ACQUA ALTA

МЕЂУНАРОДНИ ЗБОРНИК РАДОВА
MISCELLANEA INTERNAZIONALE

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

ACQUA ALTA
Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности

•

ACQUA ALTA
Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento

•

Институт за књижевност и уметност
Посебна издања
Књига XXXVI

Уређивачки одбор

Проф. др Никола Д'Антуоно, др Весна Матовић, проф. др Јован Делић, проф. др Александар Јовановић, др Светлана Шеатовић Димитријевић, проф. др Марија Рита Лето, проф. др Персида Лазаревић Ди Ђакомо

Comitato di redazione

Nicola D'Antuono, Vesna Matović, Jovan Delić, Aleksandar Jovanović, Svetlana Šeatović Dimitrijević, Maria Rita Leto, Persida Lazarević Di Giacomo

Уредили

Др Светлана Шеатовић Димитријевић
Проф. др Марија Рита Лето
Проф. др Персида Лазаревић Ди Ђакомо

A cura di

Svetlana Šeatović Dimitrijević
Maria Rita Leto
Persida Lazarević Di Giacomo

Рецензенти

Проф. др Серђо Бонаца [Sergio Bonazza] (Беч)
Проф. др Стефано Алое [Stefano Aloe] (Верона)
Проф. др Горан Максимовић (Ниш)
Проф. др Снежана Милинковић (Београд)

Међународни зборник радова
Miscellanea internazionale

МЕДИТЕРАНСКИ ПЕЈЗАЖИ
У МОДЕРНОЈ СРПСКОЈ И ИТАЛИЈАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

PAESAGGI MEDITERRANEI NELLE
LETTERATURE ITALIANA E SERBA DEL NOVECENTO

Институт за књижевност и уметност
Београд
2013.

Зборник је резултат међународне сарадње на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века – национални и европски контекст* (178016) Института за књижевност и уметност и Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università degli Studi „G. d'Annunzio" Chieti-Pescara.

Објављивање Зборника помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Questo volume e stato realizzato con il contributo del Ministero dell'Istruzione, della Scienza e dello Sviluppo Tecnologico della Repubblica di Serbia.

Questo volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell' Università degli Studi „G. d'Annunzio" Chieti – Pescara (Italia).

Штампање овог зборника је омогућено финансијском подршком Одсека за модерне језике, књижевности и културе Универзитета „Г. д'Анунцио" Кјети-Пескара (Италија).

Ивану В. Лалићу

A Ivan V. Lalić

Сувише смо дуго заједно, Serenissima,
У годинама и у неједнаком убрзању
Наших расула, краљице мора;
Уморио се дух над водама, а како не би
Ово око, отежало од памћења изнутра
(Тако памти плод), где слике твоје врве
Као црви.

Иван В. Лалић
Acqua alta (1984)

Troppo a lungo siamo insieme, Serenissima,
Negli anni e in affrettare disegni
Dei nostri sfaceli, o regina del mare;
Si è stancato lo spirito sulle acque, e come non sarebbe
Questo occhio appesantito di dentro dal ricordo
(Così rammenta il frutto), dove
Brulicano le tue immagini prime
Come i vermi.

Ivan V. Lalić
Acqua alta (1984 [tr. it. 1991])

Слика на корицама:

IPPOLITO CAFFI NOTTURNO VENEZIANO (1850. [?])

САДРЖАЈ

Светлана Шеатовић Димитријевић (Београд)
САН О МЕДИТЕРАНУ 11

Svetlana Šeatović Dimitrijević (Belgrado)
IL SOGNO DEL MEDITERRANEO 19

I

Александар Јерков (Београд)
СМИСАО МЕДИТЕРАНА 29

Петар Пијановић (Београд)
ЊЕГОШ У ЛАТИНИМА 41

Драгана Вукићевић (Београд)
ГРАДОВИ У КОЈЕ МОРЕ УЛАЗИ 65

Злата Бојовић (Београд)
НАПУЉСКЕ ШЕТЊЕ МИЛОРАДА ПАВЛОВИЋА 83

Miriam Sette (Chieti-Pescara)
NORMAN DOUGLAS E IL FASCINO DEL MEDITERRANEO:
MEMORIA E OBLIO IN *SOUTH WIND* 99

Марко М. Радуловић (Београд)
КУЛТУРОЛОШКИ УКРШТАЈ И ЕСТЕТСКИ ИДЕАЛИ ЛАЗЕ КОСТИЋА 113

Драган Хамовић (Београд)
ДУЧИЋЕВ МИТ О СРЕДОЗЕМЉУ ИЛИ ШИРЕЊЕ ОКВИРА СРПСКЕ КУЛТУРНЕ САМОСВЕСТИ 143

II

Весна Матовић (Београд)
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ НА „УЛИСОВОМ ОСТРВУ“ 163

Marija Mitrović (Trst)
CRNJANSKI NA JADRANU, ILI O PRIRODI I ISTORIJI KAO VAJARIMA SVETA 189

Бојан Чолак (Београд)
СЕЊ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: ОД ХЕРОЈСКОГ ДО ЈУГОСЛОВЕНСКОГ КУЛТА 207

Rosanna Morabito (Napoli)
STRAŽILOVO E LA TOSCANA NELLA GEOGRAFIA INTERIORE DEL GIOVANE CRNJANSKI 225

Бранко Вранеш (Београд)
ЦРЊАНСКИ НА КРФУ 1925. 249

Слађана Јаћимовић (Београд)
ПОЛЕМИЧКА ТЕНЗИЈА У *ЉУБАВИ У ТОСКАНИ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ 267

Кринка Видаковић-Петров (Београд)
ЦРЊАНСКИ И ШПАНИЈА 289

Бојан Јовић (Београд)
ФРАГМЕНТИ ОДСУТНОГ МЕДИТЕРАНА: ПУТОВАЊА СРЕДОЗЕМЉЕМ РАСТКА ПЕТРОВИЋА 313

Ljiljana Banjanin (Torino)
„IMMERSA NEL SILENZIO SOTTO IL SOLE COCENTE": IL VIAGGIO IN SICILIA DI RASTKO PETROVIĆ 329

Душица Д. Тодоровић (Београд)
СТРАНАЦ НА ОСТРВУ: МИЗАНСЦЕН РАЗГОВОРА У РОМАНУ *ЉУДИ ГОВОРЕ* РАСТКА ПЕТРОВИЋА И *РАЗГОВОР НА СИЦИЛИЈИ* ЕЛИЈА ВИТОРИНИЈА 347

Sanela Mušija (Roma)
PAESAGGIO SULLO SFONDO: *LJUDI GOVORE* DI RASTKO PETROVIĆ 365

Жељко Ђурић (Београд)
МЕДИТЕРАНСКИ ЗАНОСИ ЈЕЛЕ СПИРИДОНОВИЋ-САВИЋ 393

Sanja Roić (Zagreb)
MILIČIĆEV MEDITERAN 415

III

Јелена Новаковић (Београд)
МЕДИТЕРАНСКА НАДАХНУЋА У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ XX ВЕКА: КОМПАРАТИСТИЧКА ПЕРСПЕКТИВА 435

Светлана Шеатовић Димитријевић (Београд)
ПЕСНИЦИ СВЕТЛОСТИ И МОРА (МАТИЋ–ЛАЛИЋ–ХРИСТИЋ) 455

Жанета Ђукић Перишић (Београд)
АНДРИЋ И МОРЕ 487

Бојан Ђорђевић (Београд)
НАРАТИВНОСТ ПРЕДЕЛА: АНДРИЋЕВИ МЕДИТЕРАНСКИ ЗАПИСИ 507

Персида Лазаревић Ди Ђакомо (Chieti-Pescara)
ОМЧА ОД МОРНАРСКОГ УЖЕТА: МЕДИТЕРАН БОРИСЛАВА ПЕКИЋА 519

Александар Јерков (Београд)
КОНТРАВОКАЦИЈА МЕДИТЕРАНСКОГ ГУБИТКА СРПСКЕ КУЛТУРЕ
И ПАВИЋЕВИ КУЛТУРНОПОЕТИЧКИ ПАЛИМПСЕСТИ 539

Александар Јовановић (Београд)
ЛЕПОТА, ТРАЈАЊЕ, ВЕЧНОСТ. КАПОР И МЕДИТЕРАН 571

Nunzia D'Antuono (Salerno)
„E VOI, MAROSI ABRACADABRANTESCHI, / PIOMBATE SUL MIO CUORE E
RIPULITELO". STRUTTURE SIMBOLICHE DELL'*ISOLA DI ARTURO* 593

Јован Делић (Београд)
СРЕДОЗЕМЉЕ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА 615

IV

Marilena Giammarco (Chieti-Pescara)
I MICROCOSMI ADRIATICI DI CLAUDIO MAGRIS 645

Vesna Deželjin (Zagreb)
L'ADRIATICO – CROCEVIA DI INCONTRI CULTURALI E LINGUISTICI 659

Малгожата Филипек (Вроцлав)
ГОРДАНЕ ЋИРЈАНИЋ ПОГЛЕД НА АНДАЛУЗИЈУ 683

Maria Rita Leto (Chieti-Pescara)
DRAGAN VELIKIĆ TRA MITTELEUROPA E MEDITERRANEO 699

Ala Tatarenko (Lavov)
IME I LICE SREDOZEMLJA: *SUDBINA I KOMENTARI* RADOSLAVA PETKOVIĆA KAO
MEDITERANSKI ROMAN 721

Nikola Popović (Kragujevac)
MEDITERANSKI AMBIJENT I PEJZAŽ U SAVREMENOJ ITALIJANSKOJ PRIPOVECI:
PODNEBLJE I FIKCIJA 739

Elena Ricci (Chieti-Pescara)
SULLE ROTTE DEL MEDITERRANEO: *NAVI A PERDERE* DI CARLO LUCARELLI 751

Nicoletta Cabassi (Parma)
UN REFUGIUM DAI TRATTI PARADISIACI:
IL *LAGO DI COMO* DI SRĐAN VALJAREVIĆ 765

Владимир Гвозден (Нови Сад)
ДВА САВРЕМЕНА *BILDUNGSROMAN*-А И ТРАДИЦИЈА ПУТОВАЊА У ИТАЛИЈУ: *ВЕНЕЦИЈА* ВЛАДИМИРА ПИШТАЛА И *УЛТРАМАРИН* МИЛЕТЕ ПРОДАНОВИЋА 779

Per Jakobsen (Kopenhagen)
MEDITERAN GLEDAN SA KOPNA I SA SEVERA 795

INDEKS IMENA
INDICE DEI NOMI 803

Сан о Медитерану

Зборник радова *Acqua alta. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности* представља једну од првих колективних монографија која покушава да обележи присуство Медитерана у српској и италијанској модерној књижевности. За италијанску књижевност присуство на Медитерану јасна је географска и културолошка чињеница, али је пејзаж и његово симболичко преобликовање један од веома занимљивих и подстицајних приповедачких материјала. Српска књижевност ту врсту оријентације у поетичком и широком културолошком смислу налази у деловању Доситеја Обрадовића, значају тршћанске културне заједнице, али дубљу везу открива и у византијском наслеђу и директним утицајима Византије као извора српске писмености и свеукупног књижевног развоја. Овај зборник, услед различитих организационих и концепцијских разлога, није могао да обухвати тај историјски и културни ток, који је своје облике и функције мењао, од X века до данас. Ми смо се за ову прилику усмерили на појам модерне књижевности и најширег, броделовског поимања Медитерана као мешавине култура, различитих рецепцијских хоризоната, користећи се интердисциплинарним методама, па наши аутори темама и идеји Медитерана приступају са више књижевнотеоријских, културолошких и историјских позиција.

У српској књижевности, још Јован Дучић приметио је да је српско племе више гледало на Запад, а само случајно било на Оријенту, док ће историчар Јован Деретић забележити да је српска историја показала да смо увек тежили изласку на море и Медитеран, али то је био више сан него наша стварност. Ипак, неки стваоци српске књижевности већ су рођењем везани за јадрански део Медитерана – Симо Матавуљ, Владан Десница – док су многи део живота проводили на јадранској обали; доста је и оних који су, путујући или у дипломатским мисијама,

боравили у Италији и Шпанији – Јован Дучић, Милош Црњански, Иво Андрић. За оквирне књижевноисторијске границе одабрали смо појам модерне књижевности; у српској литератури тиме је отворен простор од веома контроверзних доживљаја Италије у Његошевом делу и путописима Љубомира Ненадовића до данас.

Када се француски историчар, филозоф и културолог Фернан Бродел запитао шта је то Медитеран, понудио је овакав одговор: „Хиљаду ствари у исти мах. Није то један пејзаж, већ безброј пејзажа. То није једно море, већ цивилизације које се слежу једна на другу. Путовати по Медитерану значи пронаћи свет Рима у Либану, преисторију на Сардинији, грчке градове на Сицилији, арапско присуство у Шпанији, турски ислам у Југославији. То значи урањати у најдаље векове, до мегалитских грађевина на Малти или до пирамида у Египту... У исти мах то значи урањање у архаизам острвских светова и зачуђеност пред невероватном младошћу древних градова који су отворени за све ветрове културе и профита и вековима већ посматрају море и хране се њиме. Све је то стога што је Медитеран једна изузетно стара раскрсница. Вековима већ све се у њега слива, меша и обогаћује му историју: људи, товарне животиње, запрежна возила, роба, лађе, идеје, религије, начини живљења. Па чак и биље“ (Бродел, 1995: 9). Мешавина култура и народа, слојеви цивилизација, размена робе, људи и идеја – то је средишње одређење Медитерана из кога су потекле и у који су се слиле многе цивилизације. Такав Медитеран епицентар је европоцентричне културе, повезује преисторију, грчку, римску, византијску цивилизацију са модерним националним културама и њиховим аутохтоним књижевностима. Када описује постојаност и културне границе Средоземља, Фернан Бродел пише о „испресецаним културним границама главним и споредним, све ожиљцима који не зарастају и који имају своју улогу. У балканској маси географ и антрополог Јован Цвијић разликује три културне зоне“ (Бродел, 2001б:111). Београд је и за њега нека врста судара култура, који се одвија над великим ушћем Саве у Дунав као у некој врсти језера у коме се стапају границе. Сусрете култура и ивице, ободе Средоземља описује као ожиљке: „Али, најчуднији ожиљак средоземних земаља стоји између Истока и Запада, преко морских баријера [...], она непромјењива баријера која пролази између Загреба и Београда, избија код Љеша на Јадран, на ушће Дрима и на мјесто додира далматинских и албанских обала, па преко старих градова Naissusa, Remeseine и Ratiare излази на Дунав.

Сав динарски блок је био латинизован, почев од Панонске низије ухваћене западним дијелом Царства и на коју излазе широке долине с горја, до ресе морске обале и острвља према Италији“ (Бродел, 2001б: 112). Границе су се на Медитерану померале вековима, смењивали се владари, цивилизације, народи и културе, али сви су остављали своје трагове. Ти трагови култура и цивилизација откривају се у модерним књижевностима само на први поглед удаљеним, али ипак веома блиским – италијанској и српској. Оно што ове две модерне књижевности XX века повезује јесте културолошки простор Медитерана. Та регионална, географска, историјска и литерарна одредница је тачка пресека, место укрштаја на коме обе литературе налазе своје теме, мотиве, идеје, или их међусобно подстичу.

За српску и италијанску књижевност Медитеран је географски, али и културолошки појам. Медитеран живи у нашим књижевностима од врхова Алпа, Пиринеја, дуж Апенина, на обалама Јадранског и Тиренског мора, у заводљивости мултикултуралне Сицилије и, са друге стране, у отменостима Толеда, Мадрида, чулностима Андалузије и Севиље. Географске границе на Медитерану су снежни врхови Апенина, пешчане обале мистичног града у лагуни Венеције, плаховите Етне, античке Сиракузе на Сицилији до долине Гвадалкивира и шаренила Андалузије.

Медитеран у српској књижевности функционише као литерарно наслеђе, али и као део природног и урбаног пејзажа. Бродел наглашава и тај аспект: „Својим физичким као и људским пејзажом, тај шарени Медитеран, Медитеран раскршће, искрсава у нашем памћењу као складна слика, попут система где се све меша и изнова настаје као изворно јединство“ (Бродел, 1995: 11). Тако се Медитеран препознаје као природни и духовни пејзаж у коме се открива богатство и проклетство његових мора, планина, историје, и њихових одраза у италијанској и српској књижевности XX века. Италија има средишње место на Медитерану, са својим градовима-државама, с њиховим географским, историјским и културолошким значајем и улогом у цивилизацијском развоју писма, рукописних дела и штампаних књига. „Њој је припала природна могућност, природан сан да загосподари целим морем“ (Бродел, 1995: 14), казаће нам Бродел. Такву слику о италијанској култури налазимо и у српској књижевности, па се кроз компаративна и имаголошка тумачења у различитим аспектима могу сагледати и међусобни подстицаји ове две књижевности.

Наслов зборника подразумева пејзаже, у дословном и симболичком облику, у прозним и лирским делима, али истовремено указује и на симболички значај мора које прети потонућу најпре Венеције, а потом и целог медитеранског басена. Синтагма *acqua alta* на италијанском језику означава природни феномен и односи се на плиму у Венецији, а у српској књижевности појављује се као културолошки појам: песник Иван В. Лалић овај је симболички појам у српску књижевност увео у антологијској песми „Acqua alta"[1] (1984). Смисао опстанка, простора као упоришних тачака европоцентричне културе, поетике сећања и трајања историјских наслага Медитерана, отвара пред нас и наше сараднике питања стварних одлазака под сунце, и то оно подневно, када се спознају све истине, и снове о идеалном пејзажу као симболичком изгнанству из простора хиперборејских магли и панонско-балканских суровости.

У зборнику смо, кроз радове 39 аутора, на српском и италијанском језику – шеснаесторо од њих су са универзитета у Риму, Пескари, Напуљу, Салерну, Парми, Трсту, Торину, Вроцлаву, Лавову, Копенхагену, Загребу, а остали су српски: из Београда, Новог Сада и Крагујевца – покушали да укажемо на најважније писце и дела у модерној италијанској и српској књижевности.

Зборник има четири поглавља. Прво се отвара проблемским радом Александра Јеркова, који указује на смисао Медитерана у историји српске књижевности, од почетака писмености до савременог тренутка. Јерков полемички расправља о идеји трајања и заборављања ове регионалне (не)припадности као културноисторијске чињенице, кроз потискивање свести о медитеранској Византији. Петар Пијановић пише о Његошу у Латинима и писмима из Италије Љубомира Ненадовића, а потом, у хронолошком следу, долазе следећи радови: Драгана Вукићевић пише о Матавуљевој поетици приморских градова, Злата Бојовић о Милораду Павловићу, који је од 1906. до 1908. године боравио у Напуљу као пратилац кнеза Павла Карађорђевића и оставио мемоарско-путописне белешке *Напуљске шетње;* потом следи рад Миријам Сете о контроверзном Норману Дагласу који је своју инспирацију Напуљом и острвом Капри описао у књизи *Јужни ветар*, и то описујући управо прве две деценије у напуљском амбијенту (као и Милорад Павловић). Норман Даглас је један од људи који је

[1] Синтагму понавља и двадесетак година касније Сања Домазет у називу романа *Acqua alta* (2010).

своје енглеско-аустријско порекло заменио наполитанским, па се и сама његова личност појављује као део свесно формираног двоструког идентитета; Марко Радуловић пише о амбивалентном и посредничком односу према Византији и Млетачкој републици у делу Лазе Костића, а Драган Хамовић анализира Дучићев мит или стварност Средоземља кроз теме и мотиве у његовој поезији, који се доводе у корелацију са путописном прозом.

Друго поглавље почиње прелазним периодом и радом Весне Матовић о крфском *Забавнику*, у коме су сабрана сва искуства српског народа својевољно изгнаног на Крф током Првог светског рата, где се одвија драма свих судара континенталне културе и освешћености српске културе својим медитеранским историјским и културолошким наслеђем. Потом следи послератни период – чини га пет радова о Црњанском, четири о Растку Петровићу и по један о помало заборављеној Јели Спиридоновић-Савић и Сиби Миличићу, Медитеранцу по рођењу а Београђанину по каснијем стицају животних и литерарних околности. Марија Митровић анализира неоправдано запостављене записе о Јадрану Милоша Црњанског, и тумачи их са културолошког, поетичког и националног аспекта; Бојан Чолак указује на готово непознат запис о Сењу Милоша Црњанског, у коме се културолошки анализирају константе пејзажа и њихова симболичка улога. Розана Морабито доноси нам изузетну анализу поеме „Стражилово" кроз компарацију с елементима тосканског пејзажа у *Љубави у Тоскани;* Бранко Вранеш кроз историјски и књижевни концепт испитује улогу Крфа и Црњансковог боравка на њему 1925. године, када настаје и песма „Сербиа". Слађана Јаћимовић открива полемичку тензију *Љубави у Тоскани* као културног, друштвеног, религијског и поетичког карактера веома сложене судбине животног и литерарног пута Милоша Црњанског. Кринка-Видаковић Петров усмерава нас на Црњанског у Иберији, на недовршену књигу о Шпанији, и двојство шпанске културе и уметности виђене у светлости Севиље, али и таме Аранхуеса. Тако је Црњански представљен као присутан на целом Медитерану, од јадранских путописа, Тоскане, Крфа до Шпаније и Португалије. Савременик Црњанског, Растко Петровић, велики поклоник путовања, открива се у раду Бојана Јовића у фрагментима одсутног Медитерана, који се манифестују не само кроз путописне текстове инспирисане Сицилијом, већ и Македонијом, Далмацијом, византијском Србијом, Шпанијом, Цариградом, Малом Азијом и

Либијом. Љиљана Бањанин трага за *Сицилијом* Растка Петровића у пејзажном и културолошком контексту. Компаративни рад Душице Тодоровић о књизи *Људи говоре* Растка Петровића и *Сицилији* Елија Витторинија даје два веома слична доживљаја идентичног простора с позиције фигуре странца. Санела Мушија анализира пејзаж у кратком роману *Људи говоре* као метафору простора. Жељко Ђурић компаративно тумачи утицаје историје, културе и симболички значај простора Медитерана у поезији Јеле Спиридоновић-Савић. Сања Роић пише о Медитерану Сибе Миличића, биографском и литерарним утицајима Леопардија, Кардучија, али и о двоструком националном и етнографском пореклу овог песника, у српској и хрватској књижевности.

Треће поглавље отвара се компаративним радом Јелене Новаковић у коме ауторка успоставља директну везу утицаја, сличности и посебности П. Валерија, Камија и Ж. Гернијеа с идејама и поезијом и есејима Јована Христића, Борислава Радовића и Ивана В. Лалића. Овај рад открива сву сложеност медитеранских идеја, насупрот северњачким, друге и нове подстицаје у српској књижевности друге половине XX века. Светлана Шеатовић Димитријевић са поетичког, књижевноисторијског и културолошког аспекта посматра светлост и море у песмама и записима по Грчкој Душана Матића, а потом открива унутрашњу поетичку линију овога песника са друга два – Јованом Христићем и Иваном В. Лалићем – која се развија у послератном току ових идеолога „друге традиције". Светлост и море се од педесетих година XX века у српској књижевности појављују као метафоре за самоосвешћивање и потврду постојања српске културе на Средоземљу. Жанета Ђукић Перишић открива нобеловца Андрића као страственог заљубљеника у море, и у пресеку биографских и литерарних остварења подстакнутих Медитераном и јадранским градовима показује смисао живота и књижевности у позном периоду пишчевог живота. Бојан Ђорђевић анализира Андрићеве записе о Медитерану у *Знаковима поред пута* као дескриптивни, али и антрополошки доживљај Медитеранаца, пре свега Бокеља. Персида Лазаревић Ди Ђакомо представља доживљај Медитерана у Пекићевом роману *Како упокојити вампира*, и доноси једну негативистичку слику медитеранских предела и филозофије. Та негативистичка слика ослања се делимично и на Ђорђевићев рад, у коме се показује Андрићева негативистичка слика антропологије Бокеља. Александар Јерков сагледава смисао Медитерана кроз Броделове и друге студије о Медитерану као историјске и културолошке чињенице усмерене на одређени географ-

ски простор, а потом кроз Павићеве палимпсесте показује колики је део опуса овога писца посвећен темама Боке и Бокеља, у приповеткама; уз то се идеја византијскоплавог отвара као део дубље историје медитеранског амбијента. Александар Јовановић у свом раду открива да опус Моме Капора показује да је земља у којој се родио и живео географски и културолошки увек припадала Средоземљу. Нунција Д'Антуоно анализира симболичке структуре у роману Елзе Моранте *Артурово острво*, у коме је архетипски модел острва двоструке природе, с обзиром да је истовремено место чудесног и место смрти. У богатом поетском и путописном делу Миодрага Павловића, које је усредсређено на Медитеран, Јован Делић испитује три кључна места: Грчку, Италију и Свету Гору, односно места на којима се српска култура саображава са класичном византијском цивилизацијом и духовношћу.

Четврти део зборника посвећен је савременим стваралоцима у италијанској и српској прози. Марилена Ђаммарко пише о Магрисовим *Микрокозмима* као имагинацији и историјској истини јадранског света. Весна Дежељин наставља овај јадрански склоп тема као културолошких, али сада и језичких особина, блискости и разлика у лексичком и семантичком смислу с обе стране Јадрана. Малгожата Филипек обрађује Андалузију као стварносну и симболичку слику у прози Гордане Ћирјанић, Марија Рита Лето анализира прозу Драгана Великића на размеђу Средње Европе и Медитерана. Ала Татаренко тумачи приповедне стратегије и интертекстуалне мотиве у роману Радослава Петковића *Судбина и коментари* као пример прозног текста савремене српске књижевности који синтетише историју српске културе у тршћанском региону. Никола Поповић указује на нову струју у италијанској савременој приповеци код Валерије Парале, Симона Винчија и Карла Лукарелија, инспирисаних, на различите начине, пејзажом Италије, а Елена Ричи усмерава се на роман Карла Лукарелија. Потом у раду Николете Кабаси налазимо културолошко-поетичку анализу романа *Комо* Срђана Ваљаревића, а на крају овог поглавља о савременој италијанској и српској прози, Владимир Гвозден тумачи два савремена романа о образовању: *Венецију* Владимира Пиштала и *Ултрамарин* Милете Продановића. Пер Јакобсен нам, на крају, даје слику Медитерана виђеног очима слависте али северњака по рођењу и менталитету.

Путовања на Медитеран или живот на њему увек имају дубљи смисао, који се назире у онтолошким питањима постојања, трајања,

вечности и унутрашњег спознања писаца или њихових јунака. Тако и одлазак еглеског писца Лоренса Дарела на Медитеран и грчка острва, а приликом напуштања Венеције у праскозорје, лепо описује смисао таквих трагања: „Путовања се, као и уметници, не стварају већ се рађају. Хиљаду различитих околности им доприноси а само неколицина њих је жељена или одређена вољом – што год ми о томе мислили. Спонтано израстају из потреба наше нарави, а оне најбоље међу њима воде нас не само у спољашње пространство, већ исто тако и оно унутарње. Путовање може представљати један од најзахвалнијих видова интроспекције“ (Дарел, 2011: 13). Управо интроспекција подстакнута путовањима указује на сву ширину и значај Медитерана као простора сталног кретања робе, људи и идеја у делима српских, италијанских, француских и шпанских писаца.

Снови о Медитерану као идеалном простору разумне мере живљења и сенке историјских и литерарних наноса, у модерним су књижевностима само варљиви обриси једног света који се опире појму *acqua alta* великог глобалног села и хиперборејских магли северног света. Зато су аутори овог зборника, као и уреднице, одабрали сунчану страну, и каткада тамну осунчаност плаховитог и непредвидљивог Медитерана, за којим смо трагали у стиховима, прози и есејима писаца Средоземља.

Светлана Шеатовић Димитријевић

У Београду, 3. јуна 2013.

Литература

Бродел, 1995: Бродел, Фернан, *Медитеран. Простор и историја,* превео с француског Светомир Јаковљевић, Београд: Центар за геопоетику, 1995.

Brodel, 2001a: Brodel, Fernan, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, том 1, превео Мирко Ђорђевић, Београд: Геопоетика, ЦИД, 2001а.

Brodel, 2001b: Brodel, Fernan, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, том 2, превео Мирко Ђорђевић, Београд: Геопоетика, ЦИД, 2001б.

Дарел, 2011: Дарел, Лоренс, *Горки лимунови Кипра*, превела Соња Веселиновић, Лозница: Карпос, 2011.

Il sogno del Mediterraneo

Acqua alta. Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento rappresenta uno dei primi tentativi di indagare la presenza del Mediterraneo sia nella letteratura serba sia nella letteratura italiana del Novecento. Per la letteratura italiana tale presenza costituisce un incontrovertibile dato geografico e culturale. Il paesaggio mediterraneo così come le sue rivisitazioni simboliche costituiscono uno dei materiali narrativi più interessanti e stimolanti. Per la letteratura serba, invece, si tratta di una presenza molto più sfumata, che è possibile rintracciare nell'opera di Dositej Obradović, nella storia della comunità culturale di Trieste, ma anche, risalendo indietro nel tempo, nel legame profondo con il patrimonio culturale bizantino e nella diretta influenza esercitata da Bisanzio sull'intera tradizione letteraria serba. Per ragioni pratiche non è stato possibile prendere in considerazione l'intera storia della fortuna del Mediterraneo nelle due letterature. In una prospettiva interdisciplinare e comparatista, ci siamo invece concentrati sulla letteratura moderna, tentando di leggervi la presenza del Mediterraneo alla luce della visione braudeliana che lo concepisce come crogiolo di culture e di differenti orizzonti di ricezione. Diversi sono gli approcci e le metodologie critiche adottati dagli autori nel volume: teorico-letterarie, culturali e storiche.

Per quel che riguarda la letteratura serba, già Jovan Dučić aveva osservato che i serbi sono più orientati verso Occidente e che solo per caso si sono trovati a Oriente, mentre lo storico Jovan Deretić nota che tutta la storia serba dimostra quanto essi siano sempre stati alla ricerca di un accesso al mare e al Mediterraneo, ma che questo sia rimasto un mero sogno mai diventato realtà. Tuttavia, alcuni autori della letteratura serba sono legati alla parte adriatica del Mediterraneo: chi per nascita (Simo Matavulj, Vladan Desnica), chi per aver trascorso parte della loro vita sulla costa adriatica e chi per aver viaggiato oppure partecipato a missioni diplomatiche,

che gli hanno dato l'occasione di soggiornare in Italia e in Spagna (Jovan Dučić, Miloš Crnjanski, Ivo Andrić). Nel presente volume si è scelto di trattare la letteratura del Novecento, ma all'interno della letteratura serba si sono aperte anche delle finestre sul secolo precedente, con le analisi delle controverse esperienze italiane nell'opera di Petar Petrović Njegoš e delle relazioni di viaggio di Ljubomir Nenadović.

Chiedendosi cosa sia il Mediterraneo, lo storico francese Fernand Braudel fornisce la seguente risposta: „Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre. Viaggiare nel Mediterraneo significa incontrare il mondo romano in Libano, la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l'Islam turco in Iugoslavia. Significa sprofondare nell'abisso dei secoli, fino alle costruzioni megalitiche di Malta o alle piramidi d'Egitto. […] Significa immergersi nell'arcaismo dei mondi insulari e allo stesso tempo stupire di fronte all'estrema giovinezza di città molto antiche, aperte a tutti i venti della cultura e del profitto, e che da secoli sorvegliano e consumano il mare. // Tutto questo perché il Mediterraneo è un crocevia antichissimo. Da millenni tutto vi confluisce, complicandone e arricchendone la storia: bestie da soma, vetture, merci, navi, idee, religioni, modi di vivere. E anche le piante" (Braudel, 2003: 8).

La mescolanza di culture e di popoli, le civiltà, gli scambi di merci, di persone e di idee: è questo che caratterizza il Mediterraneo, esso è il centro da cui hanno avuto origine e in cui confluirono numerose civiltà. Il Mediterraneo, culla della cultura eurocentrica, collega la preistoria, le civiltà greca, romana e bizantina alle culture nazionali moderne e alle loro letterature autoctone. Nel descrivere il permanere di confini culturali, Braudel scrive che „il Mediterraneo è tagliato da frontiere culturali, frontiere principali e frontiere secondarie, tutte cicatrici che non guariscono e che hanno una loro funzione. Nella massa dei Balcani J. Cvijić distingue tre zone culturali" (Braudel, 1986, vol. II, 815). Anche a Braudel Belgrado appare come un crocevia di culture alternatesi alla confluenza della Sava nel Danubio, dove si forma una sorta di grande lago in cui le frontiere sfumano e si fondono. Le sponde del Mediterraneo, da sempre luoghi di incontri e scontri tra culture, sono dunque per Braudel solcate da cicatrici: „Ma la più singolare cicatrice dei paesi mediterranei è, tra Oriente e Occidente, di là dalle barriere marittime […] la precisa e immutabile barriera terrestre che passa tra Zagabria e Belgrado, s'innesta sull'Adriatico ad Alessio (Ljes, all'imbocco

del Drin e nell'articolazione delle coste dalmata e albanese e, passando per le antiche città di Naissus, Remesiana e Rachiara, giunge sino al Danubio. Tutto il blocco dinarico fu latinizzato: dalle pianure pannoniche, confinanti a ovest con la parte occidentale dell'Impero e sulle quali sboccano le larghe valli del paese alto, sino alle frange litorali e insulari volte verso l'Italia" (Braudel, 1986: II, 815-816). Nei secoli nel Mediterraneo i confini si sono spostati: civiltà, popoli e culture si sono alternati, lasciando il proprio segno. Le loro tracce si manifestano nelle moderne letterature italiana e serba, a prima vista distanti, eppure molto vicine e intrecciate tra loro proprio grazie allo spazio culturale mediterraneo. Questa definizione regionale, geografica, storica e letteraria è il punto di intersezione, l'incrocio in cui le due letterature trovano temi, motivi, idee e stimoli reciproci.

Per la letteratura serba il Mediterraneo è un concetto culturale oltre che geografico. Il Mediterraneo vive nelle nostre letterature dalle vette delle Alpi, dai Pirenei, dalla lunga dorsale appenninica, lungo l'Adriatico e il Mar Tirreno, nella seduzione della multiculturale Sicilia e, d'altra parte, lo si incontra anche nella raffinatezza di Toledo e di Madrid, nella sensualità dell'Andalusia e di Siviglia. I confini geografici del Mediterraneo sono le cime innevate dell'Appennino, le spiagge sabbiose della città mistica nella laguna veneta, l'Etna impetuoso, l'antica Siracusa in Sicilia fino alla valle del Guadalquivir e alla colorata Andalusia. Il Mediterraneo nella letteratura serba si erge a patrimonio letterario, ma è anche parte del paesaggio naturale e urbano. Braudel sottolinea proprio questo aspetto: „Nel paesaggio fisico come in quello umano, il Mediterraneo crocevia, il Mediterraneo eteroclito si presenta al nostro ricordo come un'immagine coerente, un sistema in cui tutto si fonde e si ricompone in un'unità originale" (Braudel, 2003: 9). Così il Mediterraneo viene riconosciuto come paesaggio tanto naturale quanto spirituale: la ricchezza e maledizione dei suoi mari, delle sue montagne, della sua storia trovano riflesso nelle letterature italiana e serba del XX secolo.

L'Italia ha un posto centrale nel Mediterraneo con le sue città-stato, con il loro significato geografico, storico, culturale, oltre al loro ruolo civilizzatore nello sviluppo della scrittura, delle opere manoscritte e dei libri stampati. „Naturale è quindi per lei la possibilità, e naturale il sogno, di dominare il mare in tutta la sua estensione", sostiene Braudel (2003: 12). Questa immagine della cultura italiana la troviamo anche nella letteratura serba, ed è attraverso interpretazioni comparative e imagologiche che si possono osservare anche gli influssi reciproci di queste due letterature.

Il titolo del presente volume fa riferimento a paesaggi in senso letterale e simbolico, paesaggi descritti in prosa e in poesia, ma richiama anche il pericolo rappresentato dal mare per Venezia e, metaforicamente parlando, per tutto il bacino del Mediterraneo. Il sintagma „acqua alta", fenomeno naturale che in italiano si riferisce a Venezia, nella letteratura serba acquisisce valenze simboliche. Il poeta Ivan V. Lalić è il primo a introdurre nella letteratura serba questo concetto culturologico nella poesia *Acqua alta*[1] (1984).

Il senso di permanenza dello spazio mediterraneo che sta alla base della cultura eurocentrica, la poetica della memoria che sovrintende la continuità delle fasi storiche del Mediterraneo schiudono a noi e ai nostri collaboratori immagini di viaggi avvenuti sotto il sole di mezzogiorno, quando le verità si rivelano in tutta la sua evidenza e il paesaggio mediterraneo appare come luogo ideale in cui rifugiarsi fuggendo dalle nebbie iperboree e dalla violenza pannonico-balcanica.

I 39 saggi che compongono questo volume in italiano e in serbo (16 provengono dalle Università di Pescara, Roma, Napoli, Salerno, Parma, Trieste, Torino, Breslavia, Leopoli, Copenaghen, Zagabria e gli altri da Belgrado, Novi Sad e Kragujevac) presentano una mappatura del tema del Mediterraneo letto attraverso l'opera di importanti autori italiani e serbi, moderni e contemporanei. Il volume è suddiviso in quattro sezioni che seguono, per quanto possibile, l'ordine cronologico.

La prima si apre con il testo introduttivo di Aleksandar Jerkov che ripercorre il significato del Mediterraneo nella storia della letteratura serba, dai suoi primi testi fino ai nostri giorni. Jerkov polemizza con l'idea della (non) appartenenza serba al Mediterraneo in quanto fattore storico-culturale attraverso la repressione della consapevolezza della Bisanzio mediterranea. Petar Pijanović scrive su Njegoš tra gli italiani, incentrando il suo saggio sul noto episodio del soggiorno veneziano del voivoda Draško in *La ghirlanda del Montenegro* e sul soggiorno napoletano dello stesso Njegoš, raccontato nelle *Lettere dall'Italia* di Ljubomir Nenadović. Segue il saggio di Dragana Vukićević, la quale, analizzando le opere di Simo Matavulj sulle Bocche di Cattaro, si chiede se il protagonista letterario possa caratterizzare lo spazio e se più in generale lo spazio possa avere un proprio carattere; Zlata Bojović si occupa della relazione di viaggio di Milorad Pavlović *Passeggiate napoletane*, nella quale il maestro e amico del principe Pavle Karađorđević

[1] L'espressione viene ripresa circa vent'anni dopo da Sanja Domazet, che la utilizza come titolo per il suo romanzo *Acqua alta* (2010).

introduce nella letteratura serba nuovi tipi di paesaggio che diventeranno dominanti nel XX secolo. Tra Napoli e Capri agli inizi del secolo visse a lungo anche Norman Douglas, controverso personaggio sul quale Miriam Sette incentra il proprio contributo. A conclusione della prima parte, Marko Radulović sottolinea l'importanza del Mediterraneo, dei suoi simboli e dei suoi modelli culturali nell'opera di Laza Kostić, analizzando la funzione di mediatore svolta dal poeta nel collegare l'eredità bizantina e la letteratura serba antica all'epoca romantica, mentre Dragan Hamović esamina il mito e la realtà del Mediterraneo in Jovan Dučić attraverso i temi e i motivi della poesia e della prosa odeporica dello scrittore serbo.

La seconda sezione inizia con il saggio di Vesna Matović sulla rivista *Zabavnik* di Corfù, nella quale sono raccolte le esperienze del popolo serbo in volontario esilio sull'isola greca durante la Prima Guerra Mondiale. Seguono poi cinque lavori su Crnjanski, quattro su Rastko Petrović, uno sulla pressoché dimenticata Jela Spiridonović Savić e un altro su Sibe Miličić, mediterraneo di nascita, ma belgradese in seguito a una serie di circostanze biografiche e letterarie. Marija Mitrović analizza gli scritti sull'Adriatico di Miloš Crnjanski ingiustamente ignorati e li interpreta in una prospettiva culturale, poetica e nazionale. Da una prospettiva culturologica Bojan Čolak esamina le costanti del paesaggio e il loro ruolo simbolico in uno scritto poco noto di Miloš Crnjanski su Segna. Rosanna Morabito offre una dettagliata analisi della poesia *Stražilovo* attraverso una comparazione con gli elementi del paesaggio toscano di *Amore in Toscana* dello stesso autore. Branko Vraneš, muovendo da una prospettiva storico-letteraria, prende in esame il ruolo di Corfù all'interno del poema *Serbia*, composto da Miloš Crnjanski durante il suo soggiorno sull'isola nel 1925. Slađana Jaćimović porta alla luce la tensione polemica che attraversa *Amore in Toscana* nella quale si riflettono le circostanze culturali, sociali, religiose e poetiche della complessa traiettoria biografica e letteraria di Crnjanski. Krinka Vidaković Petrov si sofferma su Crnjanski nella penisola iberica, sul suo libro sulla Spagna rimasto incompiuto, sulla dualità della cultura e dell'arte di quel paese visti alla luce di Siviglia e nelle tenebre di Aranjuez. Possiamo così ritrovare nell'opera di Crnjanski l'intero bacino mediterraneo, dall'Adriatico alla Toscana, da Corfù alla Spagna e al Portogallo. Si prosegue con un contemporaneo di Crnjanski, Rastko Petrović, appassionato viaggiatore, del quale si occupa il saggio di Bojan Jović, in cui, le impressioni più significative dello scrittore durante i suoi viaggi mediterranei stanno a indicare come questo mare divenga uno spazio inevitabilmente mitopoietico,

etno-psicologico ed estetico. Ljiljana Banjanin analizza *Sicilia* di Rastko Petrović, in cui l'isola appare sospesa tra spazio reale e luogo immaginario. Attraverso l'analisi comparata di *La gente parla* di Rastko Petrović e *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, Dušica Todorović mette in luce le analogie tra due esperienze di un medesimo spazio. Sempre sul romanzo breve *La gente parla* si sofferma il contributo di Sanela Mušija, che esamina il valore metaforico del paesaggio in questo testo. Željko Đurić, invece, interpreta in chiave comparatistica l'influenza della storia, della cultura, unitamente all'elemento simbolico dello spazio mediterraneo nella poesia di Jela Spiridonović-Savić. Sanja Roić, infine, indaga come le circostanze biografiche nella poesia di Sibe Miličić si incrocino con l'influenza letteraria esercitata da poeti italiani quali Leopardi e Carducci, contribuendo così a formare l'identità plurima che caratterizza questo artista.

La terza sezione si apre con il lavoro di taglio comparativo di Jelena Novaković in cui l'autrice stabilisce un diretto legame tra Paul Valéry, Albert Camus e Jean Grenier, e l'opera poetica e saggistica di Jovan Hristić, Borislav Radović e Ivan V. Lalić. Svetlana Šeatović Dimitrijević analizza i molteplici significati dei termini mare, mezzogiorno, luce, così come il ruolo ambivalente che questi ultimi rivestono nella poesia di Dušan Matić, Ivan V. Lalić e Jovan Hristić. Žaneta Đukić Perišić mette a confronto le circostanze biografiche di Ivo Andrić legate al mare e al Mediterraneo e la funzione del tema del mare all'interno della sua opera. Bojan Đorđević analizza le note di Andrić sul Mediterraneo in *Segni lungo il cammino*, rilevando analogie con il suo racconto *Vacanze al sud.* Persida Lazarević Di Giacomo illustra come il Mediterraneo nel romanzo di Borislav Pekić *Come placare il vampiro*, assuma una doppia valenza, ma dai toni sempre fortemente pessimistici. Aleksandar Jerkov, alla luce degli studi di Braudel e di altri autori, evidenzia l'importanza del Mediterraneo nell'opera di Milorad Pavić, in particolare nei suoi scritti dedicati alle Bocche di Cattaro e ai bocchesi. Aleksandar Jovanović nel suo saggio su Momo Kapor osserva come l'*opus* di questo scrittore dimostri che il paese nel quale egli è nato ed è vissuto sia sempre appartenuto geograficamente e culturologicamente al Mediterraneo. Nunzia D'Antuono analizza le strutture simboliche del romanzo di Elsa Morante *L'isola di Arturo*, nel quale il modello archetipico dell'isola presenta una natura bivalente, essendo allo stesso tempo luogo del meraviglioso e luogo della morte. Nell'ampia produzione poetica e odeporica di Miodrag Pavlović incentrata sul Mediterraneo, Jovan Delić esamina tre luoghi-chiave: la Grecia, l'Italia e il Monte Athos,

ossia i luoghi in cui la cultura serba entra in comunicazione con la civiltà e la spiritualità classica e bizantina.

La quarta parte della miscellanea è prevalentemente dedicata a scrittori italiani e serbi contemporanei. Marilena Giammarco sottolinea quanto l'Adriatico nell'opera di Magris, in particolare in *Microcosmi*, sia legato a questioni identitarie e di frontiera. Sempre a proposito dell'Adriatico, Vesna Deželjin ricostruisce il quadro di analogie culturali e linguistiche che caratterizza le due sponde. Małgorzata Filipek analizza l'immagine al di fuori degli stereotipi che dell'Andalusia Gordana Ćirjanić presenta nella sua prosa. Maria Rita Leto evidenzia la centralità di Pola e del Mediterraneo nella narrativa postmoderna di Dragan Velikić, il quale impiega spesso immagini di mare in chiave metariflessiva. Ala Tatarenko analizza esempi di compenetrazione tra direttrici narrative e vari motivi intertestuali all'interno della poetica mediterranea nel romanzo di Radoslav Petković *Destino e commenti*. Nikola Popović indentifica una nuova corrente del racconto italiano contemporaneo in Valeria Parrella, Simona Vinci e Carlo Lucarelli, ispirati ciascuno a suo modo al paesaggio mediterraneo, mentre Elena Ricci si concentra sul romanzo di Carlo Lucarelli *Navi a perdere*, che coniuga impegno etico e denuncia sociale alla rappresentazione poetica dei luoghi nei quali il crimine si svolge. Nicoletta Cabassi conduce un'analisi poetico-culturale del romanzo *Como* di Srđan Valjarević, in cui il lago, luogo di brusco passaggio dalle Alpi al Mediterraneo, si presenta al protagonista come un paradiso dai caratteri antitetici. A conclusione di questa sezione sulla prosa contemporanea italiana e serba troviamo il saggio di Vladimir Gvozden il quale, attraverso due romanzi di formazione contemporanei, *Venezia* di Vladimir Pištalo e *Ultramarino* di Mileta Prodanović, rintraccia le coordinate discorsive nelle quali i due scrittori serbi si collocano, situando i loro testi all'interno della tradizione del „viaggio di formazione" e delle rappresentazioni canoniche dei paesaggi italiani nelle letterature europee. Per Jacobsen, infine, offre un quadro del Mediterraneo visto con gli occhi di uno slavista, ma anche di un settentrionale per nascita e per mentalità. I viaggi e la vita nel Mediterraneo nascondono sempre un significato più profondo, che coinvolge sempre questioni ontologiche. I pensieri dello scrittore inglese Lawrence Durrel all'alba, al momento di salpare da Venezia per le isole greche, descrivono bene il senso di un tale viaggio: „I viaggi sono come gli artisti, nascono e non si possono creare. Le circostanze che contribuiscono a metterli in essere sono migliaia, e ben poche sono quelle cercate consapevolmente o prodotte dalla volontà, per quanto si possa im-

maginare il contrario. I viaggi sbocciano spontaneamente dalle esigenze della nostra natura e i più belli non ci conducono solamente più lontano nello spazio, ma anche più dentro noi stessi. Il viaggio può rivelarsi la forma più appagante di introspezione" (Durrell, 1994: 13). Proprio l'introspezione alimentata dai viaggi indica tutta l'ampiezza e l'importanza del Mediterraneo come spazio di ininterrotta circolazione di merci, di persone e di idee nelle opere di scrittori italiani, serbi, francesi, spagnoli, ecc.

Il sogno del Mediterraneo quale spazio ideale di un misurato modo di vivere e le ombre proiettate dai sedimenti della storia e della cultura che ritroviamo nelle letterature moderne sono solo contorni ingannevoli di un mondo che resiste all'acqua alta del grande villaggio globale e alle nebbie iperboree del mondo settentrionale. Pertanto gli autori e le curatrici della presente miscellanea hanno esplorato il lato soleggiato, ma anche la solarità oscura dell'impetuoso e imprevedibile Mediterraneo, così come appare nei versi, nella prosa e nei saggi degli scrittori presi in esame.

Svetlana Šeatović Dimitrijević

Belgrado, 3. giugno 2013.

Bibliografia

Braudel, 1986: Braudel, Fernand. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*. 2 voll. Torino: Einaudi, 1986.

Braudel, 2003: Braudel, Fernand. *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. XV ed. Milano: Bompiani, 2003.

Durrell, 1994: Durrell, Lawrence. *Gli amari limoni di Cipro*. Firenze: Giunti, 1994.

I

Александар Јерков

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
aleksandar.jerkov@gmail.com 821.163.41.09″19″

СМИСАО МЕДИТЕРАНА

Апстракт: Текст поставља питање Медитерана и медитеранизма у српској књижевности, култури и историји, а посебно се расправља о томе какав је смисао тумачења Медитерана и медитеранизма од раних митова до савремених визија. Уз кратак преглед историје књижевности, посебно статуса Медитерана у модернизму, истражује се оно што је скривено, непознато и заборављено. У том смислу се појављује комплекс заборављања Медитерана, нарочито повезан са слабљењем и брисањем медитеранске слике Византије, а затим и као последица једног културноисторијског повлачења и недостатка о којем је сасвим тешко говорити. То што је најтеже води појму контравокације који је везан за „најмедитеранскијег" писца у савременој српској књижевности после модернизма, Милорада Павића.

Кључне речи: Медитеран, медитеранизам, маслина, Византија, модернизам, културноисторијски недостатак, контравокација.

Ми само мислимо да знамо о чему говоримо кад говоримо о Медитерану.

Ми не знамо да ли говоримо о ономе што јесте или о ономе што недостаје, ономе што је постало културноисторијски недостатак јер је у томе скривена трагедија о којој се ћути.

Разговор о Медитерану мора почети неким од чувених одређења за које се сматра да су свакоме јасна и која су током година, или векова, постала незаобилазна. Постоји, међутим, кардинална разлика између идеје Медитерана као *унутрашњег мора*, која одмах индицира да постоји и неко спољашње море, и утврђује да је однос та два морска пространства за човека битан, и идеје медитеранског про-

стора који, рецимо, захвата *појас у којем успева маслина*. Разлика је невероватно велика, премда је и ова друга, најчувенија савремена концепција, у основи заправо античка. У њој се, на начин готово неприметан, предност даје Атени Палади, античкој мудрости оличеној у гесту богиње која граду који ће и носити њено име, али и одредити једну медитеранску епоху, дарује маслину, одређујући тако оно од чега се може живети као најважније. Избор Атене која на маслини заснива медитерански живот уместо Атене Нике, победнице која намеће снагу живота оличену у победи над супарником, говори о медитеранској везаности за силе живота у природи. Атенино разумевање маслине истовремено је разумевање Медитерана, знак домаћег ума у којем медитерански дух живота тријумфује. Живот заснован на политички скромној основи једне биљке, а не живот заснован на друштвеној привлачности и моћи победничког менталитета, тријумфује као медитеранска визија живота. Међутим, Атена као богиња мудрости и победе даје медитеранизму још једну симболичку размеру. Иако је Медитеран подручје страховитих борби и освајања, слика медитеранског начина живота је слика благости и природности – то је симболички утисак маслине, представа која је сачувана у колективном памћењу. Утисак маслине због нечега је важнији од свих поморских битака, пелопонеских и пунских ратова, напокон римског заокружења медитеранског лимеса. Одређење медитеранског ареала маслином има дакле дубок смисао, који лако измиче пажњи. Медитеранска маслина заправо није само скривено обележје медитеранске климе и биоценозе, него је знак једног *духа* који влада овим светом. Да ли када говоримо о Медитерану знамо да не говоримо о једном амбијенту него о једном ставу према животу? Тога смо свесни у сликама дневне рутине или начина исхране, али када је реч о једној широј друштвенополитичкој и историјскофилозофској слици, њу је тако лако испустити из вида иако је она заправо пресудна. Друштвеноисторијски смисао тога што ћемо назвати утиском маслине, уз који иде рађање и наслеђе демократије и њена империјализација у Атинском савезу, скривени је подразумевани смисао медитеранизма као става према животу.

Снагу овако зачетог предања о медитеранској маслини посебно потврђује хришћанска слика маслинове гранчице са којом се после великог потопа праоцу Ноју на његовој енциклопедији опстанка из-

грађеној у облику брода враћа чврсто тло, најава копна, територија живота и мир са самим Господом. Мир који тријумфује, управо у наговештају маслине, претворен је у архетипску слику без које се не може замислити ни садашњица: маслинова гранчица најважнија је симболичка црта повезивања људи и нација у друштвену заједницу. Уз маслинову гранчицу – а ту ваља узети у обзир и голубицу која је носи, која је повезана не само са сликом силаска Светог Духа током чина крштавања, већ и са преносом религијске традиције из Египта у Грчку – визија Медитерана постаје нови мит, који може да траје и у савремености.

Право питање, према томе, не би било колико је духовито и тачно иначе домишљато решење да маслина одреди простор Медитерана, већ колико је митски призор још увек жив. Мит је жив, осећамо га и данас, а архетип Медитерана дубоко је укорењен у потиснутом сећању и невољном забораву. Он је данас још више неуротички активан: мир је задатак у свету у којем га никада нема и зато делује не као нека лепа нада и узбудљива маштарија, већ као стални извор двоструке несреће: ратне пропасти која увек негде бесни, и неодрживости мира упркос свим напорима и заклињањима. Мир је, једном речју, неодржив, а маслинаста слика медитеранског пејзажа требало би да буде његов најбољи и најзначајнији симболички гарант. Медитеран је мишљен да буде архетип мира, и тако се често и описује медитерански менталитет за разлику од неког другог, на пример освајачког, а ипак није тако.

Ту где наш разговор тек треба да почне, тешкоће се чине непремостивим. Већ први наговештај херменеутичке драме Медитерана води ка томе да закључимо како док говоримо о Медитерану само мислимо да знамо о чему говоримо. Нисмо ваљда жељни приповести о томе где је смештена радња неке приче и који се географски елементи препознају у некоме стиху? Није, наравно, само по себи рђаво открити каква је локализација неког књижевног дела, из ње се често може исцедити још нека кап смисла, али то није довољно. Уколико се говори о једној посебној географској, историјској и геополитичкој регији, одмах бисмо морали да наставимо да говоримо и о другим регијама, попут дунавске или моравско-вардарске, скандинавске или балтичке. То нам се можда и чини блиским, па се понекад тако одређује апенинско или иберијско, некмоли наше динарско, али замислимо да се такав приступ прошири и да потражимо имена далеких регија, рецимо у

Индији и Кини, Аустралији и Бразилу, на рогу Африке или Јужне Америке. Шта нам оне значе? А ако нам не значе ништа, или скоро ништа, онда ни наш интерес за Медитеран није сам по себи разумљив и ускогрудо поверење у то како је оно што познајемо и чему припадамо, или бисмо желели да припадамо, самим тим важно, треба да устукне пред бољим мишљењем. Медитеран који би нам био важан зато што је наш и зато што нам је познат, не би био важан. Наше интересовање сасвим тешко би се могло засновати и бранити пуком контингенцијом да смо ми ту, а када сте већ ту не само што не можете бити нигде другде, него је бивање *ту* најважније. Да се постхајдегеријански нашалимо са тим бити-ту, није најважније *тустео*. Ако се не мисли Медитеран као изазов смислу опстанка и друштвеном бићу савременог човека, ако се не мисли зашто је медитерански слој књижевне имагинације битан, онда је локализација само знак једне себичности да смо сами себи важни, а не да је Медитеран значајан. Он је значајан само уколико нешто посебно значи, и ако је то што значи важно као такво, а не због нас. Или, другачије речено, уколико смо важни и ми, онда је то због Медитерана, а не обратно: да је Медитеран важан због нас. Зато је тајна Медитерана и оно што је за српску културу и историју изгубљено у медитеранизму проблем већи од способности да се он у нама самима културноисторијски и друштвеноисторијски утврди.

О чему говоримо када говоримо о Медитерану, можемо знати само уколико питање Медитерана није партикуларно или акцидентално. Или је Медитеран битан у бољем смислу речи, или је одабир Медитерана као теме ситна људска себичност да је човеку увек важније његово место од свих других места. Додуше, то не одговара на питање о томе како се долазило на Медитеран а не одлазило од њега, јер су миграције у медитеранском смеру кретања народа толико значајније од миграција са Медитерана. Савремена економски условљена пресељавања само привидно одударају од политичких и ратних изгнанстава у којима нема ничег романтичног попут сусрета с непознатом земљом.

Прави проблем настаје, када се уоче неке тешке противречности нашег односа према Медитерану. Једна је да српска култура нема сталан и поуздан облик трајања на самом Медитерану. Други је да се о њему и говори и ћути, као и да постоји посебна врста анксиозности везана за питање Медитерана у српској култури и српске културе на Медитерану. Чак би се могло помислити да има нечег неизлечи-

во неуротског у овој симболичкој напетости српског медитеранства, па чак и у опозицији динарског и медитеранског менталитета. Није тешко препознати којем се савремена српска култура приклонила, али јесте више него тешко поставити питање шта се тиме добило и изгубило. То је питање које једва да се сме поставити јер на граници овога сазнања будно вребају вечни чувари прошлости и пораза, и не опраштају уколико се оно помене изван добро утврђеног, уходаног ритуалног питања чији је једини смисао да укине саму запитаност. Тешко је то право питање и поставити, а можда немогуће на њега одговорити, или равно самоубилачком изазивању.

Колико је ово тежак проблем сведочи већ и једно подсећање које као да говори нешто што се никада не сме казати: за наше саморазумевање важна је слика средњовековног утврђивања идентитета, а за њу је од несразмерно већег значаја питање односа према Византији и њеном наслеђу него излазак на само море. Тај идентитет чува и хоће да сачува свест о себи као византијском потомку, али у томе чувању скривена је од очију и свести једна крајње једноставна истина да након што буде написана ни овај текст више неће имати исти смисао: Византија је медитеранска. Како је могуће да у нашој свести не постоји та толико важна компонента, зашто се Византија схвата у изванмедитеранском смислу речи, зашто наше виђење сопствених корена не укључује наше медитеранство као такво? Историјски разлози, па чак ни она српска повређеност која, на нашу највећу несрећу, кулминира на завршетку двадесетог века, нису нејасни. Нејасно је зашто је ово толико тешко рећи без икаквих претензија на исправљање историје која је историја неуспеха, повлачења, пропасти и напуштања, једна остављеност после које смо више сами него што смо то икада смели да будемо.

То је онај тренутак када уопштени разговор о медитеранству престаје и када се наговештава зашто је медитерански лик једног необичног, контроверзног и изузетног ствараоца какав је Милорад Павић посебно важан, и када се може видети да је значајан део те контроверзе око њега последица управо неколико немогућих наслеђа, каква су византијско, медитеранско, грађанско и барокно, која нас узнемирују. Павић је писац тога узнемирења и то је оно што му чувари само једне веродостојности никада неће опростити. Медитеран у Павићу, Павић Медитеранац и Павићев Медитеран слике су које нису *ствар* његових тема, већ једног културног и симболичког изазова којем још увек ни-

смо дорасли. Разумевање изванредно тешког проблема симболичке вредности Медитерана, посебно тешког из перспективе српске културе је *ствар* (пропале) будућности. У том погледу, али не само том, и разумевање дела Милорада Павића је *ствар* такве будућности. Које, на несрећу свих нас и као највећа претња нашој културноисторијској позицији, не мора и бити. Уверење да те будућности има и да је она ненарушива, почива на пукој предрасуди да зато што смо данас још увек ту, морамо бити ту и убудуће. Спискови несталих и ишчезлих неупоредиво су дужи од оних који су ту и када је реч о врстама живих бића, и када је реч о историји народа.

Размере овога проблема биће мало јасније чим се покаже да су тешкоће заправо много веће, а степен наше неспремности да га уочимо и истражимо огроман. То постаје очигледно уколико књижевноисторијски отворимо очи за оно што не видимо; у том случају одмах постаје очигледно како у средњовековном слоју српске књижевности једва распознајемо медитерански аспект књижевне имагинације иако је, да то одмах ставимо у први план, сам Хиландар медитерански. Тамо где се рађа српска књижевност – у лику Светог Саве и његових дела која су и књижевна, већ је српска књижевност медитеранска. Али, за разлику од континенталне имагинације манастира и рукописа који се везују уз њих, и државне послове, медитерански изазов остаје сасвим утишан и практично се своди на анегдоту о спасу у олују, лепом хришћанском пастишу. Како то да се Хиландар схвата, рецимо то с највећим степеном пригушеног цинизма, толико „инлендно“ а не медитерански? Да ли је природа вере одиста толико више континентална него приморска, или је спасење више у прашини покрај друма него у неодољивости морског вала?

Оно што тако почиње у слепилу историје књижевности, тако се и наставља. При томе је медитерански слој усмене књижевности морао бити мање развијен од онога који по настанку или по изразу припада континенталном, и нарочито динарском окружењу, не само због романизованих градских насеља и другачијег система културног означавања у приморју, него и зато што су унутрашњи разлози за дистрибуцију симболичких вредности у томе тренутку већ далеко од старијих слојева и епских попришта каква су аргонаутске потраге или хомерска путовања. Међутим, први записи наше усмене литературе су, парадоксално и исто толико закономерно, управо медитерански. Први трагови усмене књижевности су медитерански,

они припадају свету рибарског и „морлачког“ приговарања у самом књижевноисторијском зачетку. Није другачије ни могло да буде, како би се у простору који следи најдубље епско наслеђе изгубио сваки траг великог епског доба литературе? Оно што би требало да буде печат медитеранског смисла остављан на самом родном месту српске књижевне имагинације – не умањујући при томе ни интернационализам и интеркултуралност овог места рођења – управо се због дубине нашег неразумевања и неприањања уз медитеранску традицију, и захваљујући идеолошким и политичким манипулацијама, окреће против нас у оној мери у којој смо неспремни да свој медитерански лик усвојимо и задржимо.

И ту долази трећи, најтежи ударац медитеранској традицији, онај губитак који се види од ренесансе до барока, од Дубровника до Котора и од Хвара до Бара, распон у којем се показују све слабости наше културне затворености, недостатак апропријације и традицизације. Наравно, сукоб са огромном, претећом и агресивном латинизацијом нипошто се не сме потценити, па је и смисао отпора медитеранству заправо наличје те заштите сопственог идентитета, у којој је дошло до кардиналне грешке и одрицања од себе. Оно што је у најмању руку било заједничко почело је због тога да добија обрисе нечег страног све до коначног ударца у којем стваралаштво католичких Срба бива испуштено из целине српске културе. Слабљење и губитак медитеранског лика културе најнижа је тачка нашег саморазумевања, и то није све. Она је толико обесхрабрујућа да се због овог коначног нарушавања медитеранског континуитета трајно губи пуна свест о њему, толико чак да се и тематизација Медитерана слабије уочава у епохама када она има посебну улогу, а ту се јасно истиче модернизам, чија је општост била могућност да се овај драстични дисконтинуитет превлада.

Довољно је видети како од Војислава до Дучића и Шантића, од Лазе Костића до Диса и Бојића, у самом корену српског модернизма расте медитерански симболички слој па да се дође на помисао како сусрет модернизма и медитеранизма не може бити случајан. Шта то модернистички српски стих открива у тајни Медитерана, што је било потребно да би се све капије модерности раскрилиле? Је ли то она општост којом почиње *Лирика Итаке*, или онај бол неспознања који тако страшно одјекује у *Сербији?* Одиста се нисмо ни срели: није то само изгубљена прошлост једне величанствене епске успомене, већ и

медитерански лик Србије у сусрету који се није догодио – историја Србије као земље срећног медитеранског благостања, на којој симбол маслине оставља антички печат једне дубоке митске и архетипске промисли о томе шта је смисао света то је оно чега заувек нема. Модернизам, изронивши напослетку између Крфа и Итаке, између видовданске етике и медитеранске епопеје, између моралног слома нечега што не може да се уједини с великом прошлошћу која се неће ни обновити ни трајати, у свему томе се са горчином Црњанског говори оно што је било најтеже чути. Код Црњанског пише да те медитеранске благости неће никада бити, као што ни јединства прошлости и садашњости неће бити. Ту где Црњански посеже за Медитераном, ту је губитак највећи. И зато се он, када медитерански лик хипнагогички одјекне у нашем неосимболизму или ономе што невешто покушаваамо да тако зовемо, у општости мора и морског код Лалића, Христића и Радовића заправо губи. То је сада већ медитеранска празнина, као што та празнина постоји и у српској прози истога времена.

Медитеран су на тренутке досезали и Киш и Пекић, овај други чак у *Златном руну* на начин који није занемарљив у историји имагинације, толико да се аргонаутички еп појављује као кључ романескне епопеје, па опет се може рећи да иако је то дубљи додир са Медитераном него у *Како упокојити вампира*, тај додир нема ову модернистичку драму и дубину која је преостала забораву. Зато је панонска перверзија морског дна код Киша много важнија него танак, акциденцијалан медитерански слој у *Гробници за Бориса Давидовича* или *Енциклопедији мртвих*. У најбољој прози тих истих година, када смо могли да будемо на Медитерану али када је он коначно обликован као туђ, у српској књижевној имагинацији је, после модернизма, настајала празнина једне успомене. Медитеранизам постмодерне књижевности у знаку је те празнине.

Зато је медитеранизам Црњанског и Андрића, Растка Петровића и Деснице, заправо врхунац модернистичког трагања. Суматраизам је његово највеће проширење, а Десничин раскол култура, у оба романа, који завршава оном „византском иконицом“ у *Пролећима Ивана Галеба*, врхунац историјског и симболичког цинизма. Тог медитеранизма, који има снагу судбине целог културноисторијског памћења и његовог губитка, нема код најбољих писаца медитеранске успомене у овом новом раздобљу, код Радослава Петковића и Драгана Великића, код Владимира Пиштала и Горана Милашиновића, или у најновијим покушајима

Игора Маројевића и Катарине Брајовић у којима је испразност симболичког простора очигледна – времена су се већ неповратно променила. Медитеранске теме ни код Коша, у *Мрежама* или сабетајској обмани месијанизма, некмоли код Лалића и Булатовића, иако имају неки траг модернистичке драме, нису могле да преовладају. Медитерански слој је, заједно с трагедијом модернизма, остао у књижевној прошлости, и тек је један изузетак о којем је прерано давати судове – Никола Маловић, ексклузивни писац бокељског губитка у српској култури, можда поново отворио ово епохално питање. (Постоји још један такав губитак у прози, одређен причама Давида Душана Миладинова, изванредног приповедача чију чак ни смрт нисмо успели да приметимо, или у роману *Сплит* Славољуба Станковића, који је мало читан и потпуно запостављен иако је реч о одличној књизи; слично је и са медитеранским траговима у српској драми рецимо Копривице и Виде Огњеновић.) Маловићево осећање за оно што је од Медитерана остало, једна неодољива и параноична хиперболизација као мера губитка, могао би да буде последњи велики прилог једној тајној, скривеној или непостојећој историји која се неће променити. Могла би да се промени само и једино када би се у некој неочекиваној зрелости српска култура вратила одавно изгубљеној целини, а за веру у то потребно је више оптимизма но што било која посвећеност може да понуди.

На том месту губитка постоји, међутим, поетички комплекс пада Константинопоља, који се код Пекића, Горана Петровића и Радослава Петковића јавља као место највеће симболизације, о чему је писано на другом месту. Овде нека буде поменуто само да би се могло рећи да је управо највише неургалична тачка изгубљено медитеранство Византије место новог поетичког почетка. Оно што највише нисмо били спремни да видимо, византијско медитеранство и медитеранску Византију као своју недостигнуту судбину, једну лепу историју медитеранске среће и радости благог живота од које смо отпали, то је истовремено и место новог отварања симболичке прошлости. Ако постоји благост једне среће која је за Блоха француска, која говори о приањању уз живот као великом пристајању, једном великом *да*, што подсећа и на Тибодеове речи о роману, онда постоји и визија медитеранског живота после империја у којем преовладва срећни спокој благе климе постојања уместо опстанка, пристајање на радост и срећу, ведрину и раздраганост, здрав живот попут добро одмерене и избалансиране медитеранске исхране. Уместо тога, ми имамо пад,

пропаст, симболички губитак, и зато се српска књижевност као по правилу окренула паду Константинопоља.

Можда је с почетка овог текста у којем ипак није речено оно најстрашније, јер меру те истине ваља саопштавати врло полако, поступно, као лек који може и да отрује, требало предвидети и неко место на којем треба да наступи олакшање. Једно такво олакашање могло је да донесе слабо методолошко и метафизичко решење да се текст заснује на понајвише медитеранском писцу у савременој српској прози, а то је Милорад Павић. Али пред свим тешким питањима и још тежим закључцима нема олакшања које би донело истраживање Медитерана у српској култури удобно везано за Павића као за било којег аутора код кога се јавља медитеранизам. Пре свега Павић није такав писац, он је случај за себе и проблем који као такав нема решења. Можда највећи српски медитерански стваралац тако је посвећен Медитерану у ономе што је за њега битно да ни писци који су поникли на Медитерану, или му посветили претежан део својих тематских преокупација, нису у већој мери проникли у најдубљу контроверзу српског медитеранства и медитеранског српства. При томе нико не зна поуздано шта је Павић о Медитерану мислио. Може се нагађати из изјава или успомена или нешто наслути на оним местима где Павић најдубље ћути. У најбољем случају, неко би прикупио разнолике партикуларне исказе, али се на основу њих не може знати зашто је Павић велики писац Медитерана и зашто то није само још један тематски оквир његових књижевних дела. За тај закључак потребно је нешто друго, оно што не сме да се напише и у чему пребива страх. Павићево медитеранство је место спора који водимо сами са собом, једног терета који се не може превазићи. Име тог терета је име једног великог симболичког, историјског, геополитичког и метафизичког неуспеха са којим је тешко трајати, али је лако због њега оптужити писца који узнемирава. Спор са Павићем је место истине о нама на коју нисмо спремни, и мера тог спора показује меру Павићеве уметничке величине. Основни механизам на којем почива Павићев медитеранизам је једна посебна врста контрадикције у којој се види оно што Медитеран јесте, али није то остао за нас, и оно што ми нисмо, али је требало да постанемо да бисмо то били за себе. Зато је смисао Медитерана тако уткан у његову прозу да изазива бол, неверицу, отпор, одбацивање и ужасну лепоту трагичког сазнања. Павић је не само велики и читани писац већ један од аутора који су одредили крај двадесетог века. Та

контрадикција неподношљивости и неодољивости је могућа на онај исти начин на који оно што одбија истовремено и изузетно привлачи. Павић је отуда неподношљива и неодољива противречност, а та је противречност управо уметнички облик медитеранске контрадиције у српској култури, историји и самосазнању. Да би то постигао, Павићу је било потребно нешто што долази с ону страну модернистичких противречности, али у чему и те противречности успевају, то је најтежи поетички израз. То је једна посебна врста *контравокације*. Павић је писац Медитерана у мери снаге те *контравокације*. Управо у њој он досеже истину и лепоту медитеранизма.

Summary

Aleksandar Jerkov

THE MEANING OF THE MEDITERRANEAN

Some texts speak mostly through what they leave unsaid. That way we could argue that the great text of the Mediterranean, the entirety of the cultural historical and civilizational complex of the Mediterranean in Serbian culture and literature – in an older terminology, we could call that the Mediterranean *writing* of Serbian literature – is, in fact, the place of a lack, of failure and abandonment. That also means it is a place of cultural historical and civilizational trauma, giving birth to extraordinary symbolic possibilities, but disturbing and distressing as well. In order to understand that, it is necessary to see how the image of the Mediterranean is developed from ancient to contemporary times, from the myth of Pallas Athena and the olive tree, via the olive branch of Christianity, to contemporary interpreters. Along with a short overview of literary history, particularly the status of the Mediterranean in modernism, this paper investigates the hidden, the unknown and the forgotten. Thus, a complex of forgetting the Mediterranean appears, especially in connection with the weakening and elision of the Mediterranean image of Byzantium and as the effect of a cultural historical withdrawal and lack, which can hardly be spoken of. Together with the image of Serbian literature's history and its links with the Mediterranean, we offer the overview of such important subjects as medieval and oral literature, and, especially, modernism, when writers such as Vojislav Ilić and Laza Kostić, Dučić and Šantić, Dis and Bojić, Crnjanski, Andrić, Rastko Petrović and Desnica, mark the pinnacles of Mediterranean imagination. This text also names a number of contemporary authors, including some less known writers, in order to show the wide range of the Mediterraneanism's importance and its inner border in Serbian literature. In

the end, we emphasize the case of Milorad Pavić and his highly provocative and antagonist position in Serbian literature and culture, depending in part on the *countervocation* of the Mediterranean in his poetics.

Riassunto

Aleksandar Jerkov

IL SIGNIFICATO DEL MEDITERRANEO

Ci sono dei testi che parlano soprattutto di quel che in essi non viene detto. Così si potrebbe affermare che nella cultura e nella letteratura serba il grande testo del Mediterraneo, il complesso storico-culturale del Mediterraneo e della sua civiltà – basandoci su una terminologia più antiquata si potrebbe forse parlare di una *scrittura* mediterranea della letteratura serba – sia il luogo della mancanza, dell'insuccesso e dell'abbandono. Nello stesso tempo, è il luogo di un trauma storico-culturale, dal quale scaturiscono eccezionali possibilità simboliche, ma che rende inquieti e produce un'impressione pesante. Per comprendere ciò è necessario vedere come si sviluppa l'immagine del Mediterraneo dall'età classica ai nostri giorni, dal mito di Pallade Atena e della creazione dell'olivo, passando per i ramoscelli d'olivo del cristianesimo, fino agli interpreti contemporanei. Oltre a una breve rassegna della storia della letteratura e del particolare *status* del Mediterraneo nel Modernismo, si investiga quel che è nascosto, sconosciuto e dimenticato. In questo senso emerge un complesso di dimenticanze del Mediterraneo, riferito soprattutto all'indebolimento e alla cancellazione dell'immagine di Bisanzio, ma che è anche conseguenza di un arretramento e di un'insufficienza storico-culturale di cui è difficile parlare. Il succinto quadro della storia della letteratura serba riletta dalla prospettiva di contatti e legami storico-culturali col Mediterraneo è seguito da un prospetto di grandi periodi quali la letteratura medievale e quella orale, e in particolare il modernismo, nel quale scrittori come Vojislav Ilić e Laza Kostić, Jovan Dučić e Alekša Šantić, Vladislav Petković Dis e Milutin Bojić, Miloš Crnjanski, Ivo Andrić, Rastko Petrović e Vladan Desnica costituiscono i punti più alti dell'immaginario che ruota attorno al Mediterraneo. Il testo accenna anche a una serie di autori contemporanei compresi quelli meno noti, così da rendere in tutta la sua complessità il significato del Mediterraneo e la sua frontiera interiore nella letteratura serba. Infine si sottolinea il caso di Milorad Pavić, la cui posizione, straordinariamente provocatoria e antagonistica nella letteratura e cultura serba, nasce dalla *controvocazione* mediterranea della sua poetica.

Петар Пијановић

Београд, Учитељски факултет Универзитета у Београду
petar.pijanovic@uf.bg.ac.rs

821.163.41.09-13 Петровић Његош П. II
821.163.41.09-992 Ненадовић Љ.

ЊЕГОШ У ЛАТИНИМА*

Апстракт: У раду се слика Медитерана и њен књижевни статус сагледавају у двема релацијама. Једна се тиче књижевно-историјског контекста или аспекта у којем се та слика најпре прелама у „путном извештају" који војвода Драшко, Његошев јунак, подноси црногорској сабрањи о боравку у Млецима, а затим се у контраслици показује како Његош, као главна личност (лик), а са њим и чланови његове пратње, виде Латине и Медитеран у „путним белешкама", тј. у *Писмима из Италије* Љубомира Ненадовића. Друга релација, темељена на имаголошкој конструкцији, слику Медитерана и света који живи у том поднебљу сагледава у односу своје – друго / туђе. Она се конструише не само у начину каквим тај свет види војвода Драшко, већ и у начину на који га виде јунаци Ненадовићевог путописа. Једнако се у таквој пројекцији сагледава и како Латини виде Црногорце и народе који живе у њиховом окружењу.

Кључне речи: Медитеран, Петар Петровић Његош, путопис, дијалог, Љубомир Ненадовић, своје – туђе, култура, имагологија, хронотоп пута и путовања, роман лика, сусрет, фикционално и нефикционално, личност – лик, *Горски вијенац*, *Писма из Италије*, епистоларна форма.

I

Однос фикционалног и нефикционалног, (ауто)биографског и стваралачког, документа и маште увек је занимљива и актуелна тема у

* Овај рад резултат је истраживања у оквиру пројекта 178013 – *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* Института за књижевност и уметност у Београду.

књижевности. Једнако је занимљива и тема која се тиче градње слике света у књижевном делу и, с тим у вези, представе творачког „Ја“ према себи, другом или туђем. Све те везе и односе могуће је на добар начин сагледати на примеру двојице писаца – Петра Петровића Његоша и Љубомира Ненадовића, односно теме кроз коју се у њиховом делу прелама слика медитеранског поднебља, културе Запада и њени бројни аспекти којима се исказује тзв. латинитет.

Ова тема још је занимљивија због два разлога: Његош се кроз њу исказује као личност и стваралац, док се Љубомир Ненадовић јавља као путописац – аутор нефикционалног жанра. У томе путопису Петар Петровић Његош појављује се као личност (лик). И што је још важније – не појављује се у свом црногорском, матичном простору него у Млецима, дакле у Италији. Овом укрштају доприноси чињеница да је слика свога – другог / туђег, односно медитеранске културе и латинитета представљена у Његошевом *Горском вијенцу*, дакле у поезији, док је Његош као Ненадовићев лик (личност) приказан у његовим *Писмима из Италије*, а то значи у прози.

Међутим, и овде је важан, па и врло битан дух нијансе. Као што је Његошева епизода о Млецима, у *Горском вијенцу*, са превагом фикционалног у слици света, Његошева епизода у Млецима код Ненадовића више је у знаку нефикционалног. При томе не би било исправно рећи да код Његошевог јунака, војводе Драшка, нема документарног и нефикционалног, као што не би било исправно тврдити да у опису (градњи) Његошевог лика код Љубомира Ненадовића нема домишљања, па у некој мери и књижевне фикције.

Из оба ова разлога слика медитеранског поднебља и нашег човека у том свету (Његош, војвода Драшко, писац Ненадовић) веома је нијансирана и сложена. У књижевној вертикали та слика налази свој праобразац у народној поезији – на пример у песми „Женидба Душанова“ или у дубровачкој књижевности (Држићев *Дундо Мароје*). Кроз визуру нашег човека, односно књижевних јунака у тим делима, преломљена је слика западне, медитеранске културе, али и начин на који ту страну културу у односу своје – друго (туђе) виде и доживљавају књижевни „нашијенци“. Видећемо: и у Његошевој и у Ненадовићевој слици такво „трење“ култура има и други смер. Искривљена слика света као представа о другима отуд не долази само од „нашијенаца“ пошто се показује да нашу културу и идентитет слично виде они „други“, дакле Латини.

Прилог књижевној имагологији можемо отпочети познатом секвенцом из Његошевог *Горског вијенца*. У том добро знаном призору војвода Драшко окупљеним Црногорцима казује своје необичне доживљаје у Млецима. Какав је контекст или ситуациони оквир тога призора? Драмску напетост, у којој се тешка црногорска судбина прелама кроз оно што је било, што јесте данас и што ће бити сутра, за кратко време смењује тзв. мирнодопски призор који се може разумети као „одмор од историје". У свакидашњем животу Црногораца онога доба превише је прошлости, разних драма, јунаштава и епске патетике. Због тога је сцена са војводом Драшком у главној улози контрапункт историји, судбинским темама и драматичним одлукама, односно путни извештај који комично-хуморним сликама разгаљује јунаке опхрване мислима и бригама. Сада је, бар закратко, homo heroicus постао човек који се смеје. Колико се смеје необичним Драшковим догађајима и његовом извештају, толико се руга или изругује латинском свету који војвода на рељефан начин приказује.

Шта је у основи Драшкове слике Млетака? У основи је неразумевање неких појава и феномена које среће, гледа и доживљава у туђем свету. Једноставније, Драшко је део једне културе која је лимитирала његове видике, па отуд он не може да на прави начин види све оно што је у његовом видном и сазнајном пољу. А ако и покуша да схвати оно што њему није блиско или му није по вољи, у томе баш и не успева, па ствара искривљену слику виђеног. То што погрешно види, он тумачи из свога аспекта и суженог културног хоризонта.

Тако је интониран и његов млетачки извештај саплеменицима. У свему томе смешно је оно што Драшко види како види, па је комика начин којим он то виђено и доживљено претвара у свој усмени извештај. У томе извештају све је по његовој мери – само што је супротно или наопачке постављено у односу на оно што Драшко очекује. Неравнотежа очекиваног и стварног, у његовој искривљеној перцепцији рађа чуђење, сатиру и смех и, у крајњем исходу, ведрину и веома добро расположење слушалаца надахнуте и упечатљиве Драшкове беседе.

Квалитет смешног није ту једини битан. Наиме, Драшку, који сва та латинска „чуда" изворно види, све је необично и занимљиво колико и смешно. Он све то својим извештајем преобликује, тј. претвара у комику, и преноси својим саплеменицима. Сазнањем и поимањем света приближени Драшку, они то доживљавају као и војвода у Латинима. Притом, није смешан свет који војвода гледа, него начин на

који га он доживљава, разумева и тумачи; речју, смешан је сâм војвода Драшко.

Ко је овај јунак? Одговор ће помоћи да се одговори и на питање да ли је његов извештај ствар фикције или је темељен на чињеницама стварног света. У *Горском вијенцу* се, међу историјским личностима, помиње и Драшко. Он је у документима титулисан као „спаија Драшко Поповић от Оз(рини)ћа – како стоји на његовом печату".[1] У *Историји Црне Горе* Сима Милутиновић Сарајлија забележио је да је поп Драгојевић при нападу Латина на Котор, који су Турци бранили од Млетака, заслужио „златну медаљу (колајну) и до смрти плату".[2] Његош у *Горском вијенцу* томе предању додаје и повод Драшковом одласку у Млетке:

> Поп је пао љуто од старости,
> па је Драшко у Млетке ходио
> да донесе од Млечића плату.

Тако су се у личности војводе Драшка и мотиву који га је водио у Латине преклопили историја, предање и поезија, подупирући једно друго у покушају да Драшко и његов млетачки извештај буду што аутентичнији. Томе као допуна служи и податак да је домаћин Драшку и његовој пратњи у Млецима био син Зана Грбичића. Властелин Зане (Иван) Грбичић био је крајем XVII века млетачки „гувернадур" у Црној Гори.

Сви ови нефикционални подаци документарно утемељују и чине стварним или бар могућим све оно о чему казује војвода Драшко. И сам Његош је 1844. боравио у Млецима, и оставио о томе записе који су, на пример слика млетачких тамница, постали документарна подлога Драшковог путног извештаја. Сви ови подаци показују да *Горски вијенац* слику света гради на размеђи стварних догађаја и поетске маште, као што је епизода о Млецима грађена на супротности племенско-патријархалне и урбане медитеранске културе.

Реч је о два сучељена света који се исказују различитим сликама и језицима. Те слике и језици темеље се на представи о себи и на

---

[1] Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, књига прва, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1985, 213.

[2] Видети у: Петар Петровић Његош, *Горски вијенац. Луча микрокозма*, Целокупна дела Петра II Петровића Његоша, Обод – Просвета, Цетиње Цетиње – Београд 1981, 286.

конструкцији туђег као другачијег и сасвим страног. На тај начин створена, антиномна слика такође је и менталитетска. Она се заснива на менталитету који се као свест неког колектива или одређеног појединца исказује „у начину мишљења, понашања, изражавања и испољавања осећања".[3] Таква слика, као знак националног стереотипа или једне културе у сукобу је с културним моделом који се рађа у сопственој конструкцији или у искривљеном менталном огледалу.

Како Његош узглобљава млетачку епизоду у свој драмски спев? Његошев племенштак живи на сасвим суженом простору који притискују две различите културе – Оријент и Запад, Турска и Млеци. Свака од те две културе и силе има Црну Гору у свом интересном пољу. Зна то и војвода Драшко, па такво сазнање осведочава и његов млетачки извештај. У тој епизоди се, уз извештај, чују се и други гласови Црногораца, дајући дијалошку форму драмској причи о Латинима. Но, центар и извориште живе речи у тој епизоди је сâм војвода Драшко: „Његови доживљаји разних појава у животу Млечана обојени су патријархалним хумором, његова осуда изопачености урбане западноевропске цивилизације изражава морални став народа који, иако живи у суровим приликама, има узвишене појмове о човеку и човечности."[4] Војвода Драшко сâм собом изговара оно што је културни знак сасвим особеног погледа на свет и менталитет традиционалног или херојског света.

Шта одликује дијалог у млетачкој епизоди у којој Драшко има главну улогу и води главну реч? Дијалог је ту језички једноставан у изразу и мисаон, сликовит и жив, драмски упечатљив и менталитетски обојен знацима homo heroicus-a. У изразу је диференциран, што омогућује да искаже и дух колектива и посебност појединца који је у дијалог укључен.

Осим војводе Драшка, који је подносилац извештаја, у дијалог с њим укључени су присутни кнез Роган, кнез Јанко, Вук Мићуновић, Вук Мандушић, сердар Андрија, Обрад и сердар Радоња. Дијалошке роле грађене су тако да Драшкову живу и врло изражајну реч стално прати неко питање или одговор, који мотивишу нови Драшков од-

---

[3] Зоран Константиновић, „Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора", *Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2006, 13.

[4] Јован Деретић, *Горски вијенац Петра Петровића Његоша*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1986, 49.

зив. Све заједно, то је сведочанство културе, посебно културе свакидашњег живота коју представљају Драшко и његови сабеседници. Драшку страна, туђа, тј. млетачка култура у тим одговорима преломљена је у племенско-патријархалној свести, налазећи у таквој свести своју „криву" слику.

У питањима и Драшковим одговорима садржано је све оно што је битно за упознавање латинске културе. Питања упућена Драшку усмерена су на то да казивач објасни какви су Латини као народ, како живе, какве су им куће и однос према гостима, које су им врлине и мане, како живе богати и градска сиротиња, какво им је чојство а какво јунаштво, какви су судови и судије, тамнице и игре (позориште), какав им је морал и имају ли довољно слободе, певају ли (уз гусле), како се забављају, како живе поданици а како управља „принцип" (дужд). Дакле, војводу Драшка „за сваку работу" питају, а његови су одговори такви да се кроз њих прелама слика млетачке културе у једном ширем смислу.

Каква је та слика у Драшковом усменом извештају? Она је израз подозрења и неприхватања, незнања и неповерења према другој или туђој култури. Речју, туђе и своје, западњачко, тј. млетачко и српско--црногорско, ту су у великом раскораку или неравнотежи. Мера за туђе стално се тражи у свом. Зато се то туђе гледа с подсмехом, на сатиричан начин и с одбацивањем, што долази до изражаја не само у Драшковом ставу него и у репликама његових саговорника. Међутим, ни представа о Црногорцима и њиховим суседима – Бошњацима и Арбанасима, изграђена у свести Латина, није битно другачија. Зато у свом одговору Драшко оповргава или, колико може, уравнотежује доста погрешну млетачку представу о балканским народима.

Једнако, а тога он није свестан, Драшко и његов поглед на туђе одликује велика зачуђеност, сумњичавост према свему виђеном у Млецима, па и презир према вредностима тамошњег живота сагледаног у разним његовим аспектима. Мада у почетку казује да је народ у Млецима „кâ остали", како тече прича он код тог народа запажа необичне, па и веома негативне појаве: много је богатих, још више велике сиротиње; куће су лепе, али неподношљив смрад на улицама; нема јунаштва, али има сваковрсне преваре и злоупотребе људи; судови раде само у корист повлашћених, док су тамнице испод дуждеве палате мрачни тунели у којима су, сведочи Његош у запису из 1844,

„давили и мучили преступнике“;[5] људску слободу угрожавају жбири (потказивачи) и шпијуни на сваком кораку; све је црно и наопако. Због свега тога, а посебно због млетачких тамница, војвода Драшко извештава и пророкује:

да су Божју грдно преступили
и да ће им царство погинути
и бољима у руке уљести.

Говорећи о преступу или огрешењу о слободу и људско достојанство у Млецима, војвода Драшко постаје разложан морални судија свих неподопштина на којима почива дубоко неправедна и човеку несклона западна цивилизација његовог доба.

У тој тамној слици Млетака две су ведрије, светлије и хуморне епизоде. Први призор везан је за Драшков опис посете позоришту, а други за сусрет са „принципом“ (дуждом). У првом призору је неколико чудесних, па и хуморних слика театарског света, те свега другог што војвода види у публици и на сцени. На тим сликама, онаквим како их он доживљава, доста је карикатуралних и гротескних детаља који су мање ствар објективног виђења а више Драшкових „уображења“, тј. погрешног разумевања страног света.

Тај призор припада комичком жанру. Сâм призор, Драшковим речима казано, представља „једну спрдњу“.[6] И опис посете дужду могао би да буде из истог жанра, посебно од часа када Валијеро „поче ђетињати“,[7] помињући Бошњаке и Арбанасе. Валијерова предрасуда о њима имаголошки је блиска предрасудама које Драшко гаји према Латинима. Хуморан тон Драшкове приче припомаже и иронијски обојена реплика кнеза Јанка:

Ја мним те је дочекâ лијепо?,

али и одзив на реплику коју Драшко изговара:

Не лијепо него прелијепо,

што ће бити „доказано“ лажним обећањима која дужд даје свом необичном госту.

---

5 Видети: „Белешке и објашњења“ уз *Горски вијенац*, 287.

6 П. П. Његош, *Горски вијенац. Луча микрокозма*, 74.

7 Исто, 77.

Жанру „спрдње“ или „маштанија“, како комичну и карневалско-циркуску, односно хипнотизерску игру разумева и назива војвода Драшко, припадају још два призора који се не одигравају у Млецима већ у Боки Которској. Први призор у ствари је Обрадово присећање на причу коју је чуо „од једнога ђеда“.[88] У тој причи у Боку су „из Талије“[9] дошли неки мађионичари и на пазару извели опит из колективне хипнозе. Документарну подлогу томе догађају даје један запис, односно „архивски податак из којег се види да је Његош 29. октобра 1840. год. присуствовао приредби италијанских хипнотизера у Котору“.[10]

Мотивациони замајац Роганової причи даје крај Драшковог извештаја о неславној посети позоришту:

видио сам људе у Млеткама
ђе на коноп скачу и играју.

Обрадова допуна Драшкове приче, чија радња тече у Боки, развијенија је и још сликовитија. И важније од тога: Роганова прича посебно је смехотворна због свога завршетка. Вешти опсени у Обрадовој „спрдњи“, Латини „погрдише“[11] и исмејаше јуначне и преосетљиве Црногорце. Отуда:

скòчи народ, и би их побили,
но утеци у Котор Латини.
То играње исто је овакво
што на коноп играју, војводо.

„Спрдња“ и „маштаније“ додирују једно „чудо“ о којем у оквиру Драшковог темата извештај подноси Вук Мићуновић. Радња тога „чуда“ опет је у Котору, али јој је поново протагониста један Латин. Реч је о високом државном чиновнику, као и осталој млетачкој господи. Начином исхране, већ са тридесет година:

сваки дође као бабетина,
од бруке се гледати не може.

---

8 Исто, 75.

9 Исто, 75.

10 Исто, 289.

11 Исто, 76.

Дакле, Латин није приказан с подозривошћу само када је у Млецима, већ и када се нађе у Црној Гори. Стереотип о њему уврежен је у црногорској свести без обзира где живи и шта ради.

Тај негативни стереотип повод је карикатуралним сликама и заједљивим коментарима у *Горском вијенцу*. На свему томе гради се и комика у овом делу. Њене форме у путописном Драшковом извештају из Млетака, али и Драшкових саговорника – различите су. Помињемо: комику карактера, ситуациону и вербалну комику. Са њима је и представљачко-казивачка комика, коју подржава сликовит говор јунака, те веома изражајна подсмевачка реч и иронијски тон у репликама на Драшков млетачки извештај.

II

Други део овога рада тематски се разликује од првог, али је опет везан за улогу Петра Петровића Његоша. Наиме, Његош је поново на делу, с тим што се сада не јавља у улози писца који пише о латинском, односно медитеранском свету, већ је као путник-намерник део тог света. С друге стране, Његош је, као јунак путописа *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића, постао само средиште путописне приче. У тој причи, уз Његоша, значајну улогу има сама Италија, али и путописац Ненадовић као лик и наративни субјект путописа. У другом плану је Његошева трочлана пратња, те остали актери и догађаји који улазе у путописну Ненадовићеву оптику.

Овоме треба додати и следеће податке: Љубомир Ненадовић случајно среће Његоша у Италији, марта 1851, па остаје с њим у дружењу три наредна месеца. Већ тада настале су белешке о томе сусрету и дружењу, али оне нису одмах објављене. Сачекаће на објављивање пуних седамнаест година и, после убиства кнеза Михаила 1868. године, као писма бити штампане под насловом *Владика црногорски у Италији*.

Тај наслов, који ће касније бити промењен, на прави начин именује тему и садржај путописа. Наиме, аутор већ у наслову непосредно означава и протагонисту и простор који заједно с њим описује. И још нешто треба рећи: основу путописне комуникације чине аутор записа (Љубомир Ненадовић) и личност којој су записи намењени и упућени, дакле адресат или лице коме се писма намењују и шаљу. Иако није персонализован, он има значајну улогу у стварној или фингираној вези аутора путописних белешки и његовог могућег читаоца.

И контекст настанка записа с путовања и време њиховог штампања такође имају одређен и смислен значај. Случај је хтео да Љубомир Ненадовић сретне на смрт болесног Његоша марта 1851. у Напуљу, да се они растану после три месеца пријатног дружења, и да се пола године потом оконча живот владике и суверена црногорског, односно великог српског песника. Међутим, одоцнело штампање тога путописа није било случајно – имало је свој разлог у политичким приликама у Србији седамдесетих година XIX века.

Наиме, 1868. убијен је кнез Михаило Обреновић. У завери против кнеза имали су удела и Ненадовићеви рођаци: „Потресен овим и незадовољан култом који је почео да се ствара око имена мртвог кнеза, Ненадовић се, бежећи од немиле садашњости, враћа у мислима у прошлост. Он у себи чезне за временом када је у Италији срео Његоша, владара који је више него убијени кнез имао права да буде предмет општенародног култа.“[12] Једном речи, Ненадовић је хтео да „пред лицем јавности супротстави праву величину лажној“.[13] Зато се он још једном враћа сусрету с Његошем и путописним белешкама, и тако касније настају *Писма из Италије*.

Колика је у тој књизи Ненадовићева фасцинација Његошем открива чињеница да је велики песник, уз Италију, њен главни јунак, као и чињеница да хронотоп пута у *Писмима из Италије* траје практично од часа сусрета и познанства па све до растанка двојице српских писаца. Без Његоша и описа његове личности та књига не би имала свога правог јунака нити портрет који је омогућио да путопис постане и изузетна карактеролошка студија, а, уз то, слојевита историјска фреска и компаративна етнопсихолошка расправа у књижевној форми. Та расправа је наше менталитетске нарави и обрасце пренела на други, туђи терен, сучелила их са другачијим поимањем света и вредностима, те тако, у том спору култура, дала рељефну слику нашег човека и његове историјске судбине.

Оно што *Писма из Италије*, заједно с Ненадовићевим сличним делима чини самим темељем модерног српског путописа, а њиховог аутора нашим најбољим путописцем XIX столећа, не тиче се само сликовитих описа природе, културних добара и духа времена, него једнако реминисценција на историјске теме, али, још више, описа

[12] Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, књига друга, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1985, 171.

[13] Исто, 171.

људи које он гледа, слуша и портретише. Природа и људи у томе су путопису два лица истога: једно је нема слика која говори речитим ћутањем, друго је жив човек који се представља изгледом, речју и гестом. По свему томе, Италија, њена велика култура и њен матични латински миље постају писцу нешто туђе, или позорница необичним Црногорцима. На тој позорници, приказујући себе и своју културу, они постају изражајан опозит ономе што је прирођено једној старој цивилизацији.

Центар ове путописне књиге и покретач њене приче је Петар Петровић Његош, којег Ненадовић, вођом судбине, затиче у Напуљу. Отуда путописац, обраћајући се адресату, већ у другом свом писму бележи: „Наишао сам овде на једну српску, важну и живу знаменитост. Овде је владика црногорски. О њему ћу ти одсада писати више него о целој Италији. Могао сам овде провести још двадесет дана па да одем а да га не видим. Случајно сам га нашао. Сад ћу ти причати како.“[14] И ту почиње главна прича *Писама из Италије,* у којој је Његош главни јунак. Зато би ова књига могла да буде и путописни роман о Његошу у Латинима.

Како је Његош у тој књизи виђен и представљен? Први је утисак да је владика и песник у *Писмима из Италије* демитизован и сведен на своју праву људску меру. Та људска мера успоставља се у свакидашњим приликама – на путовању, у разгледању историјских и културних знаменитости, на пријемима, у разговорима и коментарима догађаја, у људским врлинама и истанчаном нерву за уметничке вредности, у горштачкој, али племенитој природи личности у чијим је рукама црногорска судбина и, пре свега, у бризи за сваког свог саплеменика. Племенско поимање слободе и свој поглед на свет, које је исказао у *Горском вијенцу*, Његош је у *Писмима из Италије* у значајној мери осведочио сâм собом.

Посебност владике црногорског и његове пратње у туђем свету лако се може разазнати по препознатљивим личним и спољним њиховим обележјима. Ево и првог Ненадовићевог описа те врсте: „Зачудим се кад мало затим видим једнога Црногорца. Млад, висок и леп човек. Одевен је био чисто и лепо: на њему су биле црногорске хаљине од беле свиле (чохе), црногорска капа на глави, за појасом сребрно оружје, а на прсима врло лепе токе. Он је све по три степена узбрдо

[14] Љубомир Ненадовић, *Писма из Италије*, Нова школа, Београд 2011, 10. Напомена: у даљем тексту уз навод из овог дела биће давана страница у загради.

скакао, а токе су му звецкале на грудима“ (11). То је Вукало, перјаник владике Петра Петровића Његоша.

Не само изгледом, него и начином на који Вукало доживљава и тумачи туђи, латински свет открива се и његов идентитет или своје према туђем: „Погибох ти у овом несрећном свијету. Ниједан те лацманин не разумије; или говорио њему или стоци, свеједно. Овђе сам ти цијеле зиме као у тамници. Нема ко ‘добро јутро’ да ми рече. Нијесам ти много даље ни ишао по Напуљу, него од куће до ове цркве. Куд се гођ макнем, накупи се, фала богу, свијет око мене, кâ да нијесу виђели човјека. Богами је овај народ не друкче већ кâ стока. Све је манито“ (11–12). Већ из прве Вукалове реплике види се антиномија, односно велики јаз у начину на који епски, племенски човек, Црногорац, гледа и разумева латински свет.

При првом сусрету са Његошем путописац запажа како је „у великој, онискоj столици седео један крупан човек у црногорским хаљинама с црногорском капом на глави“ (12). И у каснијим приликама биће потврђен први утисак: „Владика се носи црногорски; и тада је био обучен у црногорске хаљине, које му врло лепо доликују“ (16). Но, у туђем свету, владика се понекад према том свету и удешава: „То неколико дана Владика је непрестано био обучен у цивилним, талијанским хаљинама, тако да га нико није на улицама, куда смо ходили, познавао“ (25). Тако се одело, као део свакидашњег живота и културе, појављује као знак у којем се огледа своје и туђе: „Ови бандити гледали су зачуђено у сребрне токе Ђукине и Вукалове. Нигда толико сребра нису видели на једном месту“ (27).

Имаголошке слике у *Писмима из Италије* нису представљене само одећом, већ, и пре свега, карактерима и етосом јунака. То се види из следећих примера: „Кад је калуђер принео Владици ове вериге, Владика их одмах узео у своје руке, растеже их да види колике су и, чудећи се како су дугачке, рече: ’Ала су га добро везали!’ Затим их врати одмах калуђеру, који од чуда једва је могао запитати: ’Зар их неће Ваша светлост целивати?’ – Владика му, полазећи, одговори: ’Црногорци не љубе ланце!’“ (58); „Кочијаш кад види да Владика седи и не помиче се, уплаши се, боји се сам себи да не буде кажњен. И он и Ћурчић кажу нам да је обичај и наредба да свак на ногама папу дочека док прође“ (61); „Но Турчин при поласку погреши. Уста да иде, и нехотице дирну Владику. ’Босфор је’, рече, ’и Цариград лепши од Неапоља, а и клима је добра; па кад Ваша светлост тако мало путује, зашто који пут не сврa-

тите у Цариград?' – 'А како ће Владика црногорски у Стамбол доћи кад у Стамболу султан седи?' – одговори му Владика" (67); „Вукало говори српски, а Турчин турски, и помажу се знацима и рукама, па кажу да се понешто разумеју. [...] Вукалу непрестано смешно и чудно да тако близу њега Турчин седи, а не сме га посећи" (69); „Ја кажем то Црногорцима: 'Оставите овде оружје, па идите, а ја ћу за пола сата добити допуштење и донети га у гостионицу. На то они сва тројица углас повикаше: 'Бог с тобом! Шта то рече? Зар ми да уђемо у Ливорно без оружја као жене?'" (70); „Владика не носи у Флоренцу ни црногорске хаљине, ни црногорску капу, и тако може ваздан ходати по вароши и гледати знаменитости а да га нико не позна" (75–76). Антиномично лице ове књиге не успоставља само однос између свог и туђег поређењем онога што је црногорско и латинско. Неравнотежу у корпусу великих европских земаља и култура још боље потврђује следећа антитеза: „У Риму има свега три стотине и шездесет цркава, калуђера има на хиљаде. [...] Берлин има три стотине и шездесет великих и хиљаду малих фабрика" (62). *Цркве* и *фабрике* овде су по истом броју јединство супротности, искуство разлике или кôд двеју различитих култура према којима се мери и култура свакидашњег живота у Италији и Немачкој онога доба.

Овај каталог примера речито потврђује односе између свог и туђег, на којима се у значајној мери заснива слика света у *Писмима из Италије*. На истом опозиту сагледан је и однос између своје (хришћанске) и туђе (паганске) културе у истом, односно италијанском народу. О томе сведоче и културни споменици, тј. њихова грађа која је кроз дугу историју имала различите намене, добијајући сасвим нове облике и значења: „Претопили су статуу Јупитерову, те из ње сачинили ту статуу светом Петру" (51); „Рим је прекројио одежду у којој је служио идолима, узео је крст у руке, окренуо се на све четири стране света и повикао: 'Народи, ја сам на земљи намесник Исуса Христа. [...] Ја сам посредник између вас на земљи и Бога на небу'" (65).

То преозначавање историје и њених симбола, као и ништавило света о којем речито ћуте многе развалине расуте широм Италије, битан су знак времена у овој путописној књизи препуној индивидуалних и колективних портрета и мисаоних слојева. У средишту је Његошев етнопсихолошки портрет. На њему је у првом плану сâм владика и суверен, али и његов народ са својим етосом, врлинама и заблудама. Тај портрет постаје још рељефнији кад се преломи у огледалу туђе културе и другачијег погледа на свет.

Но, и изван тога, Његошев лик (личност) у Ненадовићевом делу преломљен је на изузетно занимљив начин. У основи је то преламање нефикционално, али га и фикционалним чини умеће којим се стварна личност претвара у књижевни лик. По тој дело/творности Ненадовићев путопис постаје уметничка чињеница првога реда. Речју, начином профилисања Његошеве личности, његовим спољашњим и унутарњим портретом, рељефношћу његовог геста и изражајношћу његове речи, маркантна и слојевита слика песника и црногорског владике преобликована је у стилски префињен књижевни лик и лични Његошев роман.

У сагледавању односа своје – друго / туђе већ је наведено неколико важних фрагмената из записа који профилишу Његошеву појаву и изглед. Пуна слика великога песника не би била рељефна без Ненадовићевих потеза пером који дају његов психолошки портрет, са читавом скалом карактеролошких детаља. Таквим нијансирањем лика и личности ствара се уверљив Његошев портрет, укључујући сасвим добар увид у његов поглед на свет и врло разнолика његова расположења. Овај живи портрет чини пуну и мозаичну слику сложене личности црногорског владике, суверена и песника.

Његош је на тој слици приказан у бројним карактерним улогама: он је частољубив, разборит и разговорљив; „врло пажљиво“ (13) слуша саговорника; стално на уму има тужну српску садашњост и славу Косова; озбиљан је, понекад се осмехне, а по изузетку грохотом смеје; „често по неколико сати седи у својој великој столици и ћути“ (14); „мало једе“ и „ништа не пије“ (14); игра шах, али „нема стрпљења“ (14); болест му „смета радити“ (15); у благостању, слободи и просвећености види циљ сваке државе и народа; говори с осећањем и то му се познаје „на лицу“ (16); кад прича о српству, „дође у усхићење, а често и у неку љутњу“ (16); изазива пажњу свих, а на пријемима и „најлепших дама“ (16); у пригодним приликама говори „онако као што је у *Горском вијенцу* говорио“ (17); са страним светом прича користећи француски, ређе италијански језик; помисао на стање у српском народу измами му тугу и „тешки уздисај“ (47); због те муке некад се води мишљу да остави све и побегне у туђи свет; на излетима је бодрог духа и жели да види „само оно што је најлепше и најређе“ (26); кад угледа изузетно вредну слику, „узме столицу и седне пред њу па је дуго посматра“ (26); често је ћутљив, замишљен и брижан, а некад „необично весео и добре воље“ (26); у згодној прилици изговори

туђи стих или, чак, „запева полагано, као уз гусле“ (27); кад заборави „злопатње свога народа“ (30) и своју болест, а осети редак тренутак радости, на путу пева и звижди, смеје се и шали (30); зловољан и љут, Ненадовића ословљава са „ви“, а иначе му свагда каже „ти“ (30); кад падне у јарост, страшно проклиње душмане; „много је ноћи због кашља провео седећи у столици“ (57); на броду срдито расправља с Осман-бејом о турском нечовештву; тешко подноси морску болест и, на крају путописа, следи сетан, али и коначан Његошев растанак од Љубомира Ненадовића, у мају 1851. године.

Овај мали каталог навода из Ненадовићевих *Писама из Италије* уобличује Његошев портрет у овом делу. Кроз рељефан портрет у једној је мери преломљен и Ненадовићев доживљај Медитерана. Слика је фон на којем се преламају и тачке гледишта из којих се виде и промишљају личности, предели и догађаји приказани у путопису. Његош напросто озрачује приповедачев доживљај света и оставља видног трага у *Писмима из Италије*. Још је битније од тога да је Његош у самом средишту Ненадовићеве оптике и главни јунак ове важне књиге. Кроз њу, на разне начине, па и када ћути, живо говори Његош – песник и владика, мислилац и суверен, велики познавалац културе и уметности, патријархални племенски човек и европски дух. Он је у делу појава која даје пуноћу Ненадовићевој слици света: емотивно је оплемењује, мисаоно крепи и озрачује ведрином туге.

Како је у овом делу постављен хронотоп пута и путовања? Одговор на ово питање тражи бар два нивоа обраде: један сагледава време-просторне чиниоце у перспективи онога што је сама стварност путописа и личности из Ненадовићевог окружења, док други укључује у видокруг и оно што је везано за прошло време, далеке, па и имагинарне просторе. Пошто је у самом центру *Писама из Италије* песник, мислилац и пророк, његова реч и мисао иду преко граница садашњег – тада актуелног времена, домашујући и будуће доба и вредности о којима за свога века он само може да сања. Зато Његош у овом путопису *идућ учи, у векове гледа*.

Објективно време *Писама из Италије* траје од марта до маја 1851. године, док линија пута и путовања иде од Напуља, преко Рима и Ливорна, све до Фиренце. Поменуто време траје од тренутка када Ненадовић сретне Црногорце до њиховог растанка. Чим се случајно сусретну, Његошев перјаник обавештава путописца: „Цијелу смо зиму овђе провели“ (11). Једнако се, нешто касније, сâм Ненадовић присећа

како се владика „зимус пењао на Везув“ (22). У први час путописац не сусреће црногорског суверена. Кад до тог сусрета коначно дође, Ненадовић на необичан, врло тачан начин именује Његоша и његово најважније дело. Овај песник за њега није само личност достојна поштовања, већ нешто много више: путописац ће написати да је у Напуљу сусрео „једну српску, важну и живу знаменитост“ (10).

И, пошто до сусрета долази 1851, дакле само четири године по објављивању *Горског вијенца*, занимљиво је да већ тада Ненадовић недвосмислено и с пуним уверењем оцењује да је то дело „прави венац српске књижевности“ (11). Из свих тих разлога сусрет с Његошем за њега је велика радост. Зато је и намеран да тежиште у путопису са „лепоте Неапоља и његовог залива“ (10), „икона, кипова и других знаменитости“ (10), помери на Његошеву личност. У таквој перспективи *Писма из Италије* добијају посебан квалитет. Путописац, разуме се, не одустаје од описа и других – природних, културних и уметничких знаменитости, него њима придружује, заправо на прво место ставља *знаменитост* Његошеву.

Објективно, стварно или историјско време у *Писмима из Италије* сасвим је конкретно и хронолошко. Оно је у највећој мери време радње Ненадовићевог путописа. Некада је то време и сасвим конкретно мерено; рецимо, при посети монументалној Петровој цркви у Ватикану, путописац врло прецизно бележи: „Владика се најдуже задржавао у галерији слика, и то гледајући *Преображење* (Трансфигурацију), прекрасну слику од Рафаела“ (52); „Владика је сео на столицу и тридесет минута гледао непрестано у божанствено лице Христово“ (52); „Гледајући *Лаокона*, владика се није дуго задржавао при овој статуи“ (53). Временска мера овде је знак или нарочите или мале пажње коју Његош поклања некој слици или скулптури из Ватиканске галерије.

Време има ништитељску моћ, али су у Ненадовићевој перцепцији уметничка дела отпорна и на време. Такво дело је и *Трајанов стуб* који хиљаду седамсто година стоји на свом месту: „За овакве споменике као да је време изгубило своје зубе“ (54). Ако то историјско време у магновењу очас дође и прође, оно стварно, споро време некад постаје начин да се њиме савлада, па и мери простор: „Ми обично свуда на колима идемо. [...] У колима возимо се обично полагано“ (55). Дакле, то *свуда* налази своју меру у ономе што је у простору *полагано*, споро гледано и доживљавано. У неку руку, то је и ритам овога путописа.

Тога типа и темпа је и најавни исказ: „Скоро ћемо из Рима поћи. Треба даље ићи, Италија има још лепих вароши“ (57). Мотив да се види оно што је лепо нису само многе знаменитости. Ако постоји нешто што даје маха том путовању, везано је за кратку, људску меру, за време дато човеку на овоме свету. Пошто владика „болује од немиле болести“ (11), „Његово трајање на земљи кратко је“ (57). У том и јесте подразумевани психолошки налог да се културне и уметничке лепоте виде и доживе у што већем степену или у највишој естетичкој мери која је човеку дата.

Занимљив је и Његошев однос према знаменитостима које налази, посматра и доживљава у медитеранском поднебљу. Његов однос сведен је пре свега на чин гледања и уживања у уметничким лепотама. Два су изузетка и ходочашћа друге врсте. Оба су везана за посете гробу двојице великих песника – Вергилија и Таса. Његош ће са Вергилијевог гроба одломити „грану од ловорике“ (29) и понети је са собом. Слично ће урадити кад се нађе у манастирској соби у којој је умро Таso. Из његовог белог појаса, који се чува у кутији, владика ће „за спомен“ ишчупати „један конац“ (60), упркос жалбама калуђера задуженог за Тасову спомен-собу. На сличан начин, Његош у Фиренци ходочасти и једној стени пред Црквом Свете Марије, где је „обично седео песник Данте“ (74). Такав Његошев чин може се разумети само ако се зна да је он у Вергилију, Тасу и Дантеу пронашао браћу по перу и по песничкој судбини. А то му је било важније од свега осталог. Са два „спомена“ и посетом *једном камену*, пошто Дантеов гроб није у родној Фиренци, Његош је спојио време песничких великана и своје време, али и судбину песника и певања.

Време је у *Писмима из Италије* дато не само људима и свим живим бићима него, једнако, стварима, бројним споменицима, па и градовима. Знак времена су многе развалине као сведочанство старога Рима. Не само то: „И за вароши и за државе природа има своје законе. И оне имају своју младост, своју старост, своју смрт“ (63). То што се све мења и нестаје „за природу је свеједно“ (63). Мерен тако, људски живот је ништаван, а човек тек занемарива честица свемира. Зато су природи „сунце и планете индивидуе, то су становници ове неизмерне васељене; а људи то су мале трунке од праха што падају на њену порфиру“ (63).

У макрокосмичкој визији свега постојећег у времену и простору, човек је за Ненадовића сиђушно биће, а његова судбина префигури-

сана у развалинама Рима које су обележили „варварски векови“ (64). Врло је чудна вертикала људске историје, будући да „људи што створе, то и оборе. Оне које су једни за богове прогласили, други су их бацили и уништили“ (64). Трошну меру свега земаљског и материјалног, али и велику промену вредности дугога века, најбоље сведочи и симболизује Рим: прекројио је „одежду у којој је служио идолима“ (65), а онда „узео крст у руке“ (65). И тако редом у векове. Са свешћу да су човеку дате мале моћи, песник Његош у своме микрокосмосу и делу покушава да нађе начина да се увремени у историји и да ту историју макар мало помери унапред. По томе, по креативној сумњи, али и по личном доприносу оплемењивању људске судбине, он се приближава приповедачевом становишту: „Човечанство полако напредује, али ипак напредује“ (64). Ако Његошево владарско искуство релативизује смисао Ненадовићеве нејаке вере у напредак, његово песничко дело израз је свести и потребе да остави непролазан траг у времену.

Стварно време у хронотопу пута окончава се описом растанка: „Владика и његови Црногорци прекјуче су отпутовали“ (78). И ту је негде крај *Писама из Италије*. Но, уз стварно време, хронотоп у овом путопису у реминисценцијама призива и давно, прошло доба, које се исказује као субјективно или психолошко време. Постоје у овом делу и други видови хронотопа који се везују за мит, за имагинарне слике и „уображења“. Отуда *Писма из Италије* на посредан начин памте и догађаје из Христовог доба, али и време пре Христа. С друге стране, помиње се и будућа Његошева надгробна плоча на којој ће писати да он није „дочекао да види спасење свога народа“ (16). Моћ времена је неограничена: оно руши све, па и „мраморне палате“ (26), претварајући их у развалине и у заборав. Ако материјална култура остави траг, као што је кобан траг оставила на улицама Помпеје, потребно је јако „уображење“ да би се обновила изворна слика давне архитектуре и, још више, катаклизме која је њене остатке затрпала вулканском лавом и пепелом.

Путописац некада врло вешто повезује чиниоце времена и простора у хронотопу. Време мери простором, а простор временом. У времену се некада једва назире почетак историје: „Да пређемо брзим кораком историју Рима; да протрчимо, такорећи жмурећи, кроз тамне сводове од три хиљаде година, па да се онда зауставимо под развалинама које и данас стоје пред нама. Почетак историје свију народа и старих градова завијен је у маглу и таму. Све историје почињу из-

мишљеним гаткама“ (47). И ноћно „уображење“ у Колосеуму може да оживи „ужасне представе“ (63) које су се одиграле пре осамнаест векова.

Међутим, такво „уображење“ некад је само опсена која фингира стварно време и давну стварност. На крају *Писама из Италије* Љубомир Ненадовић поново, и на ефектан начин, димензионише простор временом а време простором: „Проћи кроз Италију, то је толико колико проћи кроз двадесет векова. [...] Видети Италију, то је видети окамењену прошлост људског рода. – Рим је мумија која говори“ (78). Ево сликовите фигуративне формуле којом се време опросторује и материјализује добијајући свој прави језик.

Љубомир Ненадовић с разлогом се одређује као зачетник модерног српског путописа и најбољи наш путописац XIX века. И *Писма из Италије* то потврђују – најпре изражајношћу путописне слике остварене рељефним профилисањем и карактеризацијом сапутника, занимљивим погледом на свет, необичношћу тачака гледишта у посматрању предела, присним доживљајем сусрета с непознатим и препознавањем онога што је дух места и дах епохе, као и аутореференцијалним ставом писца у односу на рукопис који настаје и, посебно, уметничком лепотом путописних белешки. Све је то стало у *Писма из Италије*.

Када се говори о модерности ове књиге, свакако се мора имати у виду изразито поетичка и аутореференцијална свест путописца ,која промишља свет и рукопис. Он разговара са адресатом и самим текстом који се рађа, и у реч преводи своје медитеранске доживљаје. Ево зато малог, врло селективног списка аутопоетичких референци у *Писмима из Италије:* „Нећу ти више писати о лепоти Неапоља и његовог залива“ (10); „Опет ћу ти говорити о Владици; само о Владици“ (14); „Хајдемо даље на Везув“ (20); „О томе да ти причам“ (26); „Нећу ти говорити о развалинама храмова...“ (27); „Да се вратимо к Владици. Ја радије о њему пишем; и ти ћеш радије о њему читати него ма о чему другом“ (33); „Вратимо се у ту далеку прошлост да прођемо по улицама Помпеје уочи онога дана када ће је нестати“ (35); „Да пређемо брзим кораком историју Рима“ (47); „Нисам још ниједне речи написао о Цркви светог Јована“ (58); „Скоро ћемо поћи из Рима“ (65); „Поезија, то је копија сликарства“ (75).

Ови и овакви примери чине мали каталог исповедних и поетичких формула на којима се у *Писмима из Италије* гради путописна

прича. Њима се успоставља стварни или замишљени дијалог с оним ко прима и чита писма. То овоме путопису даје епистоларну димензију и комуникацијску пуноћу. Ако је писмо кôд, оно се слањем, пријемом поруке и читањем одгонета и у свести адресата смисаоно заокружује. Истицањем адресата и његове улоге у *Писмима из Италије* остварује се жива дијалошка веза између писца и читаоца.

Тако се адресат и адресант на различите начине везују истим рукописом, и свако од њих у томе проналази своју праву улогу. Читалац у својој свести спаја те тачке у комуникацији и склапа своју причу. Тиме се у путописном наративу повезују места и времена, људи и догађаји, прошлост и садашњост, непознато и познато. У средишту свега је Ненадовићев случајни сусрет са младим Вукалом, перјаником црногорског владике. Тек после тога сусрета следи његово упознавање с Његошем. Такво отварање путописа, а после тога и Ненадовићево тромесечно дружење с владиком, сувереном и песником, затвара се њиховим растанком, односно одласком четворице Црногораца из Фиренце. То је оквир у коме пулсира жив, вишеслојан и понешто антиномичан свет путника намерника из целе Европе и с наших страна.

Писма из Италије умногоме су необично и изузетно значајно дело. У његовом рукопису огледа се аутор разноврсног и завидног знања. Он поседује дар песника, изванредну моћ запажања и саживљавања са другим људима, проницљив дух, романтичарски доживљај света и просветитељску свест о смислу историје и потреби хуманизовања друштвених односа. По томе је он близак своме јунаку – Петру II Петровићу Његошу, чији путописни портрет прераста у роман лика. Тај роман одјављује се и завршава чим Његош изађе из путописног кадра. Као да у том часу свет постаје пуст и за писца испразан. Примичући се крају, радња тада добија сетан тон и још успоренији ритам.

Његош је у *Писмима из Италије* реална личност и стилизован књижевни лик. Величина Његошева налази свој пандан у величанственим сликама Медитерана и у знаковима велике античке и ренесансне културе. На једној су страни племенитост, доброта и Његошева мудрост, док су на другој благотворно поднебље, лепота медитеранских предела и историја која говори кроз живе споменике латинске културе. По свему се види да су Његош и Италија две основне фасцинације путописца: једна другу озрачује, допуњава и објашњава.

Време и дах пролазности остављају видљив и погубан траг и на човеку и на споменицима културе. Свест о пролазности ствара проживљену и оплемењену лирску сету која у приповедном субјекту рађа тугу сазнања и сумњу у крајњи исход свега на свету. Лепота предела, уметничке творевине и живо Његошево дело могу да буду привремен устук пред снагом ништавила што моћно влада у васељени. Са таквом свешћу, Ненадовић као путописац и његов главни јунак хтели би да, по својој људској мери и малим моћима, оплемене историју и сâм живот.

Занети романтичар Његош то чини слободарским гестом и песничким делом, а Ненадовић тиме што својим путним белешкама даје маха сапутнику-прегаоцу, остављајући тако траг о њему, али и о себи и свом књижевном постигнућу. Са те две битне интенције *Писма из Италије* постају лични Његошев роман. Он садржи неколико слојева: лирско-исповедни, евокативно-сентиментални, благохуморни, дијалошки, коментаторски, наративни и аутопоетички. У преплитању тих слојева, уз стилско мајсторство и приповедну сугестију, огледа се модерност ове књиге и њен велики значај у историји српског путописа.

Овај рад је на два начина показао како су Медитеран и латински свет виђени очима Његошевог јунака војводе Драшка, а потом и самог Његоша и његове пратње у *Писмима из Италије* Љубомира Ненадовића. Једна је слика претежно фикционална а друга у основи документарна, док су обе – темељно имаголошке. Оне не приказују само страни, културно веома развијен свет, лепоте Медитерана и његову миленијумску цивилизацију, већ и какве све представе живе у свести нашег човека, дакле странца, о Латинима и латинитету. Показује се да је та слика у знаку стереотипа, јер се тај свет и његова култура често погрешно разумевају. На другој слици, као јунак у *Писмима из Италије* Љубомира Ненадовића, приказан је Његош који, свестан вредности западне културе и демократске традиције у развијеној Европи, не разумева како се може десити да тај моћан и уљуђен свет не помогне подјармљеним Словенима и уз то хришћанима са Балканског полуострва. Оба та примера – из *Горског вијенца* и *Писама из Италије* – на имаголошки начин откривају све противуречности два света у непосредној близини, али сасвим различите историјске судбине. У таквој визури, посебно у Ненадовићевом путопису, Медитеран је приказан као простор културе и лепоте, светлости и благостања, а наш свет као свет који је потонуо у мраку историје.

Литература

Петровић, 1981: Петар Петровић Његош, *Горски вијенац. Луча микрокозма*, Целокупна дела Петра II Петровића Његоша, Обод – Цетиње, Просвета – Београд.

Ненадовић, 2011: Љубомир Ненадовић, *Писма из Италије*, Нова школа, Београд.

Поповић, 1985: Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности. Романтизам*, књига прва и друга, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Деретић, 1986: Јован Деретић, *Горски вијенац Петра Петровића Његоша*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Константиновић, 2006: Зоран Константиновић, „Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора", у: *Свој и туђ. Слика другог у балканској и средњоевропској књижевности*, зборник, Институт за књижевност и уметност, Београд.

Summary

Petar Pijanović

NJEGOŠ AMONG THE ITALIANS

This paper points out two different views of the Mediterranean and the Italian world, as seen by Njegoš's hero, duke Draško, and Njegoš himself, together with his entourage, in Ljubomir Nenadović's *Letters from Italy*. The first image is largely fictional, and the second documentary, while both images are fundamentally imagological. They do not represent merely the foreign, culturally highly developed world, the beauties of Mediterranean and its millennia-spanning civilization; they also display the notions about the Italians and their identity that live in the consciousness of our people (as foreigners). It turns out that this image is marked by stereotypes, since that world and its culture are often misunderstood. On the other hand, as the hero in Ljubomir Nenadović's *Pisma iz Italije* [*Letters from Italy*], Njegoš is presented as a man who, aware of the western cultural values and the democratic tradition in the developed Europe, does not understand how that powerful, civilized world can refuse to help the enslaved Slavic people, Christians from the Balkans. Both examples – the one from the *Gorski vijenac* [*Mountain Wreath*] and from the *Letters from Italy* – imagologically expose all contradictions of those two worlds, in the immediate vicinity of

each other, but with completely different historical destinies. From this viewpoint, especially in Nenadović's travelogue, the Mediterranean has been presented as a space of culture and beauty, light and welfare, and ours as a world completely submerged in the darkness of history.

Riassunto

Petar Pijanović

NJEGOŠ TRA GLI ITALIANI

Questo lavoro ci presenta due immagini del mondo mediterraneo e latino: una attraverso gli occhi del protagonista dell'opera di Njegoš, il voivoda Draško, l'altra attraverso quelli dello stesso Njegoš e del suo entourage così come ci viene riportata dalle *Lettere dall' Italia* di Ljubomir Nenadović. La prima è un'immagine per lo più di fantasia, mentre la seconda è fondamentalmente documentaria: entrambe accuratamente imagologiche. Esse non solo mostrano la complessità culturale dell'altro, le bellezze del Mediterraneo e la sua millenaria civiltà, ma anche quali immagini degli italiani e della cultura italiana si formino nella mente di uno dei nostri, ossia di uno straniero. È un'immagine all'insegna degli stereotipi, perché quel mondo e la sua cultura vengono spesso fraintesi. Nell'altra immagine, in quella cioè del protagonista delle *Lettere dall'Italia* di Ljubomir Nenadović, viene presentato un Njegoš consapevole del valore della cultura occidentale e della tradizione democratica in Europa, ma incapace di comprendere come possa accadere che quel mondo potente e colto non aiuti gli slavi cristiani oppressi nella penisola balcanica. Entrambi questi esempi – *La ghirlanda della Montagna* e *Lettere dall'Italia* – in modo imagologico rivelano tutte le contraddizioni di due mondi vicini, ma dal destino storico del tutto diverso. Sotto questo punto di vista, soprattutto nella descrizione di viaggio di Nenadović, il Mediterraneo viene presentato come un luogo di cultura e di bellezza, di luce e benessere, mentre il nostro mondo è come sprofondato nel buio della storia.

Драгана Вукићевић

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
dragana.vukicevic@vektor.net 821.163.41.09 Матавуљ С.

ГРАДОВИ У КОЈЕ МОРЕ УЛАЗИ

Апстракт: Поетика медитеранских градова тема је рада у којем ћемо се задржати на бокељском циклусу приповедака Симе Матавуља и његовој документарној прози (етнографско-путописном спису *Бока и Бокељи* и аутобиографским *Биљешкама једног писца*. Наративизујући живот мештана, метонимијским поступком, кроз појединачне људске драме, Матавуљ укршта неколике приповедне стратегије. Приповедач преузима маску етнографа, етнопсихолога, историографа, економско-привредног аналитичара, друштвено-политичког коментатора, ствара утисак „пулсирања живота", а сам град постаје литерарни јунак приче. Попут ликова, Матавуљеви градови имају своју слику/портрет (како ону панорамску град → трг → кафана тако и ону зумирану, поентилистичку) и свој говор. Опис простора у реализму јесте један од начина метонимичне карактеризације књижевног јунака, а може ли књижевни јунак бити начин „карактеризације" простора, и може ли простор имати карактер – нека су од питања којима ћемо се, инспирисани наведеним читањима Матавуља, бавити.

Кључне речи: Симо Матавуљ, Медитеран, град, море, Бока.

Наслов рада инспирисан је етнографском студијом Симе Матавуља *Бока и Бокељи* у којој нас аутор проводи кроз Боку „улазећи у њу како и море улази": „Неће, дакле, бити излишно да се Бока опише књижевним језиком, са знатнијем потанкостима, и да се читалац проведе кроз њу како је најзгодније, тј. улазећи у њу како море улази" (Матавуљ, 1999: 5).

О Боки је Матавуљ писао на три различита начина: етнографски, аутобиографски и литерарно. Етнографски манир писања препознаје

се не само у Матавуљевој етнографско-путописној студији *Бока и Бокељи* (1893), већ и у фикцијским текстовима. Индикативна је учесталост каталога, статистика, коментара којима се „пописује" један свет, експлицитних мотивација уопштавајућег типа којима се гради етнопсихолошки профил Бокеља или учесталост етнолошких коментара којима се литераризује свакодневица медитеранског човека. (Псеудо)сцијентистичка ауторитативност видљива је у исцрпности пописа и едукативним коментарима којима се фикцијски текст приближава научном, етнографском.

Етнографски текст: „Данас се народ дели у Боци на две гомиле: они који долазе из завичаја да работом у туђинству стекну штогод чиме ће помагати своје и себе прехранити у старости; и они који остају на дому. Више од половине мушких налази се изван завичаја. Исељеници се деле опет на две гомиле: једно су морнари, а друго трговци, тежаци, аргати, вртари, копачи у америчким и аустралијским рудницима" (Матавуљ, 1999: 20).

Сличан каталошки поступак налазимо и у фикцијском тексту:

„Становници се дијељаху на старосједиоце и дошљаке. Старосједеоци бијаху Срби, дошљаци 'свака вјера'. И једни и други дијељаху се посебно на три сталежа. Српску аристократију чињаху стари поморски капетани, средину трговци и имућније занатлије, фукару – сиромашнији радници, лађари и рибари. Дошљаци се дијељаху по овој степеници: судија, комесар, њихови пристав, два љекара (срески и опћински), инжињери, апотекар, управници" (Матавуљ, 2001: 51).

Фикцијски текстови обилују и „лексикографским картицама":

„Лубардати у Сеоцу значи пуцати – од ријечи лубарда (лонбарда). Лубарда се из тромбуна (пушка трубљача која је са горе раширеном цијеви, налик на мали лијевак) и из тешких метерижњача, дакле из дрвеног оружја којим су се стари Сеочани бранили од гусара" (Матавуљ, 2001: 111).

Или етнолошким коментарима:

Приповедни текст: „Носи се по доброску, наиме: отворене папуче, црне плетене докољенице, свилене гаће, кружат са сребрнијим пуцима, свитни гуњић и на глави црну капу. Та се ношња још потражује по Приморју, али њу махом замени по сјелима црногорска" (Матавуљ, 2001: 20).

Етнографски текст: „Брђани бокељски одевају се сасвим као Црногорци, а жене њихове као и српске сељакиње по Угарској. По ва-

рошима преузела је маха ношња по француском крају, а потражује се још и старо бокељско (управ добротско) одело мушко, наиме: свилене црне димије, око струка пас, на грудима пршњак од црне свиле са сребрним пуцима, кратак гуњ од истог ткива и на глави свилена црна капа налик на црногорску“ (Матавуљ, 1999: 35).

Другачије Матавуљ дочарава Боку када пише о себи. Бока тада постаје лични простор, место у које долази из родне Далмације и у којем проводи најлепше године своје младости (треће поглавље у *Биљешкама једног писца*).[1] Период од 1874. до 1881, који је провео у „најдивнијем крају српске земље“, Матавуљ директно доводи у везу са својим књижевним стваралаштвом. Он даје каталог приповедака за које је „грађу црпио из тог времена и средишта“ и то „у приликама и околностима какве се замислити само могу за млада човејека који је имао нешто наклоности ка фабуловању“ (Матавуљ, 2001: 164). У *Бокељским новелама* Симе Матавуља, које је приредио Горан Максимовић, „географски“ повезани нашли су се сви текстови који се односе на Боку – етнографска студија, одломак из *Биљежака једног писца* и бокељски циклус приповедака („Бодулица“, 1887; „Љубав није шала ни у Ребесињу“, 1888; „Ђуро Кокот“, 1891; „Нови свијет у старом Розопеку“, 1892; „Др Паоло“, 1898; „Догађаји у Сеоцу“, 1898; „Први Божић на мору“, 1899). На трагу нове блискости текстова и њихових контекстуалних (географских) веза, узајамне сличности и разлике бивају лакше уочене. Иако је перспективизација простора различита, у поменутим текстовима постоје одређена места пресека. Њих смо препознали у већ помињаном етнолошком маниру писања (укрштају факцијског и фикцијског, субјективног и објективног, личног и колективног), али и у фокализацијској позицији приповедача.

Позиција неког ко је однекуд дошао и негде се на извесно време настанио, не само да је честа позиција писца, већ и његових фикцијских двојника. У новом месту, на тргу, истовремено и прису-

---

[1] Пре доласка у Боку, Матавуљ је три пута помиње. Први сусрет са Боком дошао је преко њених мештана Бокеља које Матавуљ успешно разазнаје у Шибенику поредећи их са грчким или далматинским морнарима. Други помен Боке је негативан – она је „калуђерска Сибирија“, простор у којем калуђери који су напустили богатије далматинске манастире служе као по казни; трећи помен је идиличан – мотивисан отпором Бокељаца „силној царевини“ и Бокељском буном 1869, и усхићењем писца: „онда ми тек бјеше једина жеља живети у тој идеалној земљи“ (в. Г. Максимовић, „Матавуљева српска Бока“, у: Симо Матавуљ, *Бока и Бокељи*, 39).

тан и дистанциран, и писац и његов двојник седе и посматрају околни свет. Стварне трајекторије Матавуљевих шетњи (гостионица, трг, стан) поклапају се са трајекторијама његових јунака. У приповеци „Ђуро Кокот" аутор је маскиран у Далматинца, „тобоже богатог болесника који је дошао у Нови да зимује". Позиција реконвалесцента, пасивног посматрача нове средине који је у њу дошао да би се опоравио, добар је мотивацијски алиби за каталогизацију визуелних и слушних импресија о једном месту. Колико је Матавуљ волео шетње новим местима сведочи и опаска његовог савременика Љубомира Јовановића: „Као што је велики енглески романсијер Дикенс редовно лутао по енглеским улицама... тако кад ко забаса у крајње престоничке улице, може срести Симу како шета" (*Књига о Матавуљу*, 2009: 43). И када је свезнајући и када је персонализован, Матавуљев приповедач је попут ока које је у покрету и које посматра покрете око себе. Силвија Новак-Бајцер Матавуљеву поетику шетње (али на примеру београдских приповедака) препознаје као „искуство модернитета", као „авантуру погледа" (*Симо Матавуљ – дело у времену*, 2011: 120). У бокељским новелама у тај поглед стају транзитна места – тргови и кафане – места у којима је карневалска душа медитеранских градова предочена кроз жанр-слике: људи на улици, људи у гостионици, људи у шетњи... Матавуљев простор је у лупи људског ока – више динамична сценографија него осамостаљен статичан пејзаж.

Тачка пресека фикцијских и документарних текстова о Боки, на којој ћемо се најдуже задржати, није међутим ни у етнолошком маниру писања, ни у фокализацијској позицији наратора, већ у стварању нове парадигме Медитерана. Наш рад биће и једна врста дијалога са свим оним ауторима који су у Матавуљу препознали (између осталог) и медитеранског писца. Њихов каталог није мали, а повезује и Матавуљеве и наше савременике – сеже од Марка Цара, Милана Савића, преко Јована Скерлића, Јована Дучића, Иве Андрића, Милана Кашанина све до Горана Максимовића, Марије Митровић, Б. Зјелињског...

Осим што се у књижевној критици (под утицајем Јована Скерлића) дуго предност давала Матавуљевим приморским приповетка ма у односу на београдске, о њему се писало као писцу који је у српску књижевност донео новине: „унео лепо Јадранско море у нашу књижевност" (Јован Дучић) и српском читаоцу „проширио географске и етнографске мисли" (Милан Кашанин). И за Иву Андрића

Матавуљ је „проширио географску основицу српске приповетке, дотле искључиво балканске и средњоевропске, и у њу унео елементе поморског живота, мора и свих даљина и могућности које море човеку отвара“ (*Књига о Матавуљу*, 2009: 209). За пољског компаратисту Б. Зјелињског „Матавуљ је можда први српски писац који је свестан специфичности средоземне парадигме, у чијем стваралаштву регионални простор Боке нема само интеркултурни унутрашњи контекст, тј. однос према континенталном центру, него је углавном анализиран у спољашњим односима, у средоземном окружењу“ (*Симо Матавуљ – дело у времену*, 2011: 304). У студији симптоматичног наслова „Географија и приповедање – Матавуљеве приче из Приморја“ Марија Митровић пише: „Нема одиста већег медитеранског писца у српској књижевности него што је Симо Матавуљ: како по својој поетици (карневалска перспектива, шала, хумор, веселе анегдоте и живахна атмосфера), тако и терминологији“ (*Симо Матавуљ – дело у времену*, 2011: 139).

Избор цитата којима се потврђује Матавуљева припадност медитеранском кругу писаца могао би бити много већи, и сезати у најранију рецепцију овога писца. Наш избор указује на три правца промишљања теме медитеранског писца: с једне стране, линија раздвајања повлачи се унутар самог Матавуљевог стваралаштва (афирмисање или оспоравање скерлићевске вредносне парадигме по којој се предност даје приморском писцу); с друге стране, посматрани у ширем контексту, медитерански писци издвајају се из круга балканских и средњоевропских писаца (Кашанин, Андрић); напосе, Матавуљ се издваја и из круга других писаца који су писали о Медитерану као писац који је „више медитерански“. За Марију Митровић није само регија већ и начин писања битан да би се одредио „медитерански дух“ писца. Осим разлика у опису континенталног и приморског окружења, она у Матавуљевом делу успоставља прецизне демаркационе линије између приповедака о северном приморју (далматинске приповетке) и о јужном (бокељске новеле). Та разлика не само да је сажето и сугестивно формулисана: „Колико је мање Медитерана у родном Шибенику!“ већ и протумачена преко дистрибуције неколико мотива, између осталих и мотива путовања и одласка: „Док у контексту јужног, отвореног приморја, сваки одлазак у свет, а поготову одлазак на школовање може имати само позитивне консеквенце, у родном крају, у средњем Приморју, Матавуљ је, слично као и у при-

чама о Црној Гори, спреман да заговара пре свега вредности старога света“ (*Симо Матавуљ – дело у времену*, 2011: 137).

Интензиван доживљај Матавуља као правог медитеранског писца (више медитеранског од осталих), и то из перспективе страних компаратиста (подсетимо се да је каталог писаца који су, нпр., писали о Боки пре Матавуља дуг, и да је Бока, по сведочењу самога Матавуља, посредством календара интензивно била присутна у српској књижевности), поново нас враћа изворној грађи и питању везаном за специфичност Матавуљевог „медитеранског писма“. Будући да је једна од првих асоцијација за Медитеран море – кренућемо од парадоксалног *и* присуства *и* одсуства мора у Матавуљевој прози.

Једна од тачака у којима се секу текстови о Боки односи се на литераризацију мора. Оно је истовремено саставни део простора који се описује, али и његова граница. Матавуљ га управо и литаризује на тај двоструки начин – као део градског пејзажа, близак и познат, али и као простор о којем се говори као о простору другости, даљине и туђине, одсуства завичајног, простору границе и краја. У путописном тексту „Три недеље по мору“ пише: „У речнику свих наших приморaца ’крај’ значи што и копно, и ниједан наш морнар неће рећи друкчије него: ’Идем на крај! Кад дођем на крај! Кад смо били на крају!’ итд. Дакле, нашем морнару реч ’крај’ значи свршетак мора, што друго не може бити него копно. Оригинално је што то није ни италијанизам, ни галицизам, него изворни наш израз приморски. У Вукову ’Рјечнику’ нема забележено то значење тој речи, ни иначе, колико ми је познато, није обична Србима далеко од мора!“ (Матавуљ, 2008: 403).

У „најморскијој“ од свих приповедака у којој се већ у наслову помиње море, у приповеци „Први Божић на мору“, пловидба морем предочава се фокусирањем на доживљај дечака, кроз његову иницијацију (прва пловидба) и прекинут обред (незапаженост највећег хришћанског празника: он остаје прослављен негде далеко на копну, у завичају, а на отвореном мору, на броду, бива заборављен). На опису буре Матавуљ се кратко задржава: „Три дана је ветар јечао а четвртог побијесни и донесе још силан град, ’Правда’ је скакала по мору, ребра јој и катарке шкрипаху, једра су бубњала. [...] Ужас је трајао!... Колико? Ко зна колико?“ Фокусира се затим на стање дечака који плаче јер је пропустио тренутак да, у истој светковини, буде повезан са породицом и завичајем. Бескрај мора и неба начичканог звездама још

више појачава дечакову усамљеност и изолованост. Међутим, и када се открива као простор непрегледности и непредвидљивости, море се не фикционализује на романтичарски начин, кроз стихију и бескрај, кроз надмоћ природе. Матавуљево море је припитомљено, оно је хуманизован простор искуствено сажет у пословицу: „Море хранило и сахранило...“; део је свакодневице на начин на који је и земља део свакодневице у причама о залеђу (земља хранила и сахранила). О мору се прича као о извору хране, зараде или авантуре.[2] Склон етнографском маниру индексирања, и у фикцијским текстовима Матавуљ „пописује“ морнарски свет. Он наводи каталог једара (флоко, флоко де фора, контра флоко... тринкетина... – Матавуљ, 2001: 116), или дужности „малога од прове“:

„Слушати и послуживати све мрнаре у свакој њиховој потреби: да ће им морати доносити јело, брисати клијет, распремати кревет, чистити хаљине и обућу итд. Горе на крову биће му дужност да са вечери пали фењере на предњој катарци; да се пење на поменуте крстаче кад устреба, ради савијања и развијања једара: да мота конопе, да брише један дио крова, да се одазива и на заповједи кувара“ (Матавуљ, 2001: 117).

И у путописним текстовима, у којима ће себи дати ексклузивну позицију приморца и диференцирати се од осталих који нису рођени поред воде, искуство отвореног мора биће затамњено занимањем за људе на броду. Више од природе, Матавуља занимају људи – њихови комешаји, страхови, непрестана преображавања условљена новим животним искуствима стеченим у непознатим крајевима света.[3]

Ако је море у позадини приче, ако се непрестано чује у говору јунака, али мало посматра – шта је у средишту Матавуљевог пејзажа. За разлику од приповетке „Први Божић на мору“, радња његових приповедака најчешће је смештена у градове у које море улази, па је морски пејзаж подређен градском.

---

[2] У Матавуљевој прози у којој се јавља мотив пловидбе, фикционализују се појединости морнарског живота – бродска хијерархија, односи, обавезе, живот на броду. Лађа се описује из „мрнареве памети“ као живи створ „који не само што има своју судбину, него готово има и своју вољу, врлине и слабости, – сасвим као жена!“ (Матавуљ, 2001: 119).

[3] У „Слици с пута Преображење“ путовање се тумачи као животна школа. Матавуљ описује специфичност искуства оних који путују и који, нпр., могу видети поларне ноћи („У његову је главу ушла једна истина непозната стотинама милијуна људи, и несумњива је ствар да од тог доживљаја настаје преображење у његову схватању света...“ (Матавуљ, 2008: 399).

У насловима Матавуљевих приповедака („Нови свијет у старом Розопеку“, „Љубав није шала у Ребесињу“, „Догађаји у Сеоцу“, „Бодулица“...) могу се разазнати три елемента око којих се организује прича: лик, догађај и место. Ако и изгледа да се Матавуљ колеба око стожера приче – биографија јунака или централни догађај (индикативна је промена наслова: „Чудновато бракосочитаније“ – акценат на догађају, у „Бодулица“ – акценат на лику), он заправо и догађај и портрет – подређује амбијенту. Роза је именована као Бодулица – острвљанка, а у самом тексту описује се као „природна знаменитост“ града у који се доселила. Метонимијска релација лик – средина директно се успоставља у тексту, коментаром свезнајуће приповедне инстанце:

„Ко питаше за Нови, питао је, одиста, је ли жива шјора Роза? Новљанин опет, чудио би се да му поменеш завичај, а да се не сјетиш ње. Та она бјеше ’знаменитост’, жива знаменитост новска, поред старе и мртве градине, поред Савине, Суторине и – свега другог“ (Матавуљ, 2001: 9).

Сложене везе лик – средина постижу се фигурацијом простора као живог бића, поступком антропоморфизације. У Матавуљевој прози градови имају срце, спавају, буде се, личе на људе: „Замислите човјека у новој и лијепој одјећи а са пљешњивом капом на глави! – ето таки је утисак чинио и розопечки трг због несретне кровињаре“ (Матавуљ, 2001: 52).

Попут ликова, и Матавуљеви *градови* имају своју слику/портрет (како ону панорамску град → трг → кафана тако и ону зумирану, поентилистичку). Он тако описује „говор града“ – његову јутарњу буку и вечерње издисаје, чује његово хркање. У визуелне и слушне импресије уткива се и време, па градови постају и временити попут живих бића (буде се, имају своју свакодневицу, своје трзавице, спавају). Последњи „издушак розопечког живота“ наступао би кад би на Тврђави труба окупљала војнике на спавање и када би „узаврио трг“:

„Топот корака одјекиваше по плочнику; пси би урликали; берекинчићи, у гомили и смијући се, трчаху по градској капији, а слушкиње бјежаху с врата, гдје су дотле ашиковале, по својој моди... Град би се затворио, свијеће би плануле, настало би куцкање столског посуђа, орило би се сребрнасто кикотање, па онда би се капци нагло затворили један за другијем, и Розопек би једнодушно захркао“ (Матавуљ, 2001: 54).

Писати о медитеранском граду код Матавуља истовремено значи писати и о медитеранском човеку. Још је Лаза Костић приметио:

„Његови људи и његове жене носе на себи јасно обележје, и не би никако пристали у какав други предео. А ту лежи баш права оригиналност“ (*Књига о Матавуљу*, 2009: 66). Чак и када напусти описивање простора и усредсреди се на портрет, Матавуљ своје јунаке доводи у метонимијску релацију са средином. Бодулицу именује као „зачин“ месту, дајући њеноме портрету статус равноправан с описом градског трга или градске кафане. Како се индивидуалност лика подређује опису амбијента најбоље можемо видети у оним деловима у којима се портрет града дочарава кроз групне портрета јунака секунденстилом:

„Ено комесара, извадио цигарету из уста и дигао обрве, стари судија иронично гледа комесарова тајника: овај се зајапурио и гриска усне, пристав замануо картом те је тако држи“ (Матавуљ, 2001: 53).

У Матавуљевој прози етнопсихолошки профил Бокеља суштински је другачији од профила људи који живе у залеђу. Будући да је Бока пограничје у којем се сустичу и граниче различите културе,[4] проблем идентитета Бокеља посебно се тематизује. На питање које себи поставља – „колико су, од давних времена до данас, силне мене и трзавице и мешања са толиким различитим народима утицале на душевне особине јужних Срба уопште, а Бокеља напосе?“ – Матавуљ даје одговор: „У Боци су српске успомене јаче од свих осталих; српске особине, у главном и најлепшем, истичу се јако, јуначки понос, уздање у себе, побожност без лицимерства, гостољубље, љубав према старим обичајима, неговање свога језика и песме – све је то у цвету“ (Матавуљ, 1999: 14).[5]

Међутим, иако у етнографском спису потенцира српство Бокеља, могли бисмо додати да је у његовим новелама исто тако „у цвету“ све оно што није српско (континентално) – што је другачије, што долази из других култура, што се примећује у одећи, храни, говору. Етнопсихолошки портрет Бокеља Матавуљ ствара поступком јединства супротности. С једне стране су памћење појединца и колектива,

---

[4] В. рад Б. Зјелињског: „Симо Матавуљ као писац регионализма и пограничја“, у: *Симо Матавуљ – дело у времену*, 301.

[5] Многе особине које износи као заједничко својство Бокеља (уредност, кичељивост, дуговечност, лепота), Матавуљ приписује и својим литерарним јунацима – у приповеци „Ђуро Кокот“ пише: „Свуда очи сретаху велику, могао бих чак рећи претјерану чистоту и лијепи ред“, а у приповеци „Нови свијет у старом Розопеку“ кичељивост Бокељки сликовито описује кроз припреме за бал и и шивење нових хаљина.

уврежене навике као један од основних чинилаца формирања етничког идентитета, а с друге – мултикултурална отвореност: женидбе странкињама, „измештање“ у туђе језике... Матавуљев медитерански човек као да једном ногом чврсто стоји на тлу (он је завичајан) и чека да му други дођу (медитерански градови су транзитни и мултикултурални), али је другом ногом кренуо на пут, у сусрет другима. О овом „двобиђу“ Медитеранца пише и Иво Андрић: „Свака личност из ових приповедака има два живота, један на копну, а други, посредно или непосредно, *на мору које значи широки свет*“ (истакла Д. В. – *Књига о Матавуљу*, 2006: 210). Јединство супротности медитеранског човека манифестује се и кроз парадокс медитеранске културе памћења: с једне стране, Бокељи се приказују као изразито конзервативни људи верни традицији, а, с друге, они су адаптивни и отворени према другим културама. Матавуљев Медитеранац јесте биће контраста – он је и човек залеђа, копна, и човек отвореног простора – мора. *Новајорк, Ђибралтар, Коста од Африке... ту су и Иније басе и Крим и Одес и Суецки канал* – само су неки од топонима којима се покрећу нови наративи – приче о другачијем, новом, авантуристичком, преображавајућем свету; андрићевским језиком речено, откривају се „елементи поморског живота, мора и свих даљина и *могућности које море човеку отвара*“ (истакла Д. В. – *Књига о Матавуљу*, 2006: 209). Индикативан је каталог послова јунака из Матавуљеве приповетке „Бодулица“: „Био је у рудницима, био у трговини, рибар, мрнар, надзорник у великим плантацијама, био је војник у рату за ослобођење робова, и то на измјену, час у савезној војсци, а час у јужној, био је... а шта није био. Сангве де дио!“ (Матавуљ, 2001: 16).

Отворен према другима, медитерански човек је и *биће сусрета (контаката)*. Он лако усваја туђе језике и туђа искуства: „Највише зачуди странце бокељско полиглотство (знање многих језика). По Боци се махом говори: талијански, енглески, грчки, француски, шпањолски и турски...“ (Матавуљ, 1999: 33). У фикцијским текстовима такође се варира мотив плурилингвизма приморaца (начелник Јешо из приповетке „Догађаји у Сеоцу“ „говорио је савршено талијански, француски и грчки“; други се „одликоваше знањем грчког и турског језика, јер је у младости дуго живео у Леванту“ (Матавуљ, 2001: 38, 43).

Јунаци се крећу од залеђа према граду, из села у град, са острва према приморском граду, из завичаја у „свет“ – у Америку или

Аустралију. Они су истовремено јунаци који живе с искуством растанака, али и упознавања и поновних сусрета. Зато што одлазе, што никада нису у истоме окружњу, њихова биографија (њихов идентитет) увек је за друге у прекидима – о њима се зна оно што се чује, што стиже у писмима, највише оно што се смешта у гласине. О јунаку приповетке „Бодулица", Радулу, приповеда се да је „у Калифорнији, у Бразилу, да је погинуо, да се оженио".

У Матавуљевој прози сцене повратка јунака из далеког света у завичај карневализоване су: описује се театралност светине која дочекује јунаке које је створила у својој машти – придошлици се придаје сурогат-идентитет формиран на основу гласина, штурих података, писама („Бодулица", „Ђуро Кокот", „Др Паоло"). О доктору Паолу, који је из Розопека отишао пре двадесетак година, нагађа се да се потурчио, други мисле да је умро. Гротескна је заокупљеност мештана придошлицом: „Гомила се одмиче ка средини малог трга, одакле се видио човјек на средњем прозору доњег ката куће Колнерове. На то се диже граја, мало мање него да је Кико гласник пада Плевне!" (Кико је носач ствари који је и донео вест о доласку др Паола) [...] „трг је био пун свијета и сви погледи бјеху упрти на жишку Паолове цигаре, ко да ће оданде прснути ватромет" (Матавуљ, 2001: 84–85). Идентитет јунака успоставља се мозаички – из грађе се издвајају гласови Паолових вршњака који реконструишу Паолову биографију: „несташно дијете, учио медицину у Бечу, спанђао се с пјевачицом, лутао по Италији, пјевао на позорницима, био војни љекар у Србији, одбегао у Турску, потурчио се из љубави"... „најпосле се рашчуло да је умро" (Матавуљ, 2001: 84).

У пару са градским јунацима који испраћају и дочекују, Матавуљ литеризује и јунаке који пристижу или напуштају приморске градове. Матавуљев дошљак је освајач, неког ко се лако уклапа у нове средине. (Као да има мало аутобиографског зачина и пројекције ауторовог искуства света!) И сам Матавуљ лако се адаптирао: на Цетињу је говорио црногорски, али се није одрекао европског одела; у Београду говори београдском екавштином... У тексту симптоматичног наслова „Извањац и освајач" Радомир Константиновић запажа: „што је отпор средине јачи, што је средина више затворена, овај јужњак, виталан као ђаво, насрће упорније, страсније" (*Књига о Матавуљу*, 2009: 140).

Матавуљеви јунаци, иако добро уклопљени у разлике, ипак нису у слози са другима – увек постоји притајена напетост, сумња и по-

дозривост. На основу личног искуства и осмогодишњег саживота са Бокељима, Матавуљ описује природу „бокељских“ сукоба:

„Пошто боље познах људе, открих ’невирност’. Слога је била привидна. Старе домаће чегрсти, неизбјежне маловарошке сплетке, суревњивости ради превласти у опћини, вјерски антагонизам, све је то у потаји тињало, а све је споља било заглађено. У Горњој Далмацији неслога је увјек бучна, увјек се много граје за сваку ситницу; овдје су људи сувише опрезни а да би отворено устајали на противника докле не би били увјерени да ће га надвладати. Далматинци су накрај срца, али нијесу злопамтила, Бокељи се умију савлађивати, али умију за вијека носити чегрст“ (Матавуљ, 2001: 156).

Радомир Константиновић самога Матавуља описује као „лукавог јужњака који уме да осети и разуме, непогрешно, и оно што људи покушавају да сакрију од њега“ (*Књига о Матавуљу*, 2006: 143). Зато је, дубоко у веселом тону Матавуљеве прозе, притајена клица трагичног. Паралелним читањем фикцијске и документарне прозе препознајемо трагове утискивања „аутобиографске реалности“ у фикцијски свет. Тињање сукоба извор је драмских напетости у већини приморских (бокељских) приповедака.[6] То је сукоб уткан у свакодневицу – сталан, али са јунацима који могу да га носе (да га савлађују), да живе с њим, да га атомизују на ситне зађевице. Те ситне зађевице Матавуљ хумористично перспективизује и у *Биљешкама...* и у фикцијским текстовима (поетика, како их у аутобиографији назива, „великих догађаја у малом месту“, препознаје се и у документарним описима доласка др Милана Јовановића са госпођом из Новог Сада у Херцег Нови, дружењима у кафани, вечерњим састанцима у читаоници и „сијелима по доличнијим кућама“, али, паралелно с тим, и у фикцијској прози – у доласцима исељеника у завичај (Амруша или Радула из приповедака „Нови свијет у старом Розопеку“ и „Бодулица“) или у подизању нове кафане („Нови свијет у старом Розопеку“).

---

[6] Матавуљеви Бокељи су у средишту разлика – етничких, конфесионалних, професионалних, историјских, географских, социјалних и других. Зјелињски наводи „широку лепезу релација која се успоставља на линији ја – други: формалну и неформалну кооперацију, издиференцирану скалу супротности (конкуренција, ривалство и конфликт), акомодацијске односе (доминација, компромис, толеранција, примирје), асимилацију (акултурација, друштвена интеграција) и најзад конфронтацију (формалну, неформалну) (*Симо Матавуљ – дело у времену*, 2011: 313).

Алхемизовање трагичног и конфликтног у карневалско и смешно може се пратити у приповеци „Нови свијет у старом Розопеку“, у којој се развијају конфликтне ситуације између православаца и католика, конзервативаца и присталица устава, између, старог и новог, али тако да не воде ка спознаји трагичне непомирености. Индикативно је како Матавуљ, хумористички варирајући мотив шетње градским тргом, развија наратив о сложеним и различито мотивисаним сукобима. У духовите описе рутинских шетњи (детаљне описе начина како се хода у које доба дана, којом страном, са ким се хода, којим поводом), он утискује причу о завидљивости, подозривости и нетрпељивости мештана. У приповеци „Нови свијет у старом Розопеку“ промене настале изградњом нове кафане манифестују се управо кроз нову хијерархију шетача:

„Господа, која су четрдесет година, готово сваког вечера, шетала се по тргу, не запамтише да су се ту икада мајстори купили, за вријеме шетње, а још мање да су се кикотали“ (Матавуљ, 2001: 70). Или: „Најжалосније бјеше вечером на тргу гдје слободњаци извојеваше своју половину простора за шетњу. А како сада бијаше много више шетача, то су и једни и други једва се могли мигољити“ (Матавуљ, 2001: 72).

И погребна поворка може постати повод комичног разобличавања паланачке завидљивости. Прото, капелан, шест попова, ђачићи, сви поморски капетани, два реда бубњара, готово сва војска из тврђаве, која сачињава погребну поворку, немају функцију да дочарају поштовање према умрлом већ да демонстрирају снагу „православног обреда“, да буду једна врста спектакуларног парирања католичким обредима:

„Спровод прође свијем онијем улицама куда обично пролажаху литије. А ако каноникова кућа бјеше на распућу, прото устави спровод пред њом и учини помен, који је трајао колико другде парастос“ (Матавуљ, 2001: 190).

У Матавуљевим бокељским новелама крупни историјски догађаји (доношење устава, рат Русије и Турске) као да пролазе незапажени, атомизовани „ситним догађањима“ – заљевицама око тога ко ће први ићи на бал, ко ће какву хаљину носити, којом страном градског трга ће се шетати и сл. Они су временски међаши потиснути „малом историјом мештана“: долазак међународне флоте у Боку, ради предаје Улциња битан је због информације о порасту броја гостију у крчми; време колере помиње се као ознака доба када је Бодулици капетан

Мато „купио у Млецих“ свилу...[7] Будући да нема крупних догађаја, они ситни не стварају корените потресе. И оно што уноси трајне измене у свакодневицу мештана, брзо се ритуализује. Приповетке „Нови свијет у старом Розопеку“, „Др Паоло“, „Ђуро Кокот“ и „Догађаји у Сеоцу“ грађене су управо на иронизацији стереотипа (ритуалност свакодневице и њена регулативност), као и на „инцидентним“ помацима, променама, трзавицама које не доводе до радикалнијих промена.

Упркос своме „двобићу“, укрштају супротности и „тињању сукоба“, Матавуљев медитерански човек није расцепљен, несигуран и несрећан. У Матавуљевој прози се на иронично-хумористичан начин превазилази (ублажава) сукоб како у самим јунацима тако и у њиховим односима према другима (тај други може бити други по вери, по нацији, по страначкој припадности, по језику, по социјалном статусу...). Матавуљева проза није проза трагичког доживљаја света. Супротности могу да доведу до конфликата, али у бокељским новелама они су увек комиком пасивоварани, заустављени.

Због радикално другачијег виђења сукоба у етнички разноликим срединама, индикативно је Андрићево читање Матавуља (*Књига о Матавуљу*, 2009: 207). Он уочава наличје ведрих приморских новела, препознаје клицу опасног и трагичног у свету који претварањем и прилагођавањем потискује сукобе, али их не разрешава. Матавуљ, међутим, комиком разобличава она места где *разлике* воде трагедији, и где Иво Андрић препознаје жилу куцавицу трагичног света.

Не само да је та способност избегавања неразрешивих конфликтних ситуација, које би водиле ка немогућности излаза, тумачена као одлика Матавуљевих Медитеранаца, већ је и начин превазилажења тих напетости – тумачен као медитерански. Придев медитерански у рецепцији Матавуљевог стваралаштва везивао се за сам квалитет Матавуљеве прозе, и означавао *хуморно-естетску компоненту* његовог текста. Медитерански смех је ревитализујући јер се у њему сустичу (поништавају или уједињују) супротности које би водиле неразрешивим конфликтима. Р. Константиновић је писао: „У том његовом смеху има нечег од ренесансног духа, оног духа који смехом себе одржава, и кроз смех може да слави свет... То је један широк,

---

[7] Локално постаје битније од државнополитичког: „Да је ћесар долазио, не би се више народа стекло под градом. Измиљело све, да види супруге“ (Матавуљ, 2001: 15); минорне свађе око карата и плаћања „спорних кафа“ прерастају у „питање дуго као источно“.

незлобиви медитерански смех, једини смех који се, такав, заорио у српској прози новијег времена“ (*Књига о Матавуљу*, 2009: 145).

У Матавуљеве веселе медитеранске градове у које улази море ушли смо на типично матавуљевски начин – кроз „једини смех који се такав заорио у српској прози“. Наш доживљај Боке био је другачији од оног који је настао читањем Вука Врчевића, С. М. Љубише, Вука, Његоша, Ненадовића, М. Јовановића Морског, Алексе Шантића, владике Николаја Велимировића, Милоша Црњанског и других... Свако од наведних писаца имао је различиту приповедну „жилу куцавицу“, и свако је медитеранског човека описао на другачији начин. Наш рад је покушај да се одговори на питање: У чему је специфичност Матавуљевог виђења Боке? Тиме поново стижемо на почетак наше приче о Матавуљу – на наслов од којег смо кренули и којим причу заокружујемо: у литераризацији медитеранског урбанитета, у описима градова у које море улази, и медитеранског човека као укрштаја супротности.

Литература

Беневоло, 2004: L. Benevolo, *Grad u istoriji Evrope*, Beograd: Clio.

Добрашиновић, 1962: Г. Добрашиновић, *Живот и рад Симе Матавуља у Београду*, РД 1186, Универзитетска библиотека у Београду, 186.

Књига о Матавуљу, 2009: *Књига о Матавуљу*, уред. Д. Иванић, Београд, Загреб: Завод за уџбенике, Српско културно друштво просвјета, 108–137.

Младеновић, 2007: Ж. Младеновић, „Симо Матавуљ као реалистички сликар херцегновске, црногорске и београдске средине“, у: *Књижевно дјело Сима Матавуља и његово мјесто у историји српске књижевности*, уред. О. Доклестић, 22–34.

Мамфорд, 1895: L. Mumford, *The City in History, its Transformations and its Prospects*, Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books (1975).

Матавуљ, 1999: С. Матавуљ, *Бока и Бокељи*, прир. Г. Максимовић, Београд: Слободна књига.

Матавуљ, 2001: С. Матавуљ, *Бокељске новеле*, прир. Г. Максимовић, Србиње, Нови Сад: Добрица књига.

Матавуљ, 2008: С. Матавуљ, *Мемоарски и путописни списи*, Београд, Загреб: Завод за уџбенике, Српско културно друштво.

Савић, 1910: M. Savić, „Sima Matavulj“, *Iz srpske književnosti,* Novi Sad, 59–62.

Скерлић, 1955**:** Ј. Скерлић, „Симо Матавуљ“, у: *Писци и књиге 2*, Београд: Просвета.

Симо Матавуљ, 2011: *Симо Матавуљ*, ур. Д. Вукићевић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

Симо Матавуљ – дело у времену, 2011: *Симо Матавуљ – дело у времену*, уред. Д. Иванић, Д. Вукићевић, Филолошки факултет.

Summary

Dragana Vukićević

THE CITIES THAT THE SEA ENTERS

The title of this paper was inspired by Simo Matavulj's ethnographical study *Boka and the Bokeljs*, where the author leads us through Boka „entering the city as the sea enters it“. Although the sea itself is rarely fictionalised, and the text has none of the conceivable romantic descriptions of nature's forces, in Matavulj's maritime stories, the sea is the background for everything that happens in the sunlit squares and streets of the city. The poetics of the city and the sea as its shadow are the subject of this paper. We shall dwell on the Boka cycle of stories: „Bodulica“, „Ljubav nije šala u Rebesinju“ [Love is not a Joke in Rebesinje], „Đuro Kokot“, „Novi svijet u starom Rozopeku“ (The New World to Old Rozopek], „Dr Paolo“, „Događaji u Seocu“ [Events in Seoce], Prvi Božić na moru [First Christmas at Sea]. Matavulj intertwines several narrative strategies by narrativizing the life of the locals with a metonymical technique, through individual human dramas. The narrator, by putting on the masks of an ethnographer, ethno-psychologist, historiographer, economic analyst, social-political commentator, creates the impression of „the pulsing of life“ – and the city itself becomes a literary hero of the story. Like the characters, Matavulj's cities have their own image/portrait (the panoramic one, city → plaza → coffeehouse and the close shot, the pointillist image) and their speech. The visual and auditive impressions include time, so the cities become impermanent, like living beings. Laza Kostić already wrote: „His men and women wear a clear mark and would not fit into any other surroundings. And that is true originality.“ Later reception wrote on Matavulj as a writer who „brought the beautiful Adriatic sea into our literature“ (Jovan Dučić), „widened the geographic and ethnographic mind“ of the Serbian

reader (Milan Kašanin), while our contemporary Goran Maksimović draws attention to Boka, by dealing with the subject in a separate monograph *(Boka i Bokelji [Boka and the Bokeljs])*.

The description of space is one of the devices of metonymical characterization of the literary hero in realism, and whether the literary hero can actually be a manner of spatial „characterization" and if space can have character – these are some of the questions we shall investigate, inspired by the aforementioned readings of Matavulj.

Riassunto

Dragana Vukićević

LE CITTÀ NELLE QUALI ENTRA IL MARE

Il titolo del presente lavoro è ispirato allo studio etnografico di Simo Matavulj, *Le Bocche e i bocchesi*, in cui l'autore ci guida attraverso le Bocche di Cattaro „entrandovi così come vi entra il mare". Anche se il mare è raramente romanzato e il testo è privo di descrizioni romantiche sulla forza della natura, nei racconti di Matavulj il mare fa da sfondo a ciò che accade nelle piazze e nelle strade assolate. La poetica della città, ma anche del mare in quanto sua ombra, è il tema del presente lavoro in cui ci siamo concentrati sui racconti del ciclo bocchese: *Bodulica*, *L'amore non è uno scherzo a Rebesinje*, *Đuro Kokot*, *Il nuovo mondo nella vecchia Rozopek*, *Dott. Paolo*, *Gli avvenimenti di Seoce*, *Il primo Natale al mare*. Narrando le vite degli abitanti di quei luoghi, metonimicamente, attraverso i drammi degli individui, Matavulj intreccia diverse strategie narrative. Il narratore, che assume la maschera dell'etnografo, dell'etnopsicologo, dello storiografo, dell'economista e dell'analista politico e sociale, crea l'impressione del „pulsare della vita" e la città stessa diventa protagonista letteraria della storia. Come i personaggi anche le città di Matavulj hanno una loro immagine / ritratto (sia quella panoramica di città → piazza → caffetteria, sia quella zoomata) e un loro discorso. Impressioni visive e uditive si intrecciano nel tempo e le città, come gli esseri viventi, possiedono una temporalità propria. Laza Kostić scriveva che „I suoi uomini e le sue donne hanno un loro tratto distintivo, e non potrebbero andar bene in nessun'altra regione. Ed è qui la vera originalità." Di Matavulj successivamente fu detto che era lo scrittore che „aveva introdotto il bel Mare Adriatico nella nostra letteratura" (Jovan Dučić), che „aveva ampliato le riflessioni geografiche ed etnografiche" del lettore serbo (Milan Kašanin), mentre nello studio del nostro contemporaneo Goran Maksimović *Le Bocche* vengono individuate come tema a sé (*Le Bocche e i bocchesi*).

Descrivere lo spazio nel realismo è uno dei modi di caratterizzazione metonimica del protagonista letterario; ma se possa il protagonista letterario caratterizzare lo spazio e se, più in generale, lo spazio possa avere un carattere, sono alcune delle questioni delle quali ci occuperemo, stimolati dalla lettura delle opere di Matavulj citate.

Злата Бојовић

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
zlata@scnet.rs 821.163.41.09-992 Павловић М.

НАПУЉСКЕ ШЕТЊЕ МИЛОРАДА ПАВЛОВИЋА

Апстракт: У путописима о Напуљу, којих има неколико у српској књижевности, пејзаж је једна од карактеристичних књижевних слика. Природне лепоте Напуљског залива, његове околине и надалеко чувених острва и локалитета (Капри, Исхија, Баје, Пестум, Портичи, Помпеја, Херкуланум, Везув и др.) наметале су се писцима као импресије. Пејзаж као слика која је дочарана речима има своју ограничену поетику, по којој он може бити сведен или аналитичан. Оба типа заступљена су у првим путописима из XIX века о Напуљу (*Писма из Италије* Љ. Ненадовића, *Горе доле по Напуљу* М. Јовановића). У путопису *Напуљске шетње* Милорада Павловића, који је настао почетком XX века, једноставни пејзаж као проширена песничка слика и као конститутивни део путописа трансформисан је у низ разноврсних типова пејзажа који су добили важну функцију не само у доживљају природе и лепоте већ и у осмишљавању везе између описа и путописног приповедања.

Кључне речи: пејзаж, путопис, Напуљ, Љубомир Ненадовић, Милан Јовановић, Милорад Павловић.

Napulj… un pezzo di cielo caduto in terra.
Vedi Napoli e poi muori.

Напуљ са својом околином, богатом историјским споменицима и природним лепотама, острвима, Херкуланумом и Помпејом, и обрисом Везува у даљини, који се непрестано мења и помера границе према небу, заузима видно место у многим доживљајима Италије у српској књижевности. Напуљ је жив, сликовит, бучан и по много чему посебан град, познат по необичностима, лежерном животу својих су-

грађана и шароликости становништва и случајних пролазника, какве може да има само град великог медитеранског промета, отворен ка његовом средишњем пространству – налазио је места, као инспирација или као одраз непосредног доживљаја виђеног предела, у поезији и у прози још од средине XIX века. Онима који су га обилазили и боравили дуже у њему, сагледавали и испитивали његову унутрашњост, живот на улици, који је увек импресионирао посетиоце, дух Наполитанаца и странаца који се са њима мешају, онима који су покушавали да продру у његову суштину, Напуљ се више наметао као социолошки феномен – општом атмосфером, оригиналним појединцима, карактеристичним категоријама људи и начинима понашања који су подједнако били и израз услова живота и њихове свакодневице, али и одраз њиховог поимања живота и њихове личне филозофије. У путописима, као књижевној форми погодној за преношење индивидуалног доживљаја виђеног у другом свету, слика Напуља била је у већој мери представљање његовог живота но његове спољашњости. За разлику од путописа и кратких надахнутих импресија које су преносиле утиске и размишљања о другим странама Италије, пре свега Венеције, потом Рима, Фиренце, Тоскане, Умбрије – а то су најчешће описивана италијанска места у српској путописној литератури (великим делом и стога што је низ најзначајнијих српских писаца боравио дуже време у Италији у својству дипломатских представника), описи и доживљаји Напуља, они најпотпунији и најопширнији, разликовали су се од осталих. Ни о једном другом граду није, осим краћих бележака и утисака, написано неколико целовитих књига, које воде кроз историју, изглед и живот града као о Напуљу. То су монографски путописи, неки у епистоларној форми, који се у српској књижевности могу пратити током више деценија. У њима је, будући да су обухватни и опширни, сем утисака о градском животу, који су се наметали писцу, било простора и за спољне пејзаже, за околна места на обали и острва, за древне локалитете, за историјске споменике који су се сјединили са потоњим животом, са природом и са насељима. Посебност свим тим описима и тумачењима пејзажа давало је присуство Везува, у свакој панорами. У описима, дочаравању и доживљају сваког другог италијанског града, чак и Рима и Венеције, са низом општепознатих, маркантних карактеристика, могло је да, у издвајању најупечатљивијих детаља, буде одступања. Међутим, у доживљају Напуља никада није изостајао Везув, и то је у скоро свакој његовој књижевној разгледници стално место.

На самом почетку у српској путописној прози стоје по много чему чувена и за литературу значајна *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића (1826–1895), који је Напуљ у њу увео. Италијом је путовао 1851. године, а у Напуљу је, као што је познато, срео Његоша, и то ће у потпуности одредити даљи смер његовом кретању и свеукупни доживљај ове земље. Пажње је вредно, управо због везе са Ненадовићем, и неколико писама из Италије Петра Петровића Његоша. Настала су у исто време, током истог путовања. Писмо датирано у Напуљу 31. јануара 1851. садржи сведену, синтетизовану, једноставну, једну од најстаријих пејзажних слика овога града у српској литератури:

„...Напула лежи до мора готово као број 3 с које год је точке човек погледа. Напула ни на шта друго не личи до на Напулу, тако је њено мјестоположеније очарателно, тако је Напула дивна. Кводлибет је напулитански јединствен под небом, у њему се двије крајности у највећем степену виде: лукс и убоштина; у њему је дивно море окићено паропловима и свакоруким лађама, у њему су дивно увршћени палаци и вјечно зелени и цветајући садови..."[1]

Упркос значају који Његошев доживљај Напуља има, Ненадовић је први са дубоким узбуђењем описао овај град – пејзаж јесте смирен и синтетизован, чист, издвојен од путописне „приче", али тој се слици, у каснијој литератури, ништа није имало додати. Тим описом започињу његова *Писма:*

„Небо без облака, море без таласа, лађе без једрила... по врховима брешчића виде се баште са својим летњим палатама, виде се високе палме и погдекоји кипарис. Неизбројне лађе и пароброди љуљају се по мору. Све је то обавијено у неко чаробно плаветнило. Не можеш казати или је лепши увече кад га сунце оставља, или ујутру кад се први зраци сунчеви кроз дим Везува краду, или ноћу кад га месечина обасја."[2]

Слика Напуља коју је у литературу увео Ненадовић била је једноставна а њеном значају доприносио је историјски сусрет са Његошем. Нова је била по томе што је откривала и наговештавала непознате лепоте, и одмах постала подстицајна за друге писце. У књижевном погледу, значајна је по томе што је учврстила форму пејзажа: он је

---

1 П. Петровић Његош, *Писма III,* Сабрана дела 9, Београд 1955 [писмо Димитрију Владисављевићу], 450–455.

2 Љ. Ненадовић, *Писма из Италије,* Београд 1868–1869.

још увек углавном декор природе. У којој мери су *Писма из Италије* деовала на писце тим својим новинама, показало се убрзо: појавила су се нова дела чији су аутори следили Ненадовићеве путописне кораке.

Велики поштовалац Љубомира Ненадовића, у своје време плодни и познати књижевник Милан Јовановић (1834–1896), кога је лекарска служба водила у разне крајеве, током боравка на Цетињу добио је прилику да посети Италију. Као пратилац кнегиње Милене и престолонаследника, кнежевића Данила, провео је зиму 1877–1878. године у Напуљу, у коме је настао његов епистоларни путопис *Горе доле по Напуљу.*[3] Путопис је посветио Љуби Ненадовићу, кога је у писмима на више места апострофирао – „драги мој Љубо". Виђење Напуља доживео је као остварење младићог сна („куле у облаку"), обилазио га је, описивао град, околину, проналазио знаменитости и коментарисао их са веома много обавештености, али се и заустављао на сваком месту на коме је поглед пленила узбудљива лепота која се, као најлепши вид природе, наметала реалности:

„Једна од многих ваздушних кула мојих беше ми на подножју Везува, онде, где западно сунце позлаћује укусно поређане летњиковце од Портичи.

Поврх главе ми зијаху отворене чељусти Везува, из којих се црн дим дизаше у облаке, а усијана згура сливаше низа страну. Ја сам стајао на тераси моје куле, гледао сам тај јединствени призор..."

Иако се Милану Јовановићу, као и претходним и потоњим путописцима, непрестано наметао живот бучног града са свим необичностима на које се у страном свету наилази, он се постепено, посматрајући дуго, удаљавао од њега и у нискама призора пресликавао пејзаж напоредо са осећањима која је он у њему подстицао. Тако се у његовом опису и доживљају природе сведени Његошев и Ненадовићев пејзаж ширио, али је још увек остајао као предео обухваћен погледом који се не меша, дубље, с ауторовим осећањима и маштом. Природно и лако низали су се описи луке, залива, најближе околине, виђени као реалност, као одсјај негдашње историје која се стопила са пределом и као тренутак кад природа све преображава у чудо:

---

[3] Једанаест писама штампано је најпре у наставцима у *Српској зори*, 1878, I–VI; 1879, VII–VIII; 1880, IX–XI; дванаесто у *Српским илустрованим новинама* 1881, а као засебна књига објављена су у целини у издању Српске књижевне задруге, *Горе доле по Напуљу, Путничке црте,* Београд–Загреб 1898.

„...На ушћу тога залива помаљају се из пучине његови чувари: острва Капри, Искија и Прочида; све врхови, што их је вулканска сила уздигла над морском пучином. Изгледа, као да је прво острво прибрежје Сорента, а оба друга да су раскинути крајеви прибрежја Мизене, који скупа заокружују напуљску луку тако, да само југозападни ветар може да заталаса обично тихо крило ове јужноиталијанске луке...“

Све чему се писац дивио и како је оно што је видео описивао, привучен силом коју може да изазове неодгонетнута лепота (град, амфитеатар, Помпеја, подножје Везува, Херкуланум и др.) имало је да буде потврда познате италијанске узречице: „Vedi Napoli e poi muori.“ На крају књиге исцртао је и карту околине Напуља, која је била његов водич током овог путовања.

Са Ненадовићевим *Писмима из Италије* и Јовановићевим путничким цртама *Горе доле по Напуљу* Напуљ је већ пре краја XIX века добио своје место у путописној прози у којој су, чинило се, заокружени слика и богати доживљај овога италијанског града, и у којој се учврстила путописна форма и пејзаж као један од њених битних елемената. Међутим, већ почетком XX века настаје још један путопис, под истим околностима као и претходни: Милорада Павловића (1865–1957), под насловом *Напуљске шетње*.[4]

Милорад Павловић, уз чије се име обично додаје надимак Крпа, био је плодан писац, уредник часописа, деценијама живо присутан у културном животу, а истовремено, попут свог претходника Милана Јовановића, у складу с новим духом времена, неуморни путник радозналог духа. Упознао је, попут многих других српских писаца који су се отискивали у друге земље и потом пунили странице књижевних листова путописним импресијама, велики део Европе, боравио у разним земљама и великим градовима који су пленили својом величином и бучним животом какав је Србија тек почела да упознаје, обилазио их је не као обичан путник, већ као ерудита који је о њима унапред доста знао, па одлазио с циљем да види оно што је најзначајније. Одлазак у Напуљ није на тај начин планирао, но пошто га је, када се у њему нашао и провео две године, доживео као мешавину „божанства и демонизма“ и упознао га добро, заједно с околином, враћао му се и касније, али тада као заљубљеник, на одређена „своја“, места која

[4] *Напуљске шетње,* написао М. Павловић, СКЗ, Београд 1911.

је памтио по узбуђењу која су изазвала када их је први пут спознао. Ти изузетни предели, којима се дивио, са којима је „разговарао", који су га дочекивали неизмењени, били су за писца доказ да је природа неуништива и да се обнавља, да је вечна. То, могло се читати између редова, природу ставља изнад живота и стога она за човека има велики значај, и велику моћ.

Од 1906. до 1908. године боравио је Милорад Павловић у Напуљу као пратилац и професор принца Павла Карађорђевића, коме је, касније, путопис и посветио. Током те две године обилазио је, упознавао и истраживао Напуљ – живот града, споменике; с одличним познавањем легенди, античких митова, старе и новије историје коментарисао је повест и уметност, бележио појаве из живота. Истовремено, и то више од других аутора – који нису могли да се отму утисцима које је остављао урбани Напуљ – регистровао је оно што га је окруживало споља: околину и богате пејзаже. Доживљај виђеног преносио је у низове рашчлањених, анализираних пејзажа, у којима су искрсавали све богатији призори и све надахнутије размишљање о природи. Током дугог боравка почео је да описује свакодневно, у разно доба дана, поједине локалитете, и да прати промене које су се пред очима збивале, да тражи законитости, да све гледа као разгледницу, из даљине, без ситних појединости, без људи, тражећи једино савршенство лепоте. Околина Напуља пружала је мноштво таквих слика, и он их је бележио, скицирајући постепено, на тај начин, будући путопис. Процес настанка путописа лако је утврдити. У његовој богатој рукописној оставштини сачувале су се „из прве руке" написане целовите путописне скице које су настајале у Напуљу, у непосредном додиру са пределима које је описивао, а које прате целу панораму околине града: *Помпеја, Везув, Капри, Пестум, Кастела маре, Поцуоли, Исхија, Баје, Сорентo* и др.[5] Касније их је спојио у целину и мењао само утолико што је стилски поправљао изворни рукопис, настојећи да очува свежину, чак и местимичне претераности, како се не би изгубила природност првог доживљаја.

У исто време, Павловић је водио богату преписку, и у приватним писмима које је слао пријатељима из Напуља такође описивао сва ова места, исказивао своје дивљење лепотама пејзажа, анализирао утиске и одгонетао своју везаност за ту врсту доживљаја. У тим писмима на неколико је места посредно формулисао елементарну поетику пејзажа:

---

[5] Народна библиотека Србије, Београд, Архива Милорада Павловића, Р 37/VI.

„Неапољ је на мене учинио необичан утисак, нарочито је лепа његова околина, управо залив, од остр[ва] Мизека до Сорента и остр[ва] Каприа. Све сам то посетио, све видео што шири умни хоризонт и појам о животу диже на један виши ниво…

Од свега и свију, Везув је најинтересантнији и најстрашнији. Чудан ме је осећај обухватио, кад сам са његова врха, са ивице кратера посматрао бескрајну даљину, која се у пучини губила и ослушкивао оно потмуло хујање у утроби земљиној, од кога до мене допираше испарење сумпорних гасова и дим… а тамо ниже, према мору просјајкују и одблескују на вечерњој светлости сунца прозори у Портичиу, у Торе дел Греко, Торе Анунцијата и Кастелмареу… Неапољ је сасвим у даљини, према западу и већ је увијен у сумрачну маглу прве ране вечери… Прошао сам сву Европу скроз, надам се да ћу још проћи; видео сам много природних појава и уметничких дела, пред којима сам задивљен стајао; ово што сам са Везува посматрао никада и нигде нисам видео, нити ћу икада и игде на другом свету посматрати.“[6]

Ово осећање – које је доживљавао као мешавину усхићења виђеним простором, чији се садржај не може исприповедати, и сазнавања природе – дефинисао је као поетичку мисао и као одговор на неизговорено питање у чему је његова тајна: „За мном стоји читав низ успомена о дивним пределима, о мору, о природним појавама и уметничким производима. Све је то капитал којим се богати дух и душа, капитал којим се богати знање и проширује хоризонт свести. Ја сам не само уживао посматрајући природне лепоте и творевине људског духа, него сам се и учио посматрајући их. Мени је сваки камен, свака статуа, свака рушевина умела испричати понешто… та ја сам налазио музике и речи и тумачио смисао и самих таласа морских, што стално ударају у обалу и певају своју монотону песму вечног обнављања у природи…“

У српској прози XIX века (приповедној, путописној, мемоарско-дневничкој) преовладавали су поједностављени типови пејзажа – сведени и аналитички, који у композицију слике уздржано укључују и аутора. С назнакама симболизма, када пејзаж добија нова симболистичка значења, ови почетни типови брзо се трансформи-

---

[6] „Писмо пријатељима, 29. 3. 1907“, Неапољ. На ово писмо пажњу нам је скренула Нада Мирков Богдановић, која је ово писмо и објавила, на чему јој најлепше захваљујемо. Оно је једно од неколико Павловићевих писама из Напуља упућених пријатељима Матилди и Божи Драгутиновићу.

шу, што се веома јасно види у путопису М. Павловића. Већ код њега, на самом почетку XX века, функција пејзажа се богати и шири, и већ у његовој прози издвајају се нови типови пејзажа: фиктивни, „историјски", психолошки, естетски; пејзаж добија нову функцију – својеврсном персонификацијом симболизује људска стања, илуструје ауторова осећања, филозофију, погледе на живот; појаве у природи добијају снажна симболистичка обележја и служе као паралеле за животне ситуације.

Упркос томе што је лепота пејзажа, детаљно анализираног или сведеног, изазивала осећање вредности лепоте, пре свега као поетизованог призора, виђеног у јачим бојама и лепшим обрисима од стварног, који се може поредити са пејзажом на уметничкој слици – на којој је он увек обојенији од природе која се на сликарско платно преноси – Милорад Павловић је у својим „шетњама" описивао и она места која нису била део тога сјаја. Многе његове описе карактерише реалистичност у дочаравању доживљаја који је предео у њему изазвао, па је природно и пејзаж који га је подстицао, ако је био слика или одраз другачије реалности, био у складу с њом. У обимном и богатом поглављу које је посветио опису пута до кратера Везува, на више места реалистичном прецизношћу дочарава необичне пејзаже, и свој доживљај прошлости као пропасти којој човек још увек присуствује. Тамним тоновима, без много сликовитости, заустављен озбиљношћу призора, дочарава најнеобичнији пејзаж – кратер вулкана:

„Крај једног гротла, хиљаду и триста и нешто више метара над морем, око једне пустошне гомиле камења и пепела стојим и посматрам како доле, у трбуху земљином, тутњи и кркља, ромори и режи, а облаци дима, час бели и сиви, час жућкасти и црвенкасти, или црни, избијају из чудовишног отвора, ишараног многим пукотинама, брежуљцима и тзв. фумеролама. Дим се одвоји од уста вулкана, величанствено се диже у висину, лагано плови ваздушним океаном, висећи и губећи се у зраку…

Оштра ивица кратерова изгуби се у облацима загушног испарења. Нисам знао шта пре да посматрам: да ли ову ужасну огњену провалу, овај огњени бездан из чије дубине тутње подземна, непојмљива грмљавина и бес подземних стихија; или да посматрам сунце које се непрестано мења и преображава, те час изгледа као да је помрачено, да је изгубило свој сјај и блесак те виси у ваздуху као каква тамна жутокрвава кугла која ће се за мало и сама на земљу угашена срушити…"

Префињена пластична реалистичност ових описа, запажања, осећај за ономатопејске звуке у природи, јасноћа с којом гледа и преноси доживљај виђеног, сврставају оваква дочаравања пејзажа у најбоље делове овога путописа.

У оквиру путописа формирала се и специфична врста пејзажа – условљеног чињеницом да је велики број описа заснован на призивањима историје, на објашњењима споменика, на тумачењима легенди и сл. То је фиктивни пејзаж, који даје оквире и веродостојност збивањима у прошлости. Наиме, аутор је догађаје, личности, здања, споменике и сл., који су били предмет описа али и део далеке прошлости, смештао у замишљени пејзаж свога времена, тако да је као реални и виђени призор добијао нову, фиктивну димензију. Описујући руине Позилипа, Херкуланума, Дворца сирена и др., он је дочаравао атмосферу која окружује тај предео премештајући реални пејзаж у историју, који је, везан за њу, почео да се доживљава као њен део:

„И овај дивни крај природе искићен вечним зеленилом, поклопљен плавим небом, купан топлим сунцем, ишаран необичним градинама и палатама, а запљускиван морем и везувским пепелом има своју мрачну и суморну прошлост."

Павловићев путопис великим је делом његов дијалог са природом. У томе дијалогу он пејзаж не оставља као украс већ непрестано истражује осећања која у њему изазива. Ова психолошка димензија пејзажа – а он подстиче осећање усхићености, радости, занесености, испуњености лепотом, туге, тамних мисли, резигнације – уноси јаку ауторску црту и преноси спољашње виђење света на унутрашњу раван. Павловић дубоко верује у моћ пејзажа, и симболику, у магијску моћ природе да управља човековим осећањима и да га лековито растерећује. Њена је моћ да благотворно делује на психу, да човека издиже изнад свакодневице императивом вечности, која је њена суштина. Схватајући ту издашност природе, која се меша са животом и укршта с њим, он тумачи и благодатно њено дејство: „Пробуди се, изненада, једно ново осећање и човек, ма колико да му је живот празан и бесмислен, тежак и несносан, осети да има још нечега на овом свету, ради чега би ваљало живети... Пред овом дивном панорамом прошлост уступа места тренуцима садашњости и што је дуже посматраш, све се више одвајаш од прошлости…" Повучен магијом природе, која на одређеним местима одсијава живот, писац наставља дијалог који га истовремено и зачарава и освешћује:

„Пред нашим је очима фантастична слика предела на коме се огледа необично шаренило и мешавина боја: сиви и плави брегови у даљини… с друге стране блештаво и светлуцаво море на чијим се таласима прелива бисерје сунчаних зракова, а под ногама као челик тврда љуска скамењене масе која се давно охладила…

Осетио сам језу кад ми рекоше да је ту под нама дубоко у земљи читава једна варош.“

Богатство сликовитих предела, њихова разноликост, променљивост пејзажа који су се под дејством природних појава непрестано преобраћали у нове призоре, натерали су аутора на размишљање о неухватљивим законитостима што се унутар њих крију. У многим описима предела он је, пребирајући по појединостима које, заједно, чине лепоту, и њоме зраче, трагао за константом која их повезује. Према општем утиску, али не тренутном, он је ту константу налазио у светлости и у боји, што је дар поднебља:

„Небо и море, варош и обала, околна брда и Везув, куће, па и сами људи имају нечега што на другом месту нема – имају боју. И та се боја непрестано мења и нијансира. Посматрао сам са балкона свога стана море и Везув, небо и даљину, Капри и Искију и, у свако доба дана и ноћи, сваки има другу боју и другу светлост, и услед тога ствара нови утисак. Рано у зору, док сунце иза Везува није искочило, ствари и предели добијају чудан изглед и неку неодређену, мистичну и магличасто плаву светлост и боју… А кад падне ноћ… заступљене су све боје и све нијансе. Из јасног плаветнила неба, па до сиве аметист боје на Везуву, од крвавоцрвене боје при заласку сунца и бакарне боје мора с вечери и љубичасте у одблеску неба на западу, и дубоког зеленила у грању ципреса и олива и палме, па до снежнобеле боје у којој се цела обала залива од Мизене до Пунте Кампанеле на домовима огледа – све се боје преливају једна у другу, упијају једна у другу.“

Овако дочаран пејзаж превазилази опис и спонтано се преобраћа у префињену, минуциозну анализу међусобног деловања светлости и боје, које одређују природу пишчевог видокруга, односно показају да је све у њој истовремено и локално и опште, и непоновљиво и вечно. Када је у једном тренутку нашао кључ за ту тајну, Павловић се, највероватније само по осећању да је схватио неке од законитости природе, коју доживљава као лепоту саму по себи, препустио призорима који обилују светлошћу, сенкама и бојама, и које дају могућност да их писац, следећи их верно, доводи у везу са својим паралелама из живота.

То је имало утицаја на чињеницу да врло широко уводи морски пејзаж, који је у путописној литератури увек осетљиво место – привлачан је, не пружа много могућности за ново виђење и нови доживљај, али зато оставља неограничене могућности за тумачење затворене, фиктивне симболике силе природе. Захваљујући великој индивидуалној осетљивости за светлост и за боју, за звукове и динамику промена у покретљивој маси, он је читав путопис проткао описима мора као једног од чуда природе.

По природи ствари, пошто је цео Павловићев путопис пратио Напуљски залив, места уз обалу и острва, виђена у природном положају и у одразу у води, морски пејзаж саставни је део скоро сваког описа. Но, по свему, море је постепено постајало његова опсесија. Као да му се чинило да је све што је о њему записао на разним местима у путопису било недовољно, он му се посебно посветио у жељи да га анализира и да покуша да га схвати, као раније светлост и боју – наменио му је цело једно поглавље, и то завршно, и насловио га – *Море.*

Последње поглавље путописа у основи је есеј о мору, у коме аутор покушава да се, поетски и филозофски, суочи с вечним питањима и одговорима које, како их не налази у животу, тражи у природи. А природа мора је најнеразговетија, пуна контраста и бесмисла, нереда и хармоније, и очаравајуће привлачности. Иако је све што га окружује, и што Павловић описује, морски пејзаж – „на једној стени у самом мору, поред обале, имам свој одређени кут за одмарање и размишљање… сваког дана, пред сунчев смирај, ја сам на свом седишту и гледам у даљину“ – он не остаје на површинском слоју тог пејзажа, већ се препушта одгонетању законитости и сила у унутрашњости водене масе као пандану законитостима и силама живота. Оквирно, то јесте пејзаж напуљског мора, али, у суштини и у пишчевом осећању оно је само подстицај за мисли које га воде у сопствене дубине. То је замка у коју је човек одувек бивао хватан, и стална метафора за живот који је „смућено море“. У посматрању мора Павловић се бави спознајом разлике између спољњег света – предела, на једној, и неслућених садржаја пространства воде, на другој страни. Покушава да у мору, које дефинише као „највећу, најчуднију тајну и загонетку овога света“, као „божанску лабораторију“, налази један по један одговор за своје сумње у живот, за збуњеност пред највећим тајнама живота и за свој немир:

„…На уснама, у овом часу самоће, лебди ти питање: шта је живот? шта је људска душа, срећа или несрећа? шта је љубав? Док смо

у додиру са спољашњим светом, са догађајима, ми то осећамо. Пред океаном душа се високо дигне и не осећа тајну живота и загонетку смрти, тајну вечности, стварања и распадања. Не опажају се ни људи, ни њихове страсти, ни њихова обиталишта, велика и мала; све се губи, све ишчезава… историја људског рода губи се као кап воде на пучини. Осећај безграничног пространства прогутао је људску прошлост и векови су тренуци у безмерју времена, слични капљицама у пучини океана. Тама ноћи упила је у себе и небо и земљу, и све што је на њима и у њима."

У свим овим описима мора, виђеног и доживљеног, писац више размишља него што посматра, и тако ствара сасвим другачији од уобичајеног – унутрашњи пејзаж.

Многобројне описе пејзажа у *Напуљским шетњама* – који нису површни ни недоречени, нити су овлашне скице, већ богати, пуни појединости, испричани, тродимензијални, пуни боје и звука, светлости, сенки и нијанси, мотивисани, увек природно смештени у ток путописног приповедања – одликује једна битна карактеристика: они су сликарским даром и опажањем сваког тона у природи „исликани" до краја. Сваки од њих једна је живо и пластично дочарана слика. Док је описује, чини се као да пред призором стоји са палетом и четкицом у руци, и само коментарише како слаже боје. Тај коментар је пејзаж пренет речима, а он је у њему самом остао као отисак слике. На десетине описа предела, залива, растиња, панораме, неба и мора спаја се у слику бујног медитеранског колорита који свим другим својствима Павловићеве путописне прозе додаје још један – естетски квалитет. Тако је преко мале, интерне форме, што пејзаж у основи јесте, у српску прозу с почетка XX века ушао још један вид естетизма.

Summary

Zlata Bojović

MILORAD PAVLOVIĆ'S *NAPULJSKE ŠETNJE*
[*WALKS THROUGH NAPLES*]

Travelogues about Naples hold a significant place in Serbian literature, rich with travelogues and copious travel writing. The 19th century saw the publication of two travelogues describing Naples, its surroundings, sights et al.: Lj. Nenadović's *Pisma iz Italije* [*Letters from Italy*] and M. Jovanović's *Gore dole po Napulju* [*Up and Down through Naples*]. In those travelogues, landscape is one of the characteristic constitutive elements. We encounter it in two basic forms: the *minimalist* and the *analytical* landscape. Although those travelogues already contained it, the landscape reached its full form as a developed stylistic element in Milorad Pavlović's *Napuljske šetnje* [*Walks through Naples*] travelogue (1911). The author transformed the landscape into a sequence of developed landscape types, fashioning the connection between a description and travel narration.

From 1906 to 1908, M. Pavlović lived in Naples as a companion and teacher to the Serbian prince Pavle Karađorđević, to whom he, later, devoted his travelogue. During those two years, he travelled around, explored and researched Naples – the life of the city, its monuments; with an excellent knowledge of legends, ancient mythology, ancient and modern history, he commented on history and art, took note of contemporary life etc. at the same time, he devoted himself to the evocation of the surroundings and the landscapes of Naples, more than other authors who could not break away from the impressions of the urbane Naples.

In the Serbian 19th century prose (fiction, travel writing, memoires, diaries), simplified landscape types prevailed, most often as copies of a sight – the *minimalist* and the *analytical* type, which includes the author into the composition of the image. In M. Pavlović's travelogues, from the early 20th century onwards, the function of landscape is enriched and enlarged. In *Walks through Naples*, we encounter new landscape types besides the basic ones: the fictional, the „historical", the psychological, the aesthetical one; the landscape acquires a new function, illustrates the author's feelings, philosophy, his views; natural occurrences serve as parallels for situations in life, attain symbolic meanings. M. Pavlović develops the *maritime landscape*: the last passage of the travelogue, called *More* [*The Sea*], is essentially an essay about the sea, based on the amalgam of landscapes establishing a connection between nature, the experience of nature, author's feelings evoked by the sights he saw and the philosophical punch line of his thought on life.

Riassunto

Zlata Bojović

PASSAGGIATE NAPOLETANE DI MILORAD PAVLOVIĆ

Nella letteratura serba, ricca di numerosi scritti e relazioni di viaggio in Italia, un posto particolarmente significativo è occupato dalle relazioni di viaggio a Napoli. Nel XIX secolo compaiono due relazioni di viaggio con descrizioni di Napoli, dei suoi dintorni e delle sue attrazioni turistiche: *Lettere dall'Italia* di Lj. Nenadović e *Su e giù per Napoli* di M. Jovanović. In queste opere uno degli elementi costitutivi più caratteristici della narrazione è costituito dal paesaggio. Vi compare più frequentemente in due forme fondamentali: il paesaggio ridotto all'essenziale e quello analitico. Sebbene sia già sviluppato in questi due testi, il paesaggio come elemento dello stile trova la sua massima espressione nella relazione di viaggio *Passeggiate napoletane* di Milorad Pavlović (1911). Il paesaggio viene qui trasformato dall'autore in una gamma di molteplici paesaggi che fanno da connettori tra la descrizione e la narrazione del viaggio.

Dal 1906 al 1908 Milorad Pavlović soggiornò a Napoli come compagno e maestro del principe serbo Pavle Karađorđević, al quale in seguito dedicò la sua relazione di viaggio. In questi due anni esplorò Napoli in lungo e largo, scoprendone la vita e i monumenti; grazie a un'ottima conoscenza delle leggende, della mitologia classica, della storia antica e moderna commentò la storia e l'arte della città, illustrando vari fenomeni. Allo stesso tempo, e più di altri autori non in grado di sottrarsi alle impressioni urbane della città di Napoli, si dedicò a evocare l'incanto dei suoi dintorni e del suo paesaggio.

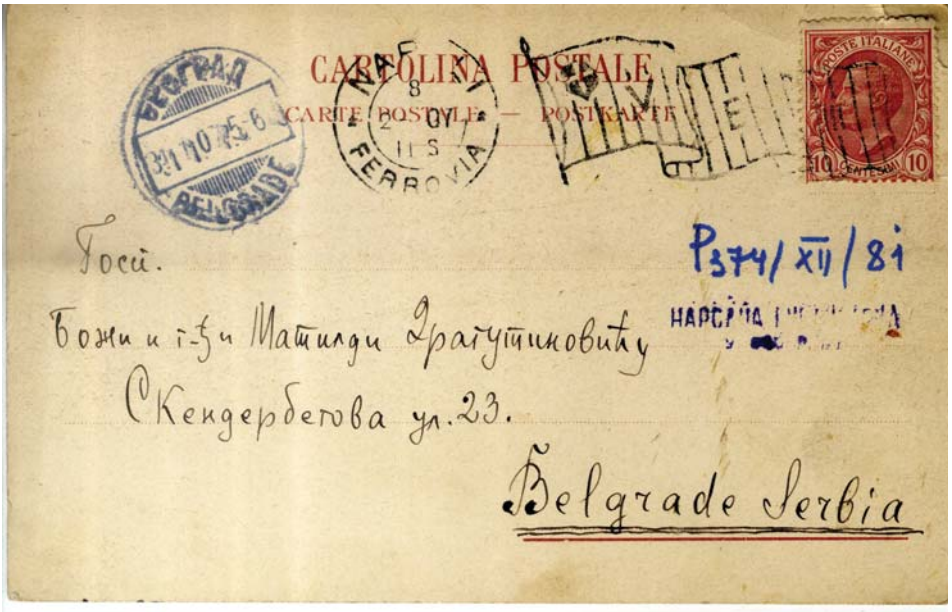
Nella prosa serba del XIX secolo (narrazioni, relazioni di viaggio, memorie, diari) predominano forme semplificate di paesaggio – perlopiù riproduzione, analitica e ridotta all'essenziale, di una scena osservata – le quali nella composizione dell'immagine includono anche l'autore. Nelle relazioni di viaggio di M. Pavlović, dell'inizio del XX secolo, la funzione del paesaggio si arricchisce e amplia. In *Passeggiate napoletane* si incontrano nuovi tipi di paesaggio: fittizio, „storico", psicologico, estetico; il paesaggio assume una nuova funzione, quella di illustrare i sentimenti dell'autore, la sua filosofia, la sua visione del mondo; i fenomeni naturali fungono da equivalenti a situazioni di vita, assumendo significati simbolici. M. Pavlović crea un *paesaggio di mare*: l'ultimo brano del volume, dal titolo „Mare" è sostanzialmente un saggio sul mare basato su una rete di paesaggi che stabiliscono un legame tra la natura, la percezione della natura, le sensazioni dell'autore suscitate dalle immagini viste e riflessioni filosofiche sulla vita.

Vesuvio veduto da mare
Torre del Greco
Eruzione Aprile 1906

UNION POSTALE UNIVERSELLE
CARTE POSTALE – POSTKARTE – POST CARD
CARTOLINA POSTALE
ADRESSE
Г-ђи Матилди и
Г-ну Бошк. Драгутиновићу
Скендербегова ул. 23.
Belgrade-Serbie

Наполи 26.I.907 г.

Драги пријатељи. Још вам се нисам опширно јавио. Овде то век не стиже да пише дугачка писма. Ви их у осталом и немарите. Предем Напо ла су заиста дивни. Море шуми под нашим станом. Лево нам је Везув који се стално дими право пред нама Сорето, а десно Капри. С прозора се гледа у пучину мора. Ја се често вас сетам и свеодно вас поздрављам. Како је све дивно – туже је. Тио сам на Капри. Писао сам одавде. Јесте ли добили карту? Сам Наполи није леп, али околица је необично лепа. Зато вам опет шаљем неколико поздрава и молим да ме се сетите, ко што се и ја вас сетам... Ваш пријатељ Живојин



Госпођи.

Божидаркиној Матилди Драгутиновићу

С Кендербегова ул. 23.

Belgrade Serbia

Miriam Sette

Chieti-Pescara, Università degli Studi „G. d'Annunzio"
mmsette@hotmail.com 821.111.09-31 Даглас Н.

NORMAN DOUGLAS E IL FASCINO DEL MEDITERRANEO: MEMORIA E OBLIO IN *SOUTH WIND*

Abstract: La narrazione di *South Wind* descrive l'incontro/scontro culturale derivante dal contatto tra i componenti la comunità internazionale di un'immaginaria isola mediterranea. All'isola viene dato il nome di Nepente, pur se i suoi aspetti geomorfologici richiamano subito alla mente Capri.
Dati inconciliabili come cultura classica e progresso tecnologico, Protestantesimo e Cattolicesimo visto nella sua versione più idolatra, Puritanesimo e auto indulgenza meridionale coesistono sotto il molle influsso del vento di Scirocco. Tale quiete apparente è a più riprese scossa da vari eventi traumatici: un'eruzione vulcanica, risse tra fanatici religiosi e finanche un omicidio.
Sotto l'ipnotico influsso del vento del Sud, che fiacca ogni reazione morale, persino l'omicidio arriva ad essere giustificato.

Parole chiave: scirocco; Protestantesimo; isola di Capri; memoria; oblio; Magna Grecia; Paganesimo; mitologia greca; Vesuvio; Tiberio; internazionalismo; mafia; alcolismo.

Pubblicato nel 1917, *South Wind*[1] è ambientato nell'isola mediterranea di Nepente,[2] nome immaginario che rimanda alla bevanda cui gli antichi Greci attribuivano il potere di togliere il dolore o dare l'oblio. Il nucleo

[1] Norman Douglas, *South Wind*, Sioux Falls, SD, Nuvision Publications, 2007. Tutti i riferimenti nel testo saranno fatti a questa edizione.

[2] Nell'introduzione all'edizione del 1924, Douglas afferma che, sebbene vi sia somiglianza, l'isola di Nepente non è l'isola di Capri, bensì un luogo fittizio, risultante dalla combinazione di varie isole mediterranee. Alcuni riferimenti, ad esempio quello alle sorgenti calde e alle loro virtù terapeutiche, sono veri per Capri; altri, di ordine mineralogico, appartengono all'isola di Ponza; l'edificio balneare cadente descritto nel capitolo XXIV ricorda quello dell'isola di Lipari. A quest'ultima, inoltre, rimanda la scena dove si descrivono i trasporti a spalla dei lavoratori di blocchi di pietra pomice, di cui

attorno al quale si struttura la narrazione è come un'azione criminosa quale l'assassinio, esaminata sotto l'influsso del vento di scirocco, possa arrivare ad esser giustificata persino da un ecclesiastico puritano, ovvero il vescovo Thomas Heard. Lo stilizzato tratteggio a preludio di un'approfondita indagine sull'artista rende già l'immagine di un autore sospeso tra la passione per i miti dell'antichità classica e la modernità intrinseca alla sua arte. E la veridicità di tale asserto è avvalorata dalla trasparenza di un'estetica efficacemente tradotta sul piano narrativo, ove la propensione epicizzante di Douglas non è disgiunta dalla peculiarità del codice espressivo. Grecità e natura, felice orchestrazione degli elementi scenici, il recupero delle istanze tardo-settecentesche, dall'eredità dell'Arcadia al neoclassicismo, attestano il ritorno a una tradizione morta soltanto in apparenza; un nostalgico riflusso che unitamente all'urgente impulso innovativo profondamente sentito afferma la volontà da parte di Douglas di una riconquista di quei valori drammatici che, mortificati nella forma asfittica del formalismo puritano, furono costretti entro schemi rigidi e fissi.

Lungi dal rimanere un fenomeno di carattere meramente documentario, la creatività di Douglas, espressa per il tramite della ricerca di moduli espressivi alternativi, giunge ad opporsi a un codice legittimato dalla tradizione, con la quale, sembra suggerire lo scrittore, è bene instaurare un rapporto vivamente critico per il tramite di un approccio obiettivo che, se può condurre al mantenimento parziale dei canoni, può optare altresì, qualora lo si reputi necessario, per il loro totale rifiuto. La mancanza di un'unità narrativa organicamente costruita in *South Wind* non rappresenta allora un limite artistico, bensì va analizzata alla luce di quanto segue: sentimento dell'attrazione e insieme dell'obsolescenza dell'epopea dell'antichità classica; avvertimento di un ciclo storico che tende alla sua fine (dall'Arcadia, al Neoclassicismo, all'Illuminismo) e che esige un profondo rinnovamento; attenzione a non cristallizzare le memorie; e intuizione che ad un presente mediocre e opaco si può reagire con una sofisticata tecnica sovversiva. Non nichilismo, bensì ironia, trasgressione condotta con intelligenza, è questo il gioco che lo spirito libero di Douglas oppone a una società priva di stile. Trame briose, quelle costruite in *South Wind*, dove il genio dello scrittore domina intricati meccanismi.

Nel cinismo di Douglas ci sono spazi ancora incontaminati, aperti all'espandersi dell'amore e al rifiorire della dignità personale. Il calore ma-

---

l'isola è ricca. Cfr. N. Douglas, *Introduzione* (15 dicembre 1924) in *Vento del Sud*, a cura di Henry Furst, Capri, Edizioni La Conchiglia, 2003, pp. 9–11.

terno e accogliente dell'isola di Nepente, situata com'è all'interno dell'arco di tutti i paesi che fanno corona al grande lago del Mediterraneo, può abbracciare e accettare chiunque per quello che è. E, invero, la rappresentazione della società dell'isola di Nepente avviene attraverso la descrizione dei suoi tipi caratteristici, delle bizzarrie, delle numerose indiscrezioni e dei vizi del bel mondo internazionale. Il Mediterraneo, allora, come territorio frastagliato e pregno di umori e colori. Luogo d'incontro tra persone spiritualmente affini che hanno scelto un paesaggio cui consacrarsi, l'isola mediterranea di Nepente fornisce all'immaginifico autore le basi tecniche per lo sviluppo di un'espressività giunta ad una parziale realizzazione con *Siren Land* (1911).

Uomo di mondo che costruisce trappole più per esercitare la sua intelligenza e lo sprezzo per i mediocri, Douglas tende verso ciò che lo distanzia dal retroterra puritano dell'età imperiale, che avanza a dominare il mondo. In effetti, il vescovo Heard che è espressione del mondo originario puritano e imperiale, fugge le sue matrici per arricchirsi dapprima dell'esperienza calda, nativa e selvaggia dell'Africa, per poi rincontrarsi con le antiche memorie classiche nell'isola di Nepente. Capri, parte integrante della costruzione immaginaria dell'isola di Nepente, è nota come centro dei miti delle sirene e della esperienza trasgressiva dei fasti di Tiberio[3] e della cultura epicurea della Magna Grecia campana, depositata nei papiri di Ercolano,[4]

---

[3] L'imperatore Tiberio (42 a. C. – 37 d. C.) si trasferì a Capri, suo possedimento privato, nel 16 d. C., pur continuando ad occuparsi dell'Impero. Dopo una lunga esistenza all'insegna della sobrietà, il piacevole ambiente dell'isola indusse Tiberio ad intraprendere la via della dissolutezza, come attesta Svetonio nel paragrafo dedicato a Tiberio nelle *Vite dei dodici Cesari*. Appassionato cultore di letteratura e di filosofia, Tiberio si dilettò a scrivere versi in greco e a Capri si circondò di uomini di studio, di letterati, di artisti e di astrologi. Per ulteriori informazioni, si veda Antonio Spinosa, *Tiberio*, Milano, Mondadori, 1997.

[4] I papiri rinvenuti in una villa di Ercolano dal 19 ottobre 1762 al 25 aprile 1764 consentono di approfondire la civiltà romana, fortemente influenzata da quella greca. I rotoli contengono trattati di filosofia epicurea, in gran parte di uno dei suo esponenti Filodemo da Gadara. Si è ipotizzato che proprietario della villa fosse Lucio Calpurnio Pisone Cesonino, console nel 58 a. C., amico e protettore del filosofo Filodemo e suocero di Giulio Cesare. Nella biblioteca, insieme ai rotoli, sono stati ritrovati piccoli busti di Epicuro usati come ferma libri ed un cinghialetto simbolo della sua filosofia. I papiri contengono le opere filosofiche che Filodemo portò con sé da Atene, tra cui *Peri physeos* d'Epicuro. La maggior parte dei papiri è scritta in greco, ad eccezione di una ventina di rotoli scritti in latino. Il papiro più importante del settore latino è quello che contiene un carme sulla battaglia di Azio, attribuito a Rabirio, poeta epico dell'età augustea. Si veda in proposito, Maria Rita Wójcik, *La villa dei papiri a Ercolano*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986.

i quali consentono oggi di documentare la presenza di una fiorente scuola epicurea. Douglas trova in Capri quel nucleo della vitalità trasgressiva del fervore della vita, che poggia sulla multiforme creatività dello spirito mediterraneo. Tale spirito, temperato nella saggezza di una scuola filosofica classica tra epicureismo e stoicismo, rigenera l'anima interiore con la tensione all'*eros* come all'oblio. Il contesto naturalistico di tale anima interiore, riscaldata dal sole e dal mare mediterraneo, rappresenta l'inveramento, in un'autentica nuova civiltà, della primigenia vitalità africana:

„And now, in the sunlit hour of dawn, he was bathing again. An excellent habit. It did him good, this physical contact with nature. Africa had weakened his constitution. Nepenthe made him feel younger once more – capable of fun and mischief. The muscles were acquiring a fresh tone, that old zest of life was coming back. His health, without a shadow of doubt, had greatly improved.

While disporting himself in amphibious joy among the tepid waves he seemed to cast off that sense of unease which had pursued him of late. It was good to inhale the harsh salty savour – to submit himself to these calming voices – to float, like a careless Leviathan, in the blue immensity; good to be alive, simply alive" (*South Wind*, p. 157).

Questo percorso rigeneratore consente a Douglas di lavorare su se stesso per depurarsi della banalità del quotidiano borghese del puritanesimo imperiale che si lascia alle spalle e del cui grigiore avverte il bisogno di liberarsi. Una scelta di una cultura apollinea alimentata da miti e forme estetiche, in quanto riflettono il gusto della vita e la ricerca della trasgressione verso i piaceri che la cultura mediterranea ed epicurea[5] della Magna

[5] La preoccupazione principale dell'etica formulata da Epicuro (341–271 a. C.) consiste nel liberare l'uomo dai timori tradizionali dell'ira degli dei e della morte e conseguentemente nel riconoscere al piacere il fine supremo della vita. La beatitudine delle divinità esclude difatti ogni loro possibile intervento nelle vicende umane, mentre la privazione della facoltà di sentire ogni bene e male, implicita nella condizione mortale, annulla qualsiasi paura di questa. Inoltre, se il piacere è sempre raggiungibile giacché l'uomo è per natura volto ad assecondarlo, il dolore è sempre sopportabile, poiché se intenso è di breve durata, altrimenti non vi è dolore al quale non ci si abitui. Tali considerazioni, se da un lato palesemente rivelano il privilegiamento da parte dell'epicureismo dell'etica rispetto alla teoria fisica e gnoseologica, tuttavia dall'altro chiamano in causa quella che costituisce la dottrina della sensazione di tale sistema filosofico. Essendo in tal modo garantita la verità delle sensazioni, di conseguenza è garantito anche il criterio della verità, che consiste sempre e soltanto nell'evidenza sensibile. L'errore o l'inganno si producono allorquando si voglia aggiungere „alcunché, con l'opinione, a ciò che attende di essere confermato o di

Grecia campana esalta nel suo luogo più rappresentativo. Douglas si immerge a Capri, *alias* Nepente, nello spirito della festa e dell'incontro libero, ludico e amoroso, reminiscente dei baccanali di Tiberio e nello spirito del piacere del turismo internazionale.

I dialoghi in *South Wind* sono spesso esilaranti, aprendosi a formulazioni esaltanti, divertite, ironiche. Lo stile e i contenuti del romanzo dimostrano, invero, la volontà di denuncia sociale come pure di trasgressione esistenziale. L'esito è una poetica che apre all'opera buffa, alla farsa e alla logica dell'assurdo, attraverso cui si perviene allo smascheramento di pregiudizi, chiusure e velleità del mondo da cui lo scrittore proviene. Douglas svolge così il suo tema poetico, indugiando tra estetismo, edonismo, libertà, innocenza, incanto ed evasione. Pagina dopo pagina, il lettore viene trascinato in un sogno, avvolto in un inesauribile ritmo creativo.

Lo stato perenne di ebbrezza di Amy Wilberforce denuncia per tanti aspetti un segnale di insoddisfazione nei confronti della realtà. Alla stregua di Mr Keith che guizza e si libra nell'aria a comporre figure: „Mr Keith, oozing paganism at every pore, danced faun-like measures to the sound of rustic flutes" (*South Wind*, p. 235), Amy Wilberforce, denudandosi in pubblico, in un certo senso plasma il mondo che le sta attorno perché abbia levità e partecipi al gioco, pur se la realtà porta con sé una pesantezza di cui non si può non tenere conto. Parallelamente, il vescovo Heard è tentato da una liberatrice persuasione di oblio che lo induce a desiderare il sonno, perché al suo risveglio nulla di quel che è reale sia più: „The bishop […] was unaccountably drowsy […] as he reclined about his cushions, felt the perspiration gathering on his forehead. A spell had fallen upon him – the spell of a southern noon. It lulled his senses. It laid chains upon his thoughts" (*South Wind*, p. 184).

Il variare rapidissimo di situazioni e di umori si scioglie in un lieto fine sostenuto da una morale che non penalizza gli spiriti liberi, ma li invita

---

non essere smentito, e nel fatto che poi questo qualcosa non sia confermato o riceva prova contraria". In definitiva, affinché si giunga ad avere conoscenza di qualcosa, è necessario non sopprimere i criteri di giudizio basati sulle evidenze, per evitare che l'errore, asserito con veemenza come se fosse verità, porti alla confusione. Su tale gnoseologia sensistica si basa anche la teoria della *pròlepsis*, criterio di verità che, risultando dall'esperienza di sensazioni passate, autorizza ad anticiparne future, che in ultima analisi spetta alla sensazione confermare o smentire. Epicuro, *Lettera* a Erodoto in *Opere* (a cura di G. Arrighetti), Torino, Einaudi, 1973, p. 50.

a tener conto del profondo incastro di interessi e egoismi che presiedono al vivere quotidiano. Messo sull'avviso sull'arido vero, il lettore di *South Wind* non dimentica che esistono affetti e sentimenti e di tale intensità da non temere i più duri conflitti col mondo della pratica. Douglas governa con perizia un irresistibile intreccio di situazioni, dove apologo, commedia dell'arte, *pochade*, puro *divertissement*, avventura picaresca si danno la mano. Dove tutto è natura e artificio, tutto conta di per sé e contemporaneamente è precario ed effimero, le grevi convenzioni della civiltà imperiale e puritana si dissolvono come ciò che avviene nel cuore di una tumultuosa eruzione vulcanica. In altre parole, non esiste una linea di separazione tra il naturale e l'artificiale, perché in fin dei conti tutto è natura.

Nepente, dove i giardini rifulgono di fiori lieti e carnali, seminano malìe, incubi e incanti, illusione e ironia, conduce Douglas all'arte di ricordare in calligrafia mitica, facendo degli eventi più terribili i versetti liturgici del „GOLDEN BOOK" (*South Wind*, p. 303) del Maestro *Bazhakulov*, guida spirituale di una setta di russi, „the Sacred Sixty-three" (*South Wind*, p. 158), la cui anarchia può, come nella letteratura russa, sfociare nel tragico nichilistico,[6] giustificando l'omicidio commesso dalla cugina di Heard, Mrs Meadows, ai danni del marito, rappresentato in *South Wind*. In fondo, sembra suggerire Douglas, si possono sempre aggiungere delle pagine al *Libro della Sapienza*.

In ragione di tale prospettiva, è possibile definire Douglas come un pensatore dei tempi moderni che sia riuscito a cantare come un vate. Sacerdote e poeta allo stesso tempo, narratore di drammi divini e cosmici e non artista soggettivo traduttore di sentimenti umani, esprime attraverso la sua opera il mito. Vate di un'era disperatamente malata d'immanentismo, palesa l'amarezza nel suo amore per l'eternità, e l'anelito alla luce metafisica della pienezza e della sapienza.

Per Douglas, attingere al simbolismo tradizionale non è dotta ricerca, non è mera cultura; nei miti e nelle tradizioni classiche egli cerca il senso della vita, il più intimo significato dell'esistenza. Il desiderio che spinge il

---

[6] Valgano, in tal senso, gli esempi rappresentati da *Padri e figli* (1862) di Ivan Turgenev, e dai *Demoni* (1870–1872) di Fëdor Michailovič Dostoevskij. Alla luce della ricognizione del legame esistente tra *South Wind* e la letteratura russa, appare utile ricordare, che Nabokov in *Strong Opinions* (1973), include *South Wind* tra i suoi libri più amati. Cit. in Vladimir Vladimirovic Nabokov, Edmund Wilson, Simòn Karlinsky, *The Nabokov – Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson*, 1940–1971, New York, Harper and Row, 1979, p. 179.

Vescovo Heard ad avventurarsi nel continente africano per poi risalire nella penisola italiana è tendere al paese del sole ove tutte le creature appaiono smaglianti e vive nella loro evidenza; e come le cose alla luce del sole, così le idee, le intuizioni, i concetti paiono profilarsi più limpidi, man mano che Nepente si avvicina. Il suo culto del bello, della cultura, dell'arte, della civiltà sono un modo di fuggire dal Nord Europa, pervaso di brume e di orrido.[7]

Appare quanto mai significativa, a tal proposito, un'osservazione di Mr Keith: „To [people], the landscape of Nepenthe is alive, often malignantly alive. They do what you cannot so effectually do in the North; they humanize it, identifying its various aspects with their own moods, its features with their own traditions" (*South Wind*, p. 164). Gli umori esistenziali sono proiettati sul paesaggio al punto da identificare il desiderio col mito. Non è un caso che, riflettendo sulle parole di Mr Keith, „They humanize it", queste richiamino nella mente del vescovo Heard la facoltà mitopoietica („The mythopoetic faculty!" – *South Wind*, p. 164). E invero, la bipolarità multipla che si presenta, in *South Wind*, come una struttura complessa e stratificata in tutta una serie di antinomie: immagine e ritmo, orizzontale e verticale, specchio ed enigma, comunione e solitudine, diacronia e sincronia, sogno ed ebbrezza, apollineo e dionisiaco è la bipolarità fondante e archetipica dell'atto mitopoietico.[8] A partire da una capacità di affabulazione strettamente imparentata con la giovinezza eterna dei miti, si ricreano con assoluta naturalezza, in *South Wind*, dietro la magica guida dell'Io-narrante, le due coppie bipolari paesaggio-linguaggio; mito-rito, dalla cui intercessione può essere ottenuto il prodigio della mitopoiesi.

L'energia dionisiaca che si sprigiona nella terra di Nepente fornisce chiare indicazioni in merito alla liceità delle istanze creative. Il narratore,

---

[7] Cfr. Paul Fussell, *Abroad: British Literary Traveling between the Wars*, New York, Oxford University Press, 1980, p. 124: „*South Wind* […] was designed in part as an uncontaminated island's rebuke to northern Europe, a plea for youth and sun and tolerance addressed to nations at suicidal war apparently contemptuous of these things."

[8] Uno degli stampi antropologici della mitopoiesi è caratterizzato dalla simultanea presenza di Apollo e Dioniso e qualificato da quella *coincidentia oppositorum* per cui vengono a convergere e reciprocamente integrarsi tutti i simmetrici aspetti della contrapposizione polare apollineo-dionisiaca. Cfr. Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni* (tit. orig.: *Traité d'histoire des religions*, 1948), a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. Per ulteriori approfondimenti sulla *coincidentia oppositorum*, si veda, inoltre, Mircea Eliade, *Il mito della reintegrazione* (tit. orig.: *Mitul Reintegraru*, 1989), a cura di Roberto Scagno, Milano, Jaca Book, 2002.

pur se estraneo alla diegesi, è anch'egli suggestionato e coinvolto nelle spire di una storia di desiderio e insania. Sembra che Apollo e Dioniso insieme vaticinanti abbiano premiato col dono della follia tutti coloro che hanno accettato di immergersi nel caldo, avvolgente clima dello scirocco e del riverbero luminoso ed energetico che il mare mediterraneo riflette.

La dialettica in *South Wind* si disloca tra cronaca quotidiana e trasfigurazione onirica e ogni immagine è fatta per rappresentare spaccati di vita quotidiana con affetto dissacrante, con stravolto lirismo e con un turbinare di *minima moralia* filtrati da quell'ironia che è una strana forma di autoassolvimento, mentre si fa giudizio dei propri ed altrui limiti. Con istinto metamorfico, Douglas esplora la storia sacra e la storia profana, si immerge nell'inconscio collettivo di un'antichità pervasa da una vibrazione leggendaria che investe la realtà di mille risonanze, percorre corridoi metafisici per fare della parabola il segno concreto della storia primordiale. Douglas chiede verità, ma qual è la verità? Se lo chiede il giudice Malipizzo, il quale deve pronunciare una sentenza su un infante presunto assassino. Che cos'è una verità superiore? La magica, indecifrabile presenza che si fa spazio nell'anima, allorché non vi siano difese di sorta. Un'arcana consapevolezza di tutti gli errori e di tutte le menzogne, che si fa grido, volontà di rivelazione. Solenne e indifesa come la nudità di una dea, è questa la verità.

A muovere i passi del vescovo Heard è l'ansia di una patria remota alla ricerca di radici perdute, di un senso della vita piena dopo aver attraversato una vita spezzata, ansia di liberazione dopo un universo di costrizioni di una civiltà delle convenzioni per fuoriuscire a una civiltà delle rivelazioni esoteriche. È chiara la condanna della civiltà costrittiva incarnata dal prete Torquemada, „a narrow, medieval type" (*South Wind*, p. 55), inquisitore malefico intollerante, discriminatore, persecutore che connette una religiosità malata al masochismo della malavita che corrompe animi e istituzioni: „Torquemada, as usual, was in fighting trim. Like all God-fearing ascetics, he was a man-eater at heart. He made up his mind long ago to eat the judge, whom he considered an offence to Heaven and earth – the official mouthpiece of the devil. […] Papacy and Camorra – interconvertible terms – who could plumb their depths?" (*South Wind*, pp. 287–290).

All'opposto, la civiltà dell'esoterismo connette culti dionisiaci, forme apollinee, comunità anarchiche, gruppi epicurei, sodalizi laico massonici nel segno della tollerante convivenza, nel culto delle anime estetiche e delle sterminate antichità sapienziali: „The Masons were different. They fought

for the enlightenment of a people deluded by priestly snares and intimidated by the threats of assassins" (*South Wind*, p. 290).

Douglas vorrebbe afferrare le tradizioni passate e le vitali pulsioni presenti sull'isola di Nepente. Il suo interesse si orientò verso un passato di cui si conservava un pallido ricordo, ma che si profilava quale valida alternativa da opporre ai claustrofobici canoni formali adottati posteriormente. E qui va calcato un forte elemento di propulsione che spingeva Douglas verso l'Italia: il sentimento dell'alma classicità grecoromana, la radicata fedeltà all'archetipo olimpico. Il viaggio del vescovo Heard è condotto, allora, all'insegna di un vivo senso del mitico passato. Non a caso, si ritrovano nelle pagine di *South Wind*, frequenti fantasmatizzazioni del passato classico. Accennando a un gruppo di operai che, nudi sino alla cintola, sollevano enormi massi di pietra pomice, il conte Caloveglia commenta: „A singular illusion, is it not? […] Admirable figures! As you say, the spectacle takes one back into mythological times. Would you not call it a procession of Titans, children of the Gods, storing up mountain-blocks for some earth-convulsing battle?" (*South Wind*, p. 70) e ancora, a proposito della rinnovata meraviglia suscitata dalla visione del mare nel Maestro Bazhakulov rinchiuso in una cella: „He knew nothing of those fables of the pagans – of old Poseidon and white-armed Leucothea and the blithe crew of Triton and silver-footed Thetis moving upon the placid sunlit waters; nothing of that fair sea-born goddess whose beauty swayed the hearts of men" (*South Wind*, p. 302).

Se il modello immaginativo soggiacente è rappresentato dal Mediterraneo, l'itinerario diegetico di *South Wind* palesemente drammatizza la resistenza al cambiamento da parte di una sensibilità estremamente estetizzante e poco incline a riconoscere nei passaggi repentini e nelle brusche variazioni, i segni di un qualche progresso umano. A proposito dei tempi moderni, il conte Caloveglia si esprime nella maniera seguente:

„Folly of men! The wits of our people have been blunted, their habits bestialized, their very climate and landscape ruined. The alert genius of the Greeks is clogged by a barbaric, leaden-hued religion – the fertile plains of Asia Minor and Spain converted into deserts! […] What is the outstanding feature of modern life? The bankruptcy, the proven fatuity, of everything that is bound up under the name of Western civilization. Men are perceiving, I think, the baseness of mercantile and military ideals, the loftiness of those older ones" (*South Wind*, p. 73).

L'umanità è vittima di un mondo al di là del suo controllo dove l'eternità e la verità non sono raggiungibili. Il vuoto che alberga nel pro-

fondo dell'uomo fa sì che questo non riesca ad uscire dalla prigione della esteriorità. Da questo luogo dello spirito si insinuano, nei significati più reconditi, valori e disvalori della vita, perseguendo le idealità generative, creative, solari, marine della fioritura epica mediterranea, al cui confronto si scoprono le insensatezze, le vacuità, le caducità delle umane architetture del mondo moderno imperiale e industriale. Non si sfugge alla sensazione di esser di fronte a un temperamento tendenzialmente statico, mascherato in superficie dall'attivismo risultante dalla partecipazione, effettiva e non disdegnante, alla vita che si svolge nei luoghi visitati dal vescovo Heard, dalla fedele registrazione, che egli compie, di eventi, usi, curiosità e di tutto quanto altro scaturisca dall'incontro tra due culture differenti, dai continui spostamenti sul territorio cui il protagonista si sottopone incessantemente, nonché dalla stessa scelta di una forma letteraria, a tratti convergente nel resoconto di viaggio, che piuttosto si ascrive alla dinamica del movimento.

Benché il paesaggio gli procuri una sensazione di pace e benessere, tuttavia non trascura di comprendere nelle sue impressioni di viaggio, da osservatore obiettivo quale è, quegli elementi che la sua formazione anglicana gli segnala come di disturbo o inquietanti. Non manca, dunque, di lamentare il fastidio procuratogli da liturgie religiose, quali la processione di san Dodecano, che appare ai suoi occhi di protestante come una forma di idolatria di massa; né tralascia di descrivere la lascivia e la propensione all'accidia diffuse nel Mediterraneo, come pure l'aspetto sublime e terrifico di taluni scenari:

„The wildest stretch of Nepenthe coast-line lay before him. Its profile suggested not so much the operation of terrestrial forces as a convulses and calcined lunar landscape – the handiwork of some demon in delirium. Gazing landwards, nothing met his eye save jagged precipices of fearful height, tormented rifts and gulleys scorched by fires of into fantastic shapes, and descending confusedly to where the water slept in monster-haunted caverns" (*South Wind*, p. 158).

È un paesaggio duro, roccioso e aspro più che rasserenante quello dispiegato nel passaggio citato. Ciononostante, l'attrazione per l'isola di Nepente, definita: „a microcosm of what the world may be, if men were reasonable" (*South Wind*, p. 71), non subisce alcun raffreddamento, dal momento che a mitigare il fastidio per gli aspetti più conturbanti di tale realtà, interviene, prontamente e immancabilmente, la scoperta repentina ed euforica di trovarsi in un territorio dove „adventure and discovery are lurking on every

side" (*South Wind*, p. 317). La vivace espressività, la straordinaria armonia delle descrizioni del paesaggio dell'isola creano un effetto di altissima suggestione per un incanto poetico che scaturisce dai singoli elementi assemblati con alchemica maestria: „These painted clouds with their floating banners and citadels, yonder mysterious headlands that creep into the landscape at this hour, those islets emerging, like flakes of bronze, out of the sunset-glow – all the wonder of the ODISSEY is there" (*South Wind*, p. 317).

Douglas cercò i germi della civiltà nella poesia e nel pensiero degli antichi popoli mediterranei. Approfondendo la lettura della Bibbia, intuì come proprio la civiltà mediterranea, grecoromana e giudaica, costituiva un'unica sorgente alla quale doveva attingere la cultura occidentale moderna. Il vescovo Heard confessa al Conte Caloveglia: „You spoke of the Mediterranean becoming once more the center of human activity. There is an attraction in the idea to one, who, like myself, has been brought up on the classics and has never forgotten his spiritual debt to antiquity" (*South Wind*, p. 71). La civiltà deve ripartire dal Mediterraneo perché nel grande complesso delle antiche culture indoeuropee sono state gettate le basi dell'arte e del pensiero occidentali che ancora pervadono il nerbo delle civiltà successive. Se nella tradizione protestante inglese ha particolare incidenza la Bibbia e il suo universo costrittivo di una divinità vendicativa, sorvegliante e pervasiva, soltanto la tolleranza cosmopolitica delle mille facce di un politeismo pluralistico può ravvivare dall'interno il fuoco della vita delle civiltà antiche, senza farsi spegnere dalle intolleranze puritane. In questo senso, il Mediterraneo è il miraggio salvifico secondo Douglas delle frastagliate, brumose e aride coste del freddo Atlantico del Nord. Afferma Caloveglia:

„The Bible is the most intemperate book I have ever read […] God is an overseer. This, I think, is the keynote of the Bible. And it explains why the Bible has always been regarded as an exotic among Greco-latin races, who are all pagans at heart. Our God is not an overseer; he is a partaker. For the rest we find the whole trend of the Bible, its doctrinale tone, antagonistic to those ideals of equanimity and moderation which, however disregarded in practice, have always been held up hereabouts as theoretically desirable. In short, we Southerners lack what you possess: an elective affinity with that book. One may wonder how the morality of those tawny Semites was enabled to graft itself upon your alien white-skinned race" (*South Wind*, pp. 256–257).

Lo spirito e la chiarezza tutta mediterranea del conte, come pure di Douglas, aborriscono dalle immaginazioni difformi, dalle deità vigilanti,

dai complessi e complicati simbolismi. *South Wind* è ordinato al simbolismo solare. È la sapienza solare la sapienza che, per la luce trascendente, si concede all'uomo che l'ha conseguita: „[The Count] was absorbed in another spectacle now – the old sun, moving in passionless splendour down the sky" (*South Wind*, p. 315). È luce riflessa quella del sole che tramonta e, in questo senso, „passionless", ma pur sempre un dono per gli uomini. È la parola che scende come verbo nell'intelletto e corre sulle labbra, perché ogni uomo di buona volontà, all'intelletto possa risalire per inebriarsi del sole, della luce metafisica dell'Essere. Il titolo *South Wind* avvalora come Douglas abbia inteso porre la Genesi rigeneratrice di una nuova cultura nel recupero contaminante dei messaggi delle antiche civiltà del Sud. Nell'oblio, come nel sonno, le membra stanche del pellegrino riattingono nuova forza dall'energia che spira dal vento della civiltà solare del Sud.

Summary

Miriam Sette

NORMAN DOUGLAS AND THE CHARM OF THE MEDITERRANEAN: MEMORY AND OBLIVION IN *SOUTH WIND*

The novel describes the cultural clash among the members of an idle international community living on an imaginary Mediterranean island. The name given to the island is Nepenthe, although its geomorphic aspects closely recall the island of Capri.

Incompatible issues such as the Hellenic culture and the technological development, Protestantism and Catholicism, observed in its most idolatrous aspects, Puritanism and southerners'self-indulgence coexist under the lax influence of the Sirocco wind. The apparent tranquillity is repeatedly shaken by traumatic events: a volcanic eruption, fights among drunken fanatics and even a murder.

However, under the hypnotic influence of the South wind, weakening any moral reaction, a crime such as murder can eventually be justified.

Резиме

Миријам Сете

НОРМАН ДАГЛАС И ШАРМ МЕДИТЕРАНА: СЕЋАЊЕ И ЗАБОРАВ У *ЈУЖНОМ ВЕТРУ*

У роману *Јужни ветар* се описује се културни сусрет/сукоб као додир међу компонентама међународне заједнице једног замишљеног медитеранског острва. Острво се назива Непент, иако његови геоморфолошки аспекти у мисли непосредно призивају острво Капри.

Непомирљиви елементи као што су класична култура и технолошки напредак, протестантизам и католицизам виђен у својој идолопоклоничкој верзији, пуританизам и јужњачко самоповлађивање коегзистирају под нежним утицајем југоисточног ветра широко. Такав привидни мир више пута ометају разни трауматични догађаји: ерупција вулкана, туче међу верским фанатицима па чак и убиство.

Под хипнотичким утицајем широког, који успева да исцрпи сваку моралну реакцију, чак се и убиство оправдава.

Марко М. Радуловић

Београд, Институт за књижевност и уметност
marko.radulovic@ikum.org.rs

821.163.41.09 Костић Л.

КУЛТУРОЛОШКИ УКРШТАЈ И ЕСТЕТСКИ ИДЕАЛИ ЛАЗЕ КОСТИЋА[1]

Апстракт: У раду се указује на пресудну важност Медитерана, његових симбола и културних образаца за Костићево певање и (ауто)поетику. Због ограничености простора истражује се један особен аспект медитеранске културе у Костићевом делу – амбивалентан и посреднички однос према Византији и Млетачкој републици. Прво је анализирана слика Венеције и доживљај Другога у трагедији *Максим Црнојевић*. Потом је Костић сагледан као медијатор који повезује византијско културно наслеђе и нашу стару књижевност са епохом романтизма, чиме премошћује јаз који је настао усвајањем Вукове реформе језика. Такође повезивање византијско-словенске културе и латинске цивилизације кроз цркву Госпе од Спаса у песми „Santa Maria della Salute", виђено је као резултат културолошког укрштаја. Анализирајући улогу Светог Јована Дамаскина и Богородице Марије у две „Певачке имне" и „Santa Maria della Salute" уочили смо развој ова два симбола која су од насушног значаја за Костићеву културно-историјску свест и (ауто)поетичку самосвест.

Кључне речи: естетско-религиозни укрштај, културна синтеза, византијска естетика, културолошки обрасци, Византија, Венеција.

Неки од водећих књижевних критичара и мислилаца о књижевности уочили су и недвосмислено истакли пресудну важност Медитерана, његових симбола и културних образаца за Костићево певање и

[1] Текст представља резултат рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

(ауто)поетику. Још је Зоран Мишић утврдио Костићеву укорењеност у медитеранском културном кругу, наглашавајући притом основне естетско-егзистенцијалне квалитете и стваралачко-етичке вредности таквог поетског опредељења: „Лаза Костић је родоначелник сунчане стране наше поезије. Он припада оној породици озарених европских духова, баштиника медитеранске културе, који су видели равнотежу у поретку свих ствари и у по мукле ноћи казивали дан, веровали, и верују и данас, да свакој невољи има спаса“ (Мишић, 1976: 116). У есеју „Прометеј (Лаза Костић)“ Кашанин афористички вели: „Сву своју поезију, све своје идеје о књижевности и животу Лаза Костић је градио на основама медитеранске културе“ (Кашанин, 1977: 52).

Када је у питању улога Средоземља и пресудан значај медитеранског културног круга за обимно и хетерогено Костићево дело, мора се, пре свега, говорити о хеленизму Лазе Костића, а потом, у вези са њиме, и о закону укрштаја, који је Костић видео као основно начело васионе, природе и уметности. Иако ова идеја порекло има у Хераклитовој филозофији, Костић ју је формулисао тиме што је своју интуицију проверавао сучељавајући је с најсавременијим научним теоријама и достигнућима свога доба, а потом је проналазио у примерима уметности и културе различитих епоха. Дакле, принцип укрштаја не одређује Костићеву инспирацију као нужно хеленску, већ идеја о споју супротица песнику допушта да се стваралачки креће кроз разне епохе културне историје човечанства.[2]

О хеленизму Лазе Костића већ је много и исцрпно писано. Из тога разлога, а и због ограниченог простора, у овоме раду ћемо истражити један особен аспект медитеранске културе у Костићевом делу – амбивалентан однос према Византији и Млетачкој републици. Покушаћемо, притом, да Костића видимо као медијатора који повезује византијско културно наслеђе и нашу стару књижевност са епохом романтизма, и тиме премошћује јаз који је настао усвајањем Вукове реформе језика.[3]

---

[2] Тако је Лазин укрштај по генези античког типа, али је зато у „Певачкој имни Јовану Дамаскину“ средњовековни, док је у плодном укрштају народне традиције и Шекспира романтичарски.

[3] „У писању поезије, филозофских трактата, књижевних огледа и расправа, нарочито при ковању нових речи, Лазар Костић се, како је речено, упоредо и подједнако ослањао и на *Рјечник* и на грчки, старословенски, па и на рускословенски језик српских класициста. На тај начин он је индиректно тежио да покаже: да српски језик, српска црквена и народна култура припадају византијској цивилизацијској зони; да су један од слојева класичне традиције коју је ренесанса открила као темељ могуће универзалне

Као неко ко обнавља културну прошлост и стваралачки реартикулише њене симболе, Лаза Костић се јавља и као претеча српских песника друге половине двадесетог века у чијем је певању и мишљењу појам традиције имао кључно место.[4] Покушаћемо да укажемо на слику Венеције и доживљај Другога у трагедији *Максим Црнојевић*, а затим да, анализирајући улогу Светог Јована Дамаскина и Богородице Марије у две „Певачке имне" и „Santa Maria della Salute", уочимо развој ових симбола од насушног значаја за Костићеву (ауто)поетику.

Максим Црнојевић

Однос према Млетачкој републици и Латинима у *Максиму Црнојевићу* грађен је на неповерењу које се према овој великој цивилизацијској, културној и политичкој творевини обликовало током наше историје, а стваралачки артикулисало у народној поезији. Такође, такав однос израз је и негативног омладинског расположења према Италији: „Очигледно, и овде је, као и у *Јелисаветии*, пројициран негативан однос према Италији, у драми Млетачкој републици, до којег је у омладинским круговима дошло због индиферентности Италијана према борби Црне Горе против Турака почетком шездесетих година" (Поповић, 1972: 350–351).

Епски свет изградио је сложену слику Венеције; она се темељи на урођеном зазирању од другог и другачијег, појачаном конкретним историјским искуствима; таква слика заснована је на темељној различитости у вредносној хијерархији, као и на неједнаком ступњу развитка две разнородне културне формације. У Костићевој трагедији Млетачка република је потенцијални војни савезник, али и земља са којом се такмичи у господству, јунаштву, па и поезији, те је однос између Латина и Црногораца амбивалентан – одвија се на плану могућних заједничких државних и националних интереса али се остварује, у свом већем делу, као агон. Самоуверена хвала лепоте сина Максима и реч коју је Иво Црнојевић дао том приликом, пред млетачким дуждом, израз су жеље да се постигне надмоћ над новим пријатељима. Та

европске, светске књижевности; да са том културом и традицијом не треба раскидати и правити оштар дисконтинуитет ради настанка и развоја специфичне националне културе и књижевности" (Радуловић, 1995: 26–27).

[4] Мислимо на Васка Попу, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића.

залога није плод Ивовог тренутног расположења, нити само несмотрено призивање коби, већ израз дугог и дубоког сукоба латинске и српске културе. Да је то тако, сведочи Јевросимина реплика на Ивов извештај о ономе што се збило:

> Могла бих рећи: „Господару мој,
> сећаш ли се кад пође просити,
> а ја ти рекох ово и ово,
> па немој то, и немој опет то!“
>
> [...]
>
> Могла бих рећи: „Господару мој,
> говорила сам, не послуша ме,
> опомињала, не спомену се;
> још љубав моју, моје старање
> и материнске бриге скромну реч
> господарском си грдњом одбио!“

У Јевросиминој бојазни и саветима које је давала Иву пред пут мајчинска љубав и стрепња од зла појачана је управо чињеницом да се млада доводи из Венеције. Јевросима је свесна антагонизма и ривалства две земље, те и неприлика које отуда могу проистећи.

Срамота због неодржане речи[5] није стид због изневеравања јуначког кодекса, који би требало да буде иманентан бићу епских ликова, већ страх од латинског подсмеха и пораза у агону, због наружене лепоте сина Максима:

> Срамота, море, мога имена,
> пред поноситим Дуждем поруга!
> Срамота српска, подсмеј латински!
> Зар има слутње црње, страшније
> нег' та срамота што је, подсмеј тај?!

У овоме Костићев *Црнојевић* кореспондира с епском песмом „Женидба Максима Црнојевића“. И тамо је срамота од латинског подсмеха страшна последица неодржане речи, и ту се због спољњег сјаја и господства занемарује иманентна јуначка етика. Занимљиво, у

---

[5] Иво Црнојевић: „Ма кунем ви се ев'на ови мач, / на свој се кунем мач да не има / јунака лепшег ваша Латинска; / и ако и ви не речете то, / дабогда ми се на мом палошу / преврнула у рђу клетва та, / да огрезне у њојзи британ мач, / и никад више да га не дигнем / на клевету у своју обрану!“ *(Максим Црнојевић)*.

народној песми се као носилац епског етоса и чувар закона везаних за обреде венчања јавља Латинка Анђелија: „Мио свекре, Црнојевић--Иво! / Максиму си срећу изгубио, / Како с' другог зетом учинио. / Рашта, свекре? да од Бога нађеш! / Ако су га красте иштетиле, / Ко је мудар' и ко је паметан, / Томе свекре ваља разумјети, / И свак може муке допанути; / Ако су га красте нашарале, / Здраве су му очи обадвије, / Срце му је баш које је било; / Ако л' си се, свекре, препануо, / Ђе је Максим још танко дијете, / Њега чеках за девет година, / Њега чеках у бабову двору, / И још бих га за девет чекала / У Жабљаку у вашему граду, / Ником не бих образ застидила, / Ни ја роду, ни ја дому моме. / Но ти, свекре, Богом ти се кунем! / Ја ти врађај благо са јабане, / Са вашега војводе Милоша, / Те удари на Максима твога, / Јал' напријед ни крочити нећу, / Баш да ћеш ми очи извадити" (Караџић, 1985: 394). Костићева Анђелија је пре лукава Латинка из народне поезије, док је Костићев Иво другачији од епског Црнојевића.[6] Његове поступке не мотивише само страх од подсмеха и пораза у агону, већ дубљи политички и национално-историјски разлози. Он је владар који у себи носи свест о народној мисији, и спреман је да зарад ње жртвује и своју и срећу других учесника у обреду венчања, те прибегава лукавству замене младожења.

У Костићевој трагедији епско-патријархални етос са својим светим обредима и везама очинства–синовства, брака, побратимства, верности национу и предачком завету бива угрожен индивидуалним осећањима и емоционалним поривима који се у јуначки свет не могу уклопити а да га својим енергијама не разобруче. Није случајно што се таква осећања јављају управо у додиру са световном културом

---

[6] „Под утицајем живе национално-политичке реалности долази, на пример, до другачије концепције ликова у *Максиму Црнојевићу* од оне у народној песми 'Женидба Максима Црнојевића'. Костић, наиме, у своје дело уноси сличне национално-политичке идеје које и Јакшић у *Јелисавети*. По народној песми, кнез Иво је недостојанствени хвалисавац; његов морални лик не импонује. Мотиви због којих он предлаже замену Максима Милошем нису узвишени. Ни Милош, у моралном погледу, није изнад кнеза Ива: пристаје на улогу Максима због дарова, из користољубља. Анђелија је племенитија од обојице. И она неће да се одрекне златне кошуље коју је сама извезла, али не из користољубља, већ зато што кошуља представља симбол њене части и њених девојачких снова. У Костићевој трагедији кнез Иво је испао родољубив владар. Све што предузима, чини само у одбрану части и достојанства свог народа. Милоша покреће љубав, а не користољубље, а Анђелија је, као и Јакшићева Јелисавета, проклета Латинка, горда, хладна, без разумевања за наше невоље" (Поповић, 1972: 350–351).

Венеције. Сусрет са сложеном латинском цивилизацијом већ сам по себи представља искушење за монолитни свет Црне Горе, а поготово када се у њега уплету еротска осећања и идентитетске кризе ликова. Да је сама млетачка цивилизација претња за иманентни морал јунака сведочи сцена машкарада, у којој јунаци одбијају да се врате у Црну Гору. Ту се ослобођене енергије световног показују као изазов монолитности и хомогености епског позвања. Еротско као блуд, вино као пијанство, маска као лицемерство јесу пародични одјеци и искривљена слика патријархалног духа. Ови појединачни елементи постоје и у епском свету, али осмишљени по вертикали и уклопљени у сложен систем функција и забрана; ослобођени своје сакралне основе они постају лака, разуздана игра која је узрок самозаборава епских јунака.

Да би се срамота избегла, прибегава се подвали замене младожења. Максимов побратим Милош постаје младожења уместо Максима. Сама подвала не мора бити нејуначки поступак, она је једно од средстава којима се у епском свету обезбеђује победа (сетимо се Одисеја). Међутим, Костић је мотив претварања развио нешто другачије. Како примећује Снежана Самарџија, нису више само Латини старе варалице, сада је то и српска страна. Превара која лежи у основи свадбе доводи до темељног угрожавања епског света, те је у овој трагедији све изокренуто наопачке: „Поносни кнез мора да прибегне лажима и подвалама како би сачувао част и реч. Тако одличје старих варалица не припада 'другој' страни, већ као и код гуслара, постаје негација и чојства и јунаштва, на којима почива херојско-патријархални свет“ (Самарџија, 2011: 214). Цивилизацијски круг који својом културом представља и симболише Венеција, по осећању епске свести почива на претварању. Као да је природни ум народног певача осетио лицемерје које на неки начин лежи у темељима саме културе, те је изразио неразумевање и отклон од развијене европске културне баштине с којом је у најтешњи додир долазио преко Венеције. Епски, јуначки свет не трпи артificијелност као такву. Њему је страно свако претварање, па било оно инспирисано најчистијим побудама и руковођено најузвишенијим циљевима. Свако стављање маске јесте грубо нарушавање аутентичности живота и представља грех који ће бити санкционисан. О овоме ћемо говорити када се будемо бавили сценом машкараде. Сада ћемо, да бисмо илустровали горе изречене ставове о свету културе и свету јунаштва, навести Максимове речи док посматра венецијанске слике:

Красота! Дивно! Марс и Венера!
Херакле, Кентаур, Дејанира, крв!
Па то вештина? То зар слава та!
Божаственога дара пеленом
повијати срамоту животну!?
Примамљив рај пред врати паклени,
ил испод пакла одабрани враг
провидљивим стихаром оденут!
Је л᾽уметност живота поруга?
Ил᾽наваде му подложница тек?
Па ту се нађи уздадох зар ја
божаственога души мелема?
Бадава! Натраг у свет отрован!
На цедило га нисам пити рад,
кад мора бити, чашу наискап!

Максим, који је највећа жртва преваре, који најдубље осећа неаутентичност ситуације у којој се налази, јер је изгубивши лепоту осетио кризу идентитета и немогућност потврђивања у свету који је на лажи заснован,[7] спас тражи у уметности, и не налази га јер стваралачко преображавање стварности доживљава као лицемерно претварање, површно лекарство које је у основи вид ескапизма. Не погађа овим речима Максим културу или развијену уметност западног света, нити је ово протест против естетике. Напротив, Максимова критика условљена је његовом специфичном изглобљеном позицијом[8] из које може дубље да спозна неаутентичност положаја уметности у цивилизацији. Његов протест уперен је против конзумерског односа према уметности, против лажи која истину стваралаштва неутралише и умртвљује у институционалним оквирима цивилизацијских творевина, те од поиесиса чини пуки украс живота, или тек његов зачин.

За јунаке Костићеве трагедије, и у односу према њима, Венеција је пре свега искушење. Њена примамљивост и моћ, снага којом мами, није изграђена у односу на црногорски епски свет као ненадмашни сјај високе културе и зреле цивилизације према неразвијеном и при-

---

7 „Бежећи од фундаменталног значаја измене свога изгледа којом је од најлепшег постао најружнији, јунак управо хрли болном сазнању о немогућности да се постоји на начин неусловљен лепотом“ (Несторовић, 2011: 139).

8 Уместо најлепшег јунака Максим је најружнији јер му је болест нагрдила лице, уместо младожење он глуми девера.

родном патријархалном животу, већ су сукоб и неразумевање између Латина и Срба изражени пре свега кроз опозицију световно – сакрално. Код војвода нигде нема говора о односу према високим вредностима западне културе оличене у Млетачкој републици. Управо зато их Иво Црнојевић и прекорева: „Пудљивци подли, пашчад лајава / туђинства смрдљив њушкајући траг!“ Војводе из Венеције усвајају привиде културе, дакле оно најниже у њој.

Важно је уочити да се природа сукоба, несхватања, а самим тим и линија додира и одбијања, успоставља између цивилизација разумљених као модус егзистенција, а не култура схваћених као стваралаштво. Венеција је развијена, зрела цивилизација која са собом носи световно искушење сакралне окамењености епског света. Српске војводе које одбијају да се врате у Црну Гору и које из шатора избацују гуслара који је дошао да им пева о Страхинићу Бану и Косовском завету, на лице стављају маске. Вишезначност маске супротна је монолитности лица епског јунака, као што је и маскарада релативизација животних вредности у односу на хомогеност и окамењеност устаљеног морала. Управо у сцени машкараде, сагледаној у светлости избацивања гуслара и неодазивања на призив предака, садржан у песми, показује се да је одбацивање сопственог идентитета и културног завета одрицање од аутентичности живота у корист лицемерности маске. Рефрен који војводе понављају „Личина је читав свет“, у потпуној је супротности са патријархалним моралом. Када је у питању појам маске и њена функција у модерној цивилизацији, занимљив је Његошев путописни запис, управо из Италије: „Свијет је позориште смијешно на којему се треба у различитим и свакобројним маскама показивати. Данашњи вијек (у свијету) фабрицира људе људском мајсторијом и лукавством као што се фабрицира брилијант његовим прахом. Стога се човјек данас у свијету цијени по начину брилијанта, тј. што има више лицах (фација) човјек и брилијант, то је скупљи. Видимо из овога, драги Србине, како страшно људи у просвештенију напредују, само што им се лице натраг окренуло те назад гледају“ (Петровић Његош, 1961: 50). Лицемерје је овде повезано са прогресом и недвосмислено везано за световну цивилизацију, која не рађа личности већ производи лица. Можемо закључити да однос венецијанске и српске културе није само сукоб две различите цивилизацијске концепције, већ управо јаз између два времена: модерно-световног и епско-сакралног.

Снежана Самарџија примећује да такмичење између млетачких и црногорских јунака подсећа на свадбу са препрекама из фолклорне песме (Самарџија, 2011). У трагедији, круна таквога надметања је поезија: слепи гуслар побеђује најбољег венецијанског гондолијера и заслужује ловоров венац. Ту се јасно открива и како Латини виде Црногорце. Сам дужд песму гуслара оцењује као „вештину душе крепке, слободне, / у народа још тако суровог". Гледана кроз инструмент на коме се свира – „један дрвен лук" „насупрот жица чете стогласне / што с мандолине душу заноси" – песма гуслара је природна и једноставна насупрот песми млетачког гондолијера, која је у знаку артифицијелности. Однос Венеција – Црна Гора успоставља се и на линији артифицијелност високе културе – природност и неспутаност патријархалног вида егзистенције. За тумачење ове сцене корисно је Костићево разматрање о птицама. Лаза Костић указује на неугледну спољашњост готово свих птица певачица, па затим тај увид користи за сагледавање улоге песника у друштву, изводећи генезу таквога положаја из позиције гуслара, слепаца и просјака: „Па зар није и људски славуј, зар није и песник истог значаја, исте судбине (као птице певачице)? Зар не би и он, као и пернати му другар, у јединој бризи за својим рођеним, неумрлим, душевним благом, занемарио тековину која споља живот одржава? А у човека је, по досадањој уредби друштвеној, имање, тековина оно што је у птица перје; јер довољна тековина ујемчава ону угодност што је нужна да се слободно развије, да се негује и одржи снага и здравље тела. Песник, бар лирски песник, нема ни времена ни воље да се брине о тој страни свога живота; његова је брига сва о песми којом хоће женици да угоди, којом хоће да весели, да усрећи свет. Зато су први, највреднији песници у најпесмовитијег међу млађим народима, у Срба – *гуслари, слепци, просјаци*" (Костић, 1965: 92–93). Песма гуслара је као песма из народа, суровог по спољашњости али душевног. И гуслар-слепац и народ неугледни су[9] по спољашњем сјају, и не могу да се такмиче на том пољу са Венецијом, али им зато песма долази из душе, управо као и птицама певачицама. Песма венецијанског гондолијера јесте песма са мандолине стогласне, она засењује ефектима, сјајем, она *заноси* душу, док је песма гуслара

[9] Поражени гондолијер јадикује: „Што слепа срећа, ал' што Дужде глув! / Да сиђе с неба сен Петраркова, / да види какав грање кити смет / са дрвета од којег некад лист, / капитолским заливен спомеоном / бесмртно му чело обави! / А сад, а сад! Ох, срам је, стид и јад!" (138).

једноставна и душевна, она проговара из душе, уместо да је *заноси*. Венецијанска култура дата је као спољни сјај, као слика. Она је репрезентована преко уметничких дела које Максим посматра у дворани, потом путем маске као сјаја који заслепљује и искривљује, те представља искушење по аутентични свет епског етоса. Венеција је у *Максиму Црнојевићу* празна лепотица. Кривица Ива Црнојевића могла би да се огледа и у томе што је, дичећи се лепотом свога сина, хтео да се с Венецијом такмичи у спољњем сјају, те је тако заборавио на суштину културног завета из кога потиче. Његово непрепознавање Максима у другом чину трагедије блиско је Анђелијином неразликовању Милоша и Максима, само што код Анђелије неспоразум представља израз културног обрасца из кога она потиче, док код Ива Црнојевића јесте вид декаденције и отпадништва од сопствене културне традиције.

Видимо да се у трагедији *Максим Црнојевић* граде сложени односи између епског света Црне Горе и световне цивилизације Млетачке републике. У овом делу још увек нема синтезе између српске, словенске, и италијанске, латинске, културе. Ту синтезу Костић ће стваралачки остварити у каснијим фазама свога певања. Ипак, ова трагедија почетак је развоја укрштаја разноликих културних образаца, и њиховог узрастања до универзалних уметничких симбола у Костићевом стваралаштву. Уметнички спој две културе и традиције у *Максиму Црнојевићу* приметили су већ савременици Лазе Костића. Тако Јолес вели: „'Жендиба Максима Црнојевића' изгледа са формалне стране и као венчавање српског духа са углађености, љупкости и неодољивости талијанском" (цит. према: Винавер, 2005: 315).

Повезивање словенске традиције, која у себи носи византијски културни образац, и латинске културе било је важан задатак и стваралачки подстицај Костићеве поетике, којим је он утицао и на песништво двадесетог века. Винавер пише: „У својим многобројним путописима, чланцима, коментарима, Црњански је сав прожет сличном идејом Лазиног 'укрштаја': он жели да укрсти (споји, венча, усклади) 'Фиренцу са Фрушком гором', да би постигао завршну синтезу наше и италијанске лепоте" (Винавер, 2005: 315).

Свој пуни смисао и стварни значај културолошки укрштај у Костићевом стваралаштву задобија као плод упорног трагања за лепотом и универзалним симболима којима ће бити отелотворена и призвана.

Српско-византијски укрштај

Осим о хеленству Лазе Костића, могуће је, примећују тумачи, говорити и о медијавелизму овога песника. Принцип укрштаја, сложена лексика и семантика парадокса, затим песничке слике у Костићевој поезији имају недвосмислене везе и са нашом средњовековном књижевношћу, која је настајала и развијала се у оквирима византијске поетике и естетике. Тако већ Станислав Винавер, у студији *Заноси и пркоси Лазе Костића*, говорећи о Костићевом јамбу примећује: „Такве сам ја реченице, са екстазом једносложнице на крају, налазио и код Светог Саве и код Теодосија: древна јамбска острвљеност, древни јамбски занос, утолико плаховитији што је изронио из дугачких и спорих старословенских сложеница и слогозамршеница!“ (Винавер, 2005: 457). Када је у питању лексика Костићевог стила и неологизми које је ковао, Јасмина Грковић-Мејџор у раду „Отисци језичке прошлости у делима Лазе Костића“ истиче да многе „кованице“ Костићеве поезије припадају црквенословенском наслеђу, те да је за стварање својих сложеница „морао бити надахнут творбеним богатством црквенословенске лексике“. Дакле један од основних песничких поступака Лазе Костића плод је систематског рада на проучавању и обнови наслеђа језичке прошлости (Грковић-Мејџор, 2011: 64). На значај хришћанских мотива те средњовековних жанрова какви су литургија, појање и молитва, и напокон, на важан смисао иконографских представа у Костићевој поезији недвосмислено је указао Миодраг Поповић у својој *Историји српске књижевности – Романтизам*. Говорећи о двема песмама посвећеним Јовану Дамаскину Поповић је, за разлику од неких других тумача, у њима видео пре израз православног духа него хеленски принцип укрштаја: „Костић има две песме посвећене Дамаскину: ’Певачку имну’ и ’Певачку имну Јовану Дамаскину’. Оне су пре православне молитве неголи хеленске химне. У њима, као и у литургијском обреду, песник се уздиже до апсолута. У првој, молећи Дамаскина да обнови свој свети храм, он у ствари пледира за нову, световну, романтичарску литургију: *Обнови песме потоње, / у слусима нек потоне / несносив очиглед*. Патриотски песник додаће им, помало насилно, и глас Омладине: *Ти јабуку, Адамов плод, / узнеси на врхунце, / ил место ње, нек млади пој / допоје с неба сунце*“[10] (Поповић, 1972: 319).

[10] Уколико прихватимо као тачне Поповићеве речи о Костићевом залагању за световну литургију, онда се Лаза Костић може видети као далеки наговештај Лалићеве замисли остварене у *Четири канона*.

Цркву од звукова, коју је призивао и за којом је молитвено вапио Светом Јовану Дамаскину у „Певачкој имни", Костић је остварио на концу свог стваралачког пута, у „најбољој гласној песми нашег песништва" (Павловић, 2000: 103) – „Santa Maria della Salute".

„Певачка имна Јовану Дамаскину" представља један од врхунаца Костићеве поезије. То је песма која се избором теме, начином обраде и основним смисаоним усмерењем укључује у магистрални ток песништва Лазе Костића, онај ток који је истовремено највише остварење његове поетике и аутопоетичко *вјерују:* „'Певачка имна Јовану Дамаскину', јединство хеленства, романтике и православља, није само песма антологијске вредности, него истовремено и путоказ ка изворима Костићеве поезије" (Поповић, 1972: 319).

Начело супротица, укрштај супротности овде, као и у неким другим Костићевим песмама и поемама,[11] долазе до изражаја кроз атрибуте којима се именује Бог.[12] Тако ово основно начело Костићевог стваралачког универзума, по свом пореклу античко, хераклитовско, сада добија вид и обрисе средњовековне поетике парадокса. Начело супротности, епитетска парадоксалност у именовању Бога, песнички је израз апофатичке теологије. Оно је проистекло из свести о недостатности речи: „Реч никада не може да буде сасвим адекватна смислу; само речи које оспоравају једна другу, како би рекао Аверинцев, само метафоре које се супротстављају једна другој и асоцирају по супротности, стварају поље сила које посредно рађа у уму читаоца потребни смисао или потребну слику" (Богдановић, 1991: 65). Управо је осећање немости и бола – који може да буде саопштен само путем светог посредника и кроз молитвену заједницу – једно од основних осећања ове песме. Са једне стране Велики, Тајанствени, Далеки, али и Свеприсутни Господ Бог, а са друге – неми бол заједнице верујућих, који тражи да буде оглашен: „Однеси му свети Јоване и гласе наших

[11] „Беседа", „Ђурђеви ступови".

[12] Могуће да је и у „Певачкој имни Јовану Дамаскину" задржан амбивалентан однос према Богу. Бог је и велики и страшан и неразумљив, те је потребан посредник у лику Светог појца који ће гласе бола однети на небо. Однос са Богом успоставља се по емоционалној вертикали, при чему се у тај неми болу смештају и гносеолошка, естетичка, етичка и сва друга искуства којима се човек мучи на земљи, „у зноју лица свог". У „Santa Maria della Salute" нађен је посредник који више разуме, коме се, како каже Драган Стојановић, може рећи све – Богородица-посредница, како је име иконе у том храму, посредница којој се и Лалић, на крају двадесетог века, обраћа у својим *Канонима*.

бола“. Између је Свети песник Јован Дамаскин, посредник између Бога и људи. Као што је Богородица савршена човекова заступница пред својим сином Исусом Христом, тако је и Свети Јован Дамаскин, чија је веза са Богородицом позната, у овој песми заступник људи.

По начину на који се формира значењски потенцијал и основна атмосфера песме, затим атрибутима који се кроз семантичко потирање налазе у дубљој синтези, форма и лексика „Певачке имне...“ подсећају на стил „плетеније словес“: „’Плетеније словес’, уз то, на психолошком плану, као да хипнотише, а из тога проистиче парадоксални резултат занемеле мисли, крајње садржајног и богатог ћутања. Речи се у свом међусобном потирању поништавају и добија се ’речито ћутање’, ћутање као гносеолошка категорија или симбол сазнања“ (Богдановић, 1991: 65–66). Садржајем испуњено ћутање, немост бола и молитвена скрушеност заједнице јесу у основи ове песме.

„Певачка имна Јовану Дамаскину“ написана је за *Панчевачко певачко друштво*, била је дакле намењена за певање. Таква њена намена условљава и природу песничког гласа који се у песми јавља. То је глас молитвене заједнице, он говори из перспективе „ми“, и као такав лишен је било какве индивидуалне обојености: он се сав збија у именовање Бога, које подсећа на молитвени рефрен и обредно зазивање, те у „неми бол“ за који се моли Јован Дамаскин да га огласи Богу. „Певачку имну Јовану Дамаскину“ Поповић види као остварење нове поезије за коју се Костић у „Певачкој имни“ залагао: „Класичан образац нове поезије Костић ће дати у другој песми византијском химнопевцу, у већ помињаној ’Певачкој имни Јовану Дамаскину’. Нова химна Дамаскину у ствари је молитвено појање, којим се песник диже у висине апсолута служећи се сликом и музиком византијске књижевности“ (Поповић, 1972).

„Певачка имна Јовану Дамаскину“ скрушенија је у основном осећању у односу на „Певачку имну“, мистичнија и дубља у тону. „Певачка имна“ је романтичарска; „Певачка имна Јовану Дамаскину“ наговештава модерну поезију са њеном свешћу о недостатности речи и искуствима муцавог певања и немог бола – она је претеча Настасијевићих поетско-религиозних искустава: „Завапим, / ал’ извије се глас. / Милогласан је негде на звезди спас, / што болни певач промуцах овде доле“ (Настасијевић, 1991: 36). Јован Дамаскин јавља се као медијатор између људи и Бога, и то пре свега као хришћански песник-светац. Средњовековна фигура Светог песника уклапала се у романтичарску веру у небеско позвање поезије, виђење песника као творца на земљи.

Фигура Јована Дамаскина важна је за разумевање Костићеве (ауто)поетике. Јовану Дамаскину, великом бранитељу икона, догматичару, беседнику и црквеном песнику, под лажном је оптужбом одсечена рука. Захваљујући милости Богородице чудесно је исцељен пред њеном иконом, која од тада носи назив Богородица Тројеручица. Лаза Костић могао се идентификовати с Дамаскином: Дамаскин је као неодступни борац за поштовање светих икона страдао услед сплетки; Костић се читавог живота залагао за лепоту, услед чега је такође често бивао жртва сплетки. Потом, Јован Дамаскин је Свети песник који својом поезијом слави саме изворе и увире живота оличене у Богородици, Христу и Богу; аналогно томе, Костић је веровао у космичко позвање и метафизички смисао песништва. Дамаскин је као теолог посредник између источне и западне теологије (*Енциклопедија Британика)*, а као црквени песник између молитвене заједнице и Господа Бога. Тако се Костићева идеја укрштаја спаја у лику Јована Дамаскина и остварује као културолошки и теолошко-метафизички спој супротности. Још једна сличност између Јована Дамаскина и Лазе Костића открила се на самом крају живота нашег песника, када се, исто као и Дамаскин, у преломном тренутку молитвено и покајнички смерно обратио Богородици. Дакле, Дамаскин је Костићу важан као носилац естетског начела (у свом бранитељском ставу према иконама),[13] потом као медијатор између Истока и Запада, односно песник-посредник између Бога и људи. Видели смо раније, када смо говорили о стилу „плетеније словес", да је Костић преко две певачке химне успоставио везу са византијско-средњовековним наслеђем наше културе, и на тај начин најавио обнову средњовековних естетских, гносеолошких и религиозних искустава у нашој књижевности.

У „Певачкој имни" тематизована је визија цркве као музике. Према *Речнику књижевних термина*, „романтичарска се поезија, занемарујући логику и смисао, приближује начелима музичкога обликовања, што се очитује и у наглашеној звуковној организацији пјесме која јача њезин емоционални доживљај" (*Речник књижевних термина*, 1986: 679). Садржајно активирајући романтичарску заокупљеност музиком Костић је спаја са православном симболиком.

[13] На дубљем нивоу, као бранитељ икона и песник, Јован Дамаскин је носилац естетичког начела у служби религиозности. Естетски изражена религиозност и религиозно прожета естетика биће врхунац Костићевих поетско-космолошких визија исказаних у „Santa Maria della Salute".

О томе Миодраг Поповић пише: „Није чудо што је за Костића, који је растао слушајући литургију, црква била музика. Представа цркве је и код обичних православаца често везана за литургију, појање, које може бити и у храму, али и изван њега: на гробљу, поред записа у пољу, на литији. Појању као цркви сграђеној од музике (Дамаскин је и писао и компоновао своје химне) Костић даје и визуелну, односно иконографску представу. У темељу Костићевог музичког здања, оног чијој обнови тежи његов дух, налази се бас; зидови су баритон, а свод тенор. У песниковој имагинацији спајају се принцип хришћанског тројства (темељ – зидови – свод) и православни хор (бас – баритон – тенор)... Глас Дамаскинов, то јест православна химна, и нова поетика, слиће се у песми-цркви у једно, у песму потоњу: ону поезију која се тек рађа, настаје“ (Поповић, 1972). На тај начин следећи своје песничко *вјерују* Лаза Костић обнавља и успоставља везу са поетиком и естетиком наше средњовековне уметности. Колики је утицај средњовековне атрибуције на обе „певачке имне“ види се и у одређивању Јована Дамаскина кроз типичне средњовековне парадоксе: „подривљив неимаре“, „клетво земне омане / песмо небних снова“. Дамаскин је „подривљив неимар“ јер рушећи зло, банално, оно што окива, „несносив очиглед“, ствара Храм Музику којим се узноси на врхунце или вапи „с неба сунце“. У овој песми наговештена је идеја Храма као Музике и зазвана гласовна епифанија као поетска слика, док је у „Santa Maria della Salute“, нашој најлепшој „гласној песми“, венецијански храм транспонован у музику, а епифанија звучно остварена. Шта музика значи за Костићеву поетску визију сведочи следећи стих: „У слусима нек потоне несносив очиглед“.[14] Слуху и музици даје се предност над сликом.

[14] Овај стих може да се доведе у везу са каснијим Винаверовим трагањем за звучном Византијом. Винавер, који је Костићу посветио „књигу дубоке оданости“, у своме бављењу Византијом ишао је управо за њеним звуком. У есеју „Скерлић и Бојић“ Винавер бележи: „Бојић је хтео да буде велики песник. Ја сам хтео да будем прави песник. Обадвојици нама изгледало је немогуће бити оно што треба да будемо, без Византије: Бојићу због теме, велике теме предмета, мени због ткања, правога ткања језичног“ (Винавер, 1975: 155). „У вези мојих идеја о реду речи и о акценатском сликовању које би према природи нашег језика често било и намерно неравномерно – ја сам замишљао и Византију као једну могућност преплитања муклога и звучнога, тамнога и блештећег“ (Винавер, 1975: 155). Видимо, дакле, да је Винавер видео Византију као могућност савладавања „несносивог очигледа“.

„Певачке имне...“ могу се, на први поглед, учинити изузетком у Костићевом стваралаштву. Несумњиво великим, антологијске вредности, овим песмама није лако утврдити место у хетерогеној грађевини какву чини целина Костићевог певања. Ипак, „Певачке имне...“ припадају оној магистралној линији поезије Лазе Костића која је и кулминација читавог његовог стваралаштва и разрешење свих *укрштаја* његовог поетског, философског, естетичког света – линији чији је врхунац „Santa Maria della Salute“. Мотив који повезује „Певачке имне“ и песму „Santa Maria della Salute“ јесте и храм. У „Певачкој имни“ моли се Свети Јован Дамаскин за Храм-Музику, у „Певачкој имни Јовану Дамаскину“ храм је заједница која моли Светог Јована да подари глас њеном немом болу, док је у песми „Santa Maria della Salute“ храм конкретна црква у Венецији, али и спомен на мртву драгу: „Спомен је њезин свети ми храм“. У својим *Богородичиним беседама* Јован Дамаскин Богородицу назива Храмом: „О, Дјево Богоблагодатна, Храме (= Цркво) Божији свети, Којега духовни Соломон – Мироначалник (= Христос – Ис. 9, 6) начини и у њега се настани“ (Дамаскин, 2002). Храм је истовремено и заштита и затворен простор, по хоризонтали, али је за оне који виде отворен у недовид, по вертикали: „Баритон мушки нека зид / за светилиште гради, / у непроглед, у непрокид, незваној невераи, а ступове у недовид слободи, вери, нади!“ Јован Дамаскин Богородицу у својој Беседи слави: „О, коликих чуда и каквих слагања (= размена) постаде радионица ова Девојчица: пород нероткиње, девичанство рађајуће, сједињење (= мешање) Божанства и човечанства, страдања и нестрадалности, живота и смрти, тако да у свему лошије буде побеђено бољим! И све то, о Владико, ради мога спасења!“ (Дамаскин, 2002: 122). У именовању и одређењу Богородице Јован Дамаскин користи се фигуром парадокса. Она се састоји из укрштаја привидно супротних појмова. Богородица и Храм јављају се као разрешење свих супротности и највиши укрштај. Ово објашњава улогу и смисао ликова Дамаскина и Богородице у Костићевој поезији: они су плод Костићеве аутопоетике и као такви највиши симболи његовог песничког универзума.

Костић се овим двема песмама јавља као медијатор између наше старе књижевности и модерне поезије двадесетог века. Он наставља континуитет који је био прекинут прелазом са црквене књижевности на нову и са црквенословенског на језик Вукове реформе. Тако је и сам Костић песник-посредник, као што је то био и Дамаскин, како

смо видели горе, не само између старе књижевности и свога доба, већ и између средњовековне уметности и модернизма. Када се, после Другог светског рата, поетско-стваралачки, есејистичко-критички тематизовало питање традиције и културних континуитета, песништво Лазе Костића било је драгоцено за све посленике који су се тим питањима бавили. Песници који су се у оквиру својих поетичких програма и песничког деловања залагали за обнову традиције и средњовековног песничког искуства – ослањали су се на Костића. Тако Васко Попа посвећује неколике песме Лази Костићу, где га на необичан начин доводи у непосредну близину наших „златокрилих химнографа", односно средњовековних песника (Делић, 2011), док Миодраг Павловић пише значајан есеј о песми „Santa Maria della Salute"; Љубомир Симовић, осим есеја, ствара и песму посвећену Костићу, а објављује и *Сневник*, дневник снова, по узору на дневник који је водио Лаза Костић. У песништву Ивана В. Лалића, који је најснажније тематизовао византијско културно наслеђе и средњовековну поетику српске културе, у многим песмама присутне су директне реминисценције на Костићеву поезију.[15]

Естетско-религиозни укрштај

У песми „Дужде се жени" Костић у простор своје поезије први пут уводи цркву Santa Maria della Salute. У овој наративној поеми нема ничег од естетичких преокупација и епифанијских визија карактеристичних за песму „Santa Maria della Salute". Догађај опеван у поеми је сеча словенских борова за нову цркву у Венецији, која се подиже у славу Богородице због избављења града од куге. Перспектива из које се тема обрађује је национално-културолошка, док су слике и мотиви блиски фолклорној поезији (Венеција и вила Загорка). Млетачка република приказана је слично као и Аустрија у песми „Јадрански Прометеј". Реч је о алегоризованој персонификацији. Империјалне државе представљене су као стална претња и завидни такмаци јадранском Прометеју и вили Загорки.

У „Дужде се жени" није у питању само сукоб две државе, већ два вида цивилизације: словенске и романске, оличених у судару једноставне природности и сложене артифицијелности. Венеција уништа-

[15] Видети: Делић, 2002.

ва шуме Загорја зарад уметних циљева и симбола, који се из перспективе поеме не доживљавају у свом естетском виду него као симболи моћи.[16] Оштро је повучена граница између два вида културе: западног и источног, два етоса: римокатоличког и епско-патријархалног. Важно је уочити да из семена посечених стабала ничу Црногорци, јуначки народ позван да испуни завет предака. Увођење Црногораца отвара нове видове односа према Млетачкој републици. По „закону асоцијација, идеја сродних", одмах се у сећање призива слика Венеције у приповедању војводе Драшка из *Горског вијенца*. Затим, ту је и *Максим Црнојевић*. Не само да је немогућ помирљив однос између две државе, већ као да је немогућ и укрштај два вида културе. Сукоб у овој песми је неразрешив, али проблем укрштања источног и западног, православног и римокатоличког, природног и артифицијелног Костић неће решавати на широком пољу политике и цивилизацијских утицаја, већ на високој тачки естетизоване религиозности и религиозно утемељене уметности која почива на културолошком преплитању.

Храм *Santa Maria della Salute* у истоименој поеми постаје сублимација читавог искуства, очишћење и искупљење од наноса живота уопште. Та песма почиње скрушеним молитвеним тоном у коме се, у светлу новооткривене истине, сублимишу и трансформишу ранија искуства песничког субјекта, уверења и греси, да би се потом потпуно предало епифанијским доживљајима и космичким заносима. Покајање у позној Костићевој песми није у знаку негирања, већ представља очишћење и узрастање у висине, где се култура трансцендира. Епифанијски доживљај је и културом условљен. Естетичке вредности храма, као и религиозни симболи које оличава и на којима почива, омогућавају успење. Латинска, барокна црква Santa Maria della Salute подигнута је на словенским боровима, док је главна икона Богородице византијског порекла. Важна одредница иконе Богородице у главном олтару венецијанског храма је да је она Богородица-посредница. Тако се у спој византијске иконе, словенских борова и романске барокне грађевине виде обриси културног укрштаја између Истока и Запада, коме је и Костић својим делом стремио. О значају симетрије источног и западног, словенског и романског погледа на свет Костић

[16] Каснија трансформација храма Santa Maria della Salute у истоименој песми, из културно-политичког у естетско-религиозни симбол, кључна је за разумевање темељно другачијег става песничког субјекта у ове две поеме.

је указивао у *Основама лепоте у свету*. Ту он укрштај култура и цивилизација види као неопходност, историјску неминовност и, више од тога – као културно-егзистенцијални налог: „Тако стоји романство и словенство једно према другом, лево и десно крило европске просвете, једно другом у најзначајнијим цртама противно, али зато баш у пуној симетрији, као што *крилима* и доликује. Но та просвета неће на тим крилима никад улетети у отворено небо савршенства, у висине плодно укрштене заједнице, док се год оба крила не изравнају развитком, док им подједнако не израсту значајне супротице, те ће оба крила, ударајући једно према другом о зрак, том узвишеном борбом све поузданије дизати заједничко тело у недоглед, а тим некрвавим сударима, тим плодним вечним, међународним укрштајем замениће можда крваве ратове, те ће се ови можда само кадикад појавити као нужна *промена*, варијација у облицима укрштаја у свету“ (Костић, 1965: 84). Дакле, до плодног укрштаја не долази тако што јача култура асимилује другу – он је остварив само као симетрија супротстављених али равноправних културних начела. Према Костићу, за разлику од романства у коме је појам лепоте етимолошки повезан са утилитарним циљевима, код словена та реч извире из речи за светлост, те би у тој синтези Словенство требало да у генетској вези са јелинством приложи душу, док би романство подарило снагу израза, облик и форму: „Сасвим је природна последица тога како је тај правац (правац лепоте код Словена, нап. М. Р.), растући, више продирао у дубину, у душевност, него према површини – да је та површина остала далеко мање обрађена него што је у романских племена“ (Костић, 1965: 83). У венецијанском храму спољни облик је романски, док унутрашњост чине византијска икона и словенски стубови.

Спој религије и уметности други је важан преплет у „Santa Maria della Salute“. Такав укрштај наговештен је већ у „Певачким имнама...“. Овом синтезом Костић стваралачки надилази и преосмишљава две струје своје раније поезије. Обе су проистекле из епског погледа на свет и дневне политичке ангажованости. Та синтеза представља такође превазилажање одговарајућих културних концепција тога доба.[17] Реч

[17] „И сам Костић је након полемике са Светозаром Марковићем и критичког сагледавања романтичарске поезије свога нараштаја постао незадовољан литерарним творевинама романтичарског песничког круга, али и сопственим. Дискретно и индиректно се ослањајући на естетске идеале и културну свест Доситеја Обрадовића и српских класициста, он је ушао у фазу зрелог стваралачког трагања

је о прометејском богоборству и националној заокупљености. Тако после искушења сумњи и амбивалентног односа према Богу, израженог у песми „Ој ропски свете", долази до смерног и скрушеног покајања; насупрот епској етици поеме „Дужде се жени", јавља се трансцендентна естетика. У високим сферама сублимације и стваралачког надилажења ранијих токова свога песништва, као и културних сфера и симбола из којих су они проистекли, долази до универзализације смисла, али и губљења обриса конкретности. Тако је спој византијско-словенског и латинско-венецијанског сложен и тешко ухватљив. У симболу какав у Костићевој поеми постаје венецијански храм Santa Maria della Salute, не остаје готово ништа од конкретних културних обриса. Он се сав претвара у звук у коме се складно стапају зазивање, заправо молитвено обраћање Богородици и опевање космичког доживљаја са мртвом драгом. Све је уздигнуто у висине религиозности и естетике, те љубави као епифанијског догађаја. И у *Максиму Црнојевићу* и у „Дужде се жени", када се говори о другом, не говори се о култури и њеним високим достигнућима, већ о цивилизацијама и њиховим империјалним аспирацијама. Укрштај различитих, стицајем историјских околности супротстављених култура, византијске и латинске, те два вида постојања – природног (словенски борови) и артефицијелног (храм), и напокон, два модуса духовности – религије и уметности, могућ је у сублимираним висинама стваралачког што се јавља као трансцендентно и епифанијско.

О универзалности Костићевих симбола који израстају из укрштаја и сублимације културних супротстављености говорио је и Винавер: „Али, пре свега, и још једаред, хтео бих да истакнем чудесну Лазину идеју равнотеже, и то на нашем тлу. И то не случајне, и било какве равнотеже, већ равнотеже између опрека продуховљених до највиших човечанских симбола" (Винавер, 2005: 426). У грађењу равнотеже ништа није случајно, важно је тло из кога произлази, а Винавер га недвосмислено одређује као „наше". Сем тога, битна је продуховљеност тога тла до универзалних хуманистичких симбола, да би равнотежа била уметнички релевантна. Овакав Костићев поступак – да се од конкретности уопштавањем доспе до симбола универзалног значења и значаја – може се пратити у његовим огледима. Тако

за новом поезијом и за новом поетиком, за поезијом која нема само националну функцију и ангажовану димензију него оваплоћава и универзалне духовне законитости које управљају стваралачким животом" (Радуловић, 1995: 30–31).

се у огледу „Илијада: поглед на једну лепу главу“ полази од описивања облика и положаја азијског и европског континента, иде затим преко идеје о супротстављеним цивилизацијама, да би се доспело до дефинисања две вечно опречне силе човекове духовне и историјске егзистенције. Ово је важан поступак Костићев и у поезији. У Лазином укрштају различити елементи уздижу се до универзалности симбола те у висинама уметничке сублимације губе конкретне обрисе. Последица тога је недовољно испитивање културолошких наноса у Костићевој поезији. Наравно, због високе симболизације ваља бити опрезан у анализирању дела Лазе Костића из искључиво културолошке призме, али је таква перспектива неопходна да би се разумео поступак и философија симбола у Костићевом стваралаштву. Управо је на овај цивилизацијско-културолошки контекст као незаобилазан и естетски релевентан за значење песме указао Миодраг Поповић у својој *Историји српске књижевности – Романтизам III:*

„Костић и у песми ’Santa Maria della Salute’ полази од конкретне слике. Као сржни симбол песме, он не одабира случајно венецијанску барокну цркву из XVII века посвећену Госпи од Спаса. Ова изузетно лепа црква представља репрезентативно дело западне културе настало у време када је код Срба културни и уметнички живот био на најнижој тачки. Својом лепотом она симболично означава лепоту и величину западне уметности и, шире, културе, цивилизације. У цркви се налази и византијска икона Богородице, што симболу дописује и извесна шира значења: везу те културе са источном, православном, односно могућност песнику да баш ову цркву Госпи од Спаса, то јест Богородици, узме као симбол јединства Истока и Запада. ...Узиђујући борове, који у његовој поезији симболишу Србе, као стубове у западноевропско уметничко здање, Костић шири поље њихове симболике на све српске јунаке и родољубе, граничаре, хајдуке, ускоке, мученике који су, гинући у борби против турске најезде на бедемима западноевропске културе, властитом смрћу уграђивали себе у њу, нашу и европску Санта Марију дела Салуте... У овој светлости и симболика венецијанске цркве добија у песми шири радијус значења. Као конкретно здање, Санта Марија дела Салуте не симболише више само европску културу нити борови само вековно српско херојство. Нови симбол обухвата њихово укрштање у јединству постојања. Хераклитско тројство реализује се прерастањем српске хероике и западноевропске културе у заједничку свечовечанску лепоту, чиме и Костићев

патриотизам добија нови вид: оним што је у нас велико, делови смо света, а свет, човечанство, космос, и наша је мајка, наша српска Santa Maria della Salute“ (Поповић, 1972: 384–385).

Када говоримо о Костићевом амбивалентном односу према Богородици, о његовој осуди мадонизма, о слављењу и стављању етике мајке Јевросиме изнад врлина Богородице, морамо имати у виду специфичну позицију из које песник проговара. У огледу „Илијада: поглед на једну лепу главу“ он се Дјевом Маријом не бави као стварном личношћу која је свету родила Спас, нити као предметом култа православног или римокатоличког хришћанства, већ Богородицу посматра као књижевни лик. У наведеном огледу Дјева Марија доводи се у везу са другим женама из античке грчке и латинске, енглеске и српске народне књижевности. Лепоту њеног моралног лика он сагледава као што вреднује и цени врлине мајке Јевросиме и других јунакиња светске књижевности. Само на тај начин, вреднујући је искључиво естетско-етичким патосом, односно литераризованим моралом лишеним дубљег религиозног смисла и поимања Приснодјеве Марије, могао је Костић у свом огледу доћи до закључка у коме се мајка Јевросима поставља изнад Богородице.[18] Није реч о осуди мадонизма у култури, ни романтике у поезији, није реч ни о негативном вредновању Богородице са становишта одређених верских начела; у питању је пре свега артифицијелно сагледавање Мајке Исусове.[19]

Покајање и молба за опроштај у „Santa Maria Della Salute“ нису, дакле, само услед греха због протеста против сече стабала за храм у Венецији, већ је то и искупљење негативних судова о Богородици изнесених у поменутом огледу. Ти судови плод су греха уметности

[18] „А Марија? – Свога божанственога сина пустила је с милим богом да иде од куће, да јој не мрази кућу по општини, да јој не растерује муштерије. А кад јој се њен Иса прославио, пошла је с браћом његовом да га обиђе; ал’ синак не хтеде ни видети сујетне радозналце: ’Ово је мати моја, ово су браћа моја!’ рече показујући на своје ученике, на своју браћу по духу, на свој благовештени материјал. Кад јој напослетку сина обесише, не беше му ни међу мироносницама! – Па ипак Богородица, па ипак богомајка, па ипак богиња! Чудан свет!“ (Костић, 1965: 161).

[19] Да се Костићев негативни став не односи само на римокатолички култ Богородице, као и да је проистекао из његове жеље да се од националног блага начини митологија, закључује и Милан Кашанин: „Његово схватање наше народне поезије говори о жељи да се од националне епске традиције начини, као у Грка и Римљана, национална митологија: мајка Јевросима из народне песме стоји у његовим очима изнад Богородице“ (Кашанин, 1977: 50–51).

према сакралности и националног према религиозном. У „Дужде се жени“ грех је садржан у перспективи песничког субјекта из које се не види храм већ само односи две супротстављене цивилизације – словенске и романске, док је у „Илијада: поглед на једну лепу главу“ реч о греху уметности према сакралности. Костић схвата недостатност лепоте саме, поготово лепоте као нечега специфично српскога, како је имао обичај да је схвата,[20] и окрећући се религиозности сједињеној са естетским, тако да постају једно, налази начин да лепоту уздигне изнад националног и угради у висине сакралног и универзалног. Лаза Костић одувек је осећао свештену основу лепоте, сада увиђа и лепоту религиозног. Највиши укрштај јесте, дакле, синтеза религиозног и естетског начела. Тако се Костић јавља као весник естетизоване религиозности и религиозно осмишљене естетике. У томе је он претходник наших песника после Другог светског рата који су на сличан начин решавали однос сакралног и естетског налазећи, као и Костић, у молитви као песничком жанру и религиозно-егзистенцијалном чину испуњење и решење духовно-поетичких опита и трагања.

Лепота се показује као највиши принцип васионе у песми „Santa Maria della Salute“ – она је обожена уметност, естетски прожета религиозност, највише испуњење и крајњи смисао природе. Лепо се у венецијанском храму неразлучно повезује са Богородицом и твори искупљујуће и преображавајуће начело света. У „Богородичиној беседи“ Јован Дамаскин вели: „Јер Њоме (Богородицом), Створитељ је кроз човечанство (Христово) сву твар пресаздао (претворио = препородио) набоље. Јер ако је човек, стојећи између духа и материје, веза све видљиве и невидљиве твари, онда се Логос Божији – Творац, сјединишти се са човечанском природом, кроз њу сјединио са целокупном творевином. Празнујмо, зато, разрешење људске неплодности, јер нам се овим укиде оскудица добара“ (Дамаскин, 2002: 116). Богородица, дакле, преображава материју. Код Костића спојена са лепотом уметности, она материју избавља од пропадљивости, те песник уместо употребне, техничке искористљивости природе и кратковечности плотског, слави лепоту и њену вечност, који постају мера ствари: „Зар није лепше носит лепоту / Сводова твојих постати стуб / Него грејући светску грехоту, / у пепо спалит срце и луб / Тонут о бро-

[20] „Не само да обе лепоте стоје једна поред друге, него наша лепота, из народне песме, чак и надмашује хеленско схватање...“ (Винавер, 2005: 34).

ду, трунут у плоту / ђаволу јелу, а врагу дуб. / Зар није лепше вековат у те'/ Santa Maria della Salute?"

Христос и Богородица – то је Тајна највишег укрштаја. Природно је што се Костић у својој заветној песми вратио Богородици. Испод тога укрштаја јесте спој религиозности и уметности, мистичног и лепог. У *Беседи на рођење Пресвете Богородице Марије* Јован Дамаскин славослови: „О, коликих чуда и каквих слагања (= размена) постаде радионица ова Девојчица: пород нероткиње, девичанство рађајуће, сједињење (= мешање) Божанства и човечанства, страдања и нестрадалности, живота и смрти, тако да у свему лошије буде побеђено бољим! И све то, о Владико, ради мога спасења!" (Дамаскин, 2002: 122). Наведени одломак наговештава откуд фигура Богородице у заветној песми Лазе Костића. У Богородици је најсавршеније остварен укрштај који је Костић видео као основно начело постојања васионе. Христос је највиши укрштај – Истинити Бог и Истинити Човек, две природе несливене али нераздељиве у једној ипостаси. „У овој и оваквој *Тајни Христовој* кључно место и улога припада Пресветој Богородици, Чије име садржи сву Тајну Христовог Домостројитељства" (Јевтић 2002: LXXIX). Дакле, преко Богородице је у Костићевој заветној песми присутан Христос, као највиши укрштај.

У „Santa Maria della Salute" однос према Богородици разрешава се у оквиру уметности. Наиме, лирски субјект Дјеви Марији приступа и обраћа се преко венецијанског барокног храма – Њено главно обележје јесте лепота. Ипак, за разлику од „Илијаде: поглед на једну лепу главу", где је Богородица била посматрана као чисто етичко-естетски феномен, овде је она виђена у синтези уметности и религиозности. Уместо естетско-прагматичког, наслућен је мистичко-епифанијски смисао Мајке Божије и љубави саме. У Дамаскиновој беседи Богородица се назива Храмом: „О, Дјево Богоблагодатна, Храме (= Цркво) Божији свети, Којега духовни Соломон – Мироначалник (= Христос – Ис. 9, 6) начини и у њега се настани" (Дамаскин, 2002: 129). Као и у „певачким имнама" храм се јавља као разрешење свих супротности и највиши укрштај.

Певањем о барокном храму у коме су спојене византијска и латинска култура, словенско и романско, наговестио је Лаза Костић значајан ток српске поезије, који је текао преко Ракића, Дучића и Настасијевића, да би у другој половини двадесетог века, најпотпуније био остварен у делима Васка Попе, Миодрага Павловића, Љубомира Си-

мовића и Ивана В. Лалића. Реч је о певању које за тему узима предмете који су истовремено религиозни симболи и естетски артефакти. Тиме поезија поново долази у близину религије, бојећи свој исказ тоновима молитве, исповести, плача, истовремено естетизујући религиозност, и тиме је изнова уводећи у искуство савременог човека.

Посредништво Лазе Костића

Лаза Костић својим стваралаштвом припада деветнаестом веку и представник је високог романтизма. Ипак, своју најзначајнију, заветну песму написао је у првој деценији двадесетог века, у коме је и његово дело доживело аутентично вредновање и ваљану песничко-критичку рецепцију. Како примећује Јован Делић, Лаза Костић представља лакмус: по његовом статусу у двадесетом веку могу се пратити смене поетичких парадигми (Делић, 2011). Значај Костићев за поезију двадесетог века лежи у обнови мотива српско-византијске књижевности, и њиховим увођењем у модерну књижевност. Укрштај естетике и религиозности, певање о културно-религиозним предметима и објектима, иконографске представе као и форма молитве и црквенословенске сложенице у лексици, све је то наслеђе које је двадесети век усвојио и према коме је заузимао различите позиције. Песници друге половине двадесетог века имали су слуха за ову страну Костићеве поезије, те су у својим есејима, огледима, записима и песмама наглашавали Костићеву блискост средњем веку, на једној, и модерном добу, на другој страни. Овом линијом модерне српске поезије, која је са Костићем повезана стваралачким интересовањем за традицију и српско-византијско наслеђе, бавио се Јован Делић у раду „Лаза Костић и српско пјесништво двадесетог вијека". Делић примећује да по садржајном богатству „Павловић доводи Костића у везу са нашом средњовјековном поезијом, с једне, и са модерном, с друге стране" (Делић, 2011: 389). Делић је такође уочио Попино довођење у везу Костића са нашим средњовековним песницима: „Попа је, дакле, видио Лазу Костића као свјетског пјесника кроз чије дјело говори *памтивек* и који је у вези са нашим средњовјековном традицијом. Ова есеј-пјесма је драгоцјена и за разумијевање Попине поетике, а није о њој у том контексту много расправљано" (Делић, 2011: 388). Од посебног је значаја Делићев рад у коме се анализира

у којим се све песмама и у каквим поетичким осветљењима јавља Костићева поезија у делу Ивана В. Лалића. [21]

Иако је посредничка улога Костићева између естетских искустава средњег века и модерне поезије уочена пре свега од песника, а потом и од понеких тумача, какви су Миодраг Поповић и Јован Делић, она није довољно осветљена и адекватно описана. Потребно је истражити Костићеву поезију са културолошко-историјског становишта, где ће се посматрати разнолики културни обрасци, њихов развој и динамика односа у поезији овог песника.[22] Посебно ваља обратити пажњу на елементе српско-византијског наслеђа и православних мотива у Костићевој поезији, те на амбивалентан однос између словенства и романства, на њихове сукобе у *Максиму Црнојевићу*, „Дужде се жени", „Илијада: поглед на једну лепу главу", као и на њихову стваралачку синтезу и плодан укрштај у трансцендентним висинама лепоте и продуховљеној универзалности симбола. Дакле, још треба да се испуни задатак који је, у вези с укрштајем култура у Костићевом делу, назначио Станислав Винавер: „Када би се Лазина поставка о успелом укрштају на нашем историјском подручју добро проучила, ко зна како би изгледала историја наше књижевности. Свакако би добила једну нову димензију. И ни у ком случају није овде реч само о исламу и хришћанству, него о свему што одвајкада оличава сукоб између два опречна начела на нашем тлу. А пре свега, посреди је још и сама 'навика' да баш уз такве сукобе дишемо и живимо, и да у томе сукобу стварамо и уобличујемо" (Винавер, 2005: 425).

Извори

Лаза Костић, *Трагедије*, Матица српска, Нови Сад 1989.

Лаза Костић, *Песме*, Матица српска, Нови Сад 1989.

---

[21] Делић, 2002.

[22] Једно такво истраживање у коме се указује на везу Лазе Костића како са византијском основом српске културе тако и са српским класицизмом и модернизмом јесте оглед Милана Радуловића „Културна контрареформа Лазара Костића". Радуловић истиче да се захваљујући Костићевом посредништву српски модернизам у својој првој фази (у песништву В. Илића) „огласио као једна варијанта неокласицизма" (Радуловић, 1995).

Литература

Богдановић, 1991: Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд.

Винавер, 2005: Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Београд.

Винавер, 1975: *Критички радови Станислава Винавера*, Нови Сад, Београд.

Грковић-Мејџор, 2011: Јасмина Грковић-Мејџор, „Отисци језичке прошлости у делима Лазе Костића“, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*, Београд.

Дамаскин, 2002: Јован Дамаскин, *Празничне беседе*, превео Атанасије Јевтић, Београд.

Делић, 2002: Јован Делић, „Иван В. Лалић и Лаза Костић“, *Зборник Матице српске* за *књижевност и језик*, књ. L, св. 1–2.

Делић, 2011: Јован Делић, „Лаза Костић и српско пјесништво двадесетог вијека“, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*, Београд.

Јевтић, 2002: Атанасије Јевтић, „Епоха, живот, дела, беседе Светог Јована Дамаскина“, у: *Празничне беседе*, Београд.

Кашанин, 1977: Милан Кашанин, *Изабрани есеји*, Београд.

Караџић, 1985: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме II*, Београд.

Костић, 1965: Лаза Костић, *Огледи*, Београд.

Мишић, 1976: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства,* Београд.

Настасијевић, 1991: Момчило Настасијевић, *Поезија*, Београд.

Несторовић, 2011: Зорица Несторовић, „Феномен мушке лепоте у песништву Лазе Костића“, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*, Београд.

Павловић, 2000: Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, Београд.

Петровић Његош, 1961: Петар Петровић Његош, „У Риму и Напуљу“, у: *Избор из српског путописа*, Београд.

Поповић, 1972: Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности – Романтизам*, Београд.

Радуловић, 1995: Милан Радуловић, *Класици српског модернизма*, Београд.

Речник књижевних термина, 1986: *Речник књижевних термина*, Београд.

Самарџија, 2011: Снежана Самарџија, „Милијин и Костићев *Максим Црнојевић*, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*, Београд.

Summary

Marko M. Radulović

THE CULTUROLOGICAL INTERSECTION AND THE AESTHETIC IDEALS OF LAZA KOSTIĆ

This paper stresses the key importance of the Mediterranean, its symbols and cultural patterns, for Kostić's poetry and (auto)poetics. Due to the length constraints, we investigate a particular aspectof Mediterranean culture in Kostić's work – the ambivalent, possesive relationship towards Bysantium and the Venetian Republic. First we analyse the image of Venice and the experience of Other in the tragedy Maksim Crnojević. Secondly, Kostić is viewed as a mediator connecting the Bysantine cultural heritage and our old literature with the epoch of Romanticism, bridging the gap opened by Vuk's language reform. The connection of Bysantine-Slavic culture and Latin civilization through the Church of Our Lady of Salvation, in the poem „Santa Maria della Salute" is interpreted as a result of a cultural intersection. While analyzing the roles of St. John Damascinus and Virgin Mary in the two poems „Pevačka imna" [Singing Hymn] and „Santa Maria della Salute" we have noticed the development of these two symbols, of utmost importance for Kostić's cultural-historical awareness and (auto)poetic self-awareness. Concerning „Pevačka imna" and „Pevačka imna Jovanu Damaskinu" [Hymn to John Damascinus], we can speak of this poet's medievalism. The intersection principle, complex lexica and the semantics of paradox, as well as the images in Kostić's poetry, establish unequivocal links to our medieval literature, which originated and developed in the framework of Byzantine poetics and aesthetics. The principle of contrast, the intersection of contrast in those and other short and long poems by Kostić, especially comes to light in the attributes that name God. Thus that basic principle of Kostić's creative universe, of ancient, Heraclitean descent, gains the appearance and outlines of the medieval poetics of paradox. The principle of contrast and the use of paradoxical epithets in order to name God are a poetic expression of apophatic theology. The ways in which the semantic potential and the basic atmosphere of the poem are formed, the attributes that form a deeper synthesis through semantic neutralization, as well as the rounded form and vocabulary of the „Pevačka imna" remind of the style „pletenije sloves" (the interlacing of words). Via the figure of John Damascinus, appearing in those poems as an mediator between people and God, his link to the Virgin and the fact that he is a poet saint, Kostić, in the end, reaches the poem „Santa Maria della Salute" and expresses his final attitude towards the Mother of God. This paper stresses the fact that, with those two poems, Laza Kostić appears as a mediator between our old literature and modern 20th century poetry. He reestablishes the

continuity that was severed during the transition from church to secularliterature and from the Church Slavic to the language of Vuk's reform.

In the analysis of „Santa Maria della Salute", its combination of a Byzantine icon, Slavic pine trees and a Roman baroque building, we can perceive the outlines of a cultural intersection between East and West; Kostić aspired towards that with his work and appealed for it in his essays. We also draw attention to the combination of aesthetics and religion. The highest intersection is a synthesis of the religious and the aesthetical principle. Thus Kostić appears as a herald of aestheticized religiosity and a religiously conceptualized aesthetics. This makes him a predecessor of our poets after World War Two, who solved the relationship between the sacral and the aestheticsimilarly, finding, like Kostić, fulfillment and solutions of their spiritual-poetical experiments and quests in the prayer – as a poetry genre and a religious-aesthetical act.

Riassunto

Marko M. Radulović

IBRIDAZIONI CULTURALI E IDEALI ESTETICI DI LAZA KOSTIĆ

Nel presente lavoro si esamina l'importanza del Mediterraneo, dei suoi simboli e dei suoi modelli culturali nella poesia e nella poetica (del sé) di Laza Kostić. Per mancanza di spazio ci soffermeremo su un aspetto particolare della cultura mediterranea nell'opera di Kostić – il suo rapporto ambivalente con Bisanzio e con la Repubblica di Venezia e la funzione di mediatore da lui svolta con queste culture. Innanzitutto viene analizzata l'immagine di Venezia e la percezione dell'Altro nella tragedia *Maksim Crnojević*. Poi viene esaminata la funzione di mediatore che Kostić svolge collegando l'eredità bizantina e la letteratura serba antica all'epoca romantica, colmando così il vuoto che si era venuto a creare con l'adozione della riforma linguistica di Vuk Stefanović Karadžić. Anche la relazione tra la cultura bizantino-slava e la civiltà latina che si stabilisce per mezzo della chiesa di Santa Maria della Salute nella poesia che ha per titolo il nome della chiesa, è letta come il risultato di un'ibridazione culturale. Analizzando il ruolo di San Giovanni Damasceno e della Vergine Maria nei due *Inni* e in *Santa Maria della Salute*, abbiamo ripercorso lo sviluppo di questi due simboli di cruciale importanza per la consapevolezza culturale e storica di Kostić e per la sua (auto)coscienza poetica.

Per quanto riguarda l'*Inno* e l'*Inno a Giovanni Damasceno* parliamo del medievalismo di questo poeta. Il principio dell'ibridazione, il lessico complesso, la semantica del paradosso e le immagini poetiche nella poesia di Kostić presentano inequivocabili legami anche con la letteratura medievale serba, che è sorta

e si è sviluppata nell'ambito della poetica e dell'estetica bizantina. Il principio di contraddizione, l'incrocio delle opposizioni qui, come in altre poesie e poemi di Kostić, vengono espressi attraverso gli epiteti attribuiti a Dio. Così questo principio basilare dell'universo creativo di Kostić, antico nella sua origine, eracliteo, assume ora la forma e i contorni della poetica medievale del paradosso. Il principio di contraddizione, il paradosso dell'epiteto riferito a Dio, è l'espressione poetica della teologia apofatica. Il modo con cui si forma il potenziale semantico, l'atmosfera della poesia, gli attributi che attraverso la neutralizzazione semantica entrano in una più profonda sintesi, così come l'intera forma e il lessico dell'„Inno", fanno venire in mente lo stile dell'*intreccio delle parole*. Attraverso la figura di Giovanni Damasceno, che in queste poesie appare come un mediatore tra Dio e l'uomo, e attraverso il suo rapporto con la Madre di Dio e grazie al fatto che egli sia un Santo poeta, Kostić alla fine del suo percorso arriva alla poesia *Santa Maria della Salute*, esprimendo così il suo attaccamento alla figura della Vergine Maria. Nel presente lavoro viene anche evidenziato che Laza Kostić con queste due poesie funge da mediatore tra la letteratura serba antica e la poesia moderna del Novecento. Egli ricrea quella continuità che era stata interrotta nel momento di passaggio dalla letteratura ecclesiastica a quella *nuova* e dalla lingua slavoecclesiastica alla lingua della riforma di Vuk Karadžić. *Santa Maria della Salute*, all'incrocio tra icona bizantina, pini slavi e edifici barocchi occidentali, lascia intravedere i contorni dell'ibridazione culturale tra Oriente e Occidente, alla quale anche Kostić con la sua opera mirava e sulla quale scriveva nei suoi saggi. Si sottolinea anche la combinazione di estetica e religione. Il più alto livello di ibridazione è rappresentato dalla sintesi del principio religioso e di quello estetico. Così Kostić ci appare come il portavoce di una religiosità estetizzata e di un'estetica pensata attraverso la religione. In ciò, egli è il precursore dei nostri poeti del secondo dopoguerra, i quali risolvono in modo analogo il rapporto tra il sacro e l'estetica trovando, come Kostić, nella preghiera quale genere poetico e atto religioso-esistenziale, una forma di realizzazione per portare a compimento e risolvere ricerche ed esperimenti tanto spirituali quanto poetici.

Драган Хамовић

Београд, Институт за књижевност и уметност
dragan.hamovic@ikum.org.rs

821.163.41.09 Дучић Ј.

ДУЧИЋЕВ МИТ О СРЕДОЗЕМЉУ ИЛИ ШИРЕЊЕ ОКВИРА СРПСКЕ КУЛТУРНЕ САМОСВЕСТИ*

Апстракт: У раду разматрамо статус теме мора и средоземних мотива код Јована Дучића, у светлу корелације његове лирике са путописном прозом, коју овде третирамо не само као аутопоетички коментар, него и као имплицитни српски културни програм у раздобљу снажне модернизације, где се артикулише свест о српској припадности ширем контексту медитеранске културе.

Кључне речи: Јован Дучић, приморски пејзажи, море, путописи, Пол Валери, тематска анализа, медитерански идентитет.

У једном од свакако најбољих есеја о Јовану Дучићу, Милан Кашанин указује на новину коју су песникови циклуси из првих година новог, двадесетог века, унели у српску поезију после „романтичарских и реалистичких песника". „Ни у чијим стиховима нема толико сунца и неба, толико сјаја и пространства као у његовим *Јадранским сонетима.* У Дучићево време, кад за већину Срба Јадран није био реалност него сан, ти стихови су били више него песме – били су откриће", истиче Кашанин и подвлачи: „Нема, не бољих, већ нема ни других приморских пејзажа у српској поезији од Дучићевих *Јадранских сонета*" (Кашанин, 2004 : 231). Средоземље, кроз његов јадрански рукавац, улази у српску поезију у раздобљу модерне, али не једино као дотад необрађен тематски простор или пејзаж, него и као оквир српског књижевног и културног идентитета шири од дотадашњег, који

* Текст је настао као резултат рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

је чинило фолклорно наслеђе положено у темеље нове српске књижевности. Томе питању и посвећујемо наше разматрање, полазећи од „Јадранских сонета", а посебно имајући у виду Дучићеву путописну прозу.

Ослонили смо се на Кашанинов исказ, али овде морамо уочити једну фактичку нетачност, потеклу из тумачевог реторичког замаха, али и сасвим тачног генералног утиска о новој атмосфери што прожима Дучићеву поезију. У „Јадранским сонетима", наиме, никако не можемо рећи да претежу слике сунца, нити пак сјаја или пространства. Напротив, преовлађују управо вечерњи и ноћни предели мора уз обалу, и тек дискретна ноћна видела. У сонету „Поред воде" (Са Бонинова) лирски субјект се обрео „једне безимене ноћи, поред воде", а у песми „Село" (Из Трстеног), у ноћи „светлој и плавој", рибарско је сеоце „полегло на стену / И сишло у затон". Сонет „Слушање" (Из Дубровника) почиње „кад падне вече поврх воде плаве" и лирски се опис одвија „док поноћне звезде шуме изнад главе". Затим, у песми „Ноћни стихови" (Код Светог Јакова у Дубровнику), у „мутном збору" ноћи душевна унутрашњост лирског субјекта бива изједначена с окружењем и чује се као „неко тамно невидљиво море". Сонет „Далмација" (Из Сплита) такође је смештен на крају обданице, па над јадранским водама лежи „крв вечерњег сунца". Напокон, сонет „Вечерње" (Из Цавтата) дочарава неку поновну „ноћ без мира" на зараслом острву и у шуми маслина. Скоро половина циклуса „Јадрански сонети" у знаку је ноћних приморских призора, а готово да и нема неког изразито осунчаног описа – као што је, на пример, морски предео у песми „Подне" из циклуса „Сенке по води". Давно је ипак (1936), супротно Кашанину, Никола Мирковић био запазио да је у „Јадранским сонетима" Дучићев пејзаж сачињен „скоро искључиво из утисака слуха и акустичких тумачења и слика: вода и ноћ владају пределима" и да спој воде и ноћи поприма карактер основног амбијента у првим успелим творевинама песниковог „првог доба синтезе" (Мирковић, 1963: 254, 253). Обнављање скоро истоветног амбијента упућује на дубљу искуствену подлогу, потцртану и поднасловним навођењем топонима дубровачке обале, ширег песниковог завичаја.

„Од Дучићевих путописа и есеја нема поузданијих водича кроз омају његових стихова" – примећује Рајко Ного и сугерише: „Најбоље коментаре за своју лирику написао је Јован Дучић" (Ного, 2003: 62). Баш у књизи путописне прозе *Градови и химере* (1930, 1940), више деценија

обликованој, можемо препознати подробније описе много чега што спрегнуто налазимо у стиховима. Ного је, после наведеног запажања, пажњу обратио на дозивања између Дучићевих позних песама и позних путописа („Писмо из Палестине“), а ми ћемо указати на познато место из „Писма са Јонског мора“ као на садржинску допуну и потпору разумевању сижеа главнине „Јадранских сонета“. За овај случај чини се прикладним да посегнемо за појмом *тематског сећања*, који је својевремено увео Жан-Пол Вебер. „Понекад је тема скупина сећања која се тичу функционалног аспекта детиње егзистенције“, објашњава Вебер у предговору своме делу *Тематски домени:* „Али, најчешће, тема је траг догађајног јединственог или многоструког сећања“ (Вебер, 1975: 16). Поменути аутор описује и аналитичке технике утврђивања пишчеве *теме*, схваћене на описан начин: „Најпростија техника се састоји у полажењу од сећања из детињства која су исправно потврђена. Тако, Валеријев текст назван *Детињство са лабудовима* донео нам је готово одмах кључ за гомилу песама, сместа запажених као аналошке модулације ове теме“ (Вебер, 1975: 17). Ако поставимо, једне наспрам других, тежишне описе назначених „Јадранских сонета“ и Дучићеве евокације детињства из „Писма са Јонског мора“, уверићемо се да у томе путопису, објављеном први пут 1911. године, налазимо њихов коментар, развијенији облик. Наводимо одломак о завичајном мору према првој верзији текста, из *Српског књижевног гласника:*

„Ја се сећам малих затона по нашој дубровачкој обали, детињства када сам из мора извлачио ноге и руке све окрвављене у лову на ракове, када ме је посведневно пекло сунце и морска пржина, и када сам сунчао косу пуну соли – док по води падаху, као крупно камење, велики звуци старих звона. Треба чути море дететом, успављивати се њиме у својој колевци као мајчином песмом, или се будити у вриску и плачу за време његових дугих еквиноција. Ко море није познао на тај начин, онда оно није страст него само леп хоризонт; оно иначе нема власти над вама, не преиначује ваше жеље, не мења вашу душу. Човек га тада слуша као песму, али не као хуку сопствене крви; оно нити тад зна да буде убилачко, ни да васкрсава. Оно није ваше тело и ваша душа; оно је онда само лепа велика вода. Треба знати све његове песме на памет, реч по реч, па разумети његов говор у свој разноликости од сунчаног подне до тамне вечери“ (Дучић, 1911: 323–324).

Слике затона, вечерње и јутарње море и обала, тешки звуци звона што падају на воду, мотив телесног и душевног поистовећења

с великом материнском водом, као и немушти говор или песма мора с крајева дана – очито повезују лирски са путописним текстом. У каснијој, дорађеној верзији „Писма са Јонског мора“ (*Градови и химере*, 1930) Дучић продубљује ову деоницу, али и трагове веза између сонетних и путописних призора. Тако је, рецимо, почетак претходног навода проширен реченицом што директно упућује на стихове из песме „Јутрењи сонет“: „Знам, некад ко дете, у свитање зоре, / Истим овим путем силажах на море“ („Силазио сам на воду с првим зраком сунца, да се вратим кући тек кад ме отуд отера ноћ или олуја“ – Дучић II, 1989: 129–130). Такође, при помињању малих затона, у завршној редакцији путописа песник помиње тамошње „космичке игре светлости и мрака“, односно апстрахује, семантички обремењује слику призвану из детињства. Сажимање најопштијих и врло конкретних елемената песничког искуства дато је у следећим реченицама „Писма са Јонског мора“, опет накнадно дописаним, чиме је тема мора код Дучића добила засебнију, још личнију модулацију: „Море, то је само то дубровачко море!... И сунце, то је оно сунце које обиђе цео космос али дође вечером да западне само овде пред Бониновом!“ (Дучић II, 1989: 130). Даљу, смисаоно обухватнију модулацију теме мора Дучић изводи у још једној, касније дописаној, деоници о детињству на „некадашњој херцеговачкој обали“: „Али море у детињству, то је откриће и сазнање нечег централног у животу, од којег се више ништа не може одвојити кроз све наше среће и несреће на земљи. Море у детињству, то је прво учење о величини, чистоти и моћи“ (Дучић II, 1989: 131). Један општи симбол, другим речима, задобија тачну локализацију у искуственом времену и простору, активира архетипске потенцијале и испредњачује као Дучићева „фундаментална тема која осветљава суштину дела“ (Вебер, 1975: 19), у шта се уверавамо кренемо ли унакрст његове поезије. Пасаж о мору и у првој, а посебно у проширеној верзији „Писма са Јонског мора“, уклапа се у опис другог поступка утврђивања пишчеве *теме* (у Веберовом, нарочитом значењу појма) посредством текста „довољно кратког и изричитог да се тема у њему запише готово као јасна“ (Вебер, 1975: 17). Статус тога одломка несумњиво је поетички експликативан, а статус раног морског сећања фундирајући.

Разматрана деоница из „Писма са Јонског мора“ још више добија на аутопоетичком значењу кад је прислонимо уз познати текст Пола

Валерија, есеј „Медитеранска надахнућа“ (1933), објављен знатно касније од прве верзије Дучићевог путописа (1911), а три године после првог издања *Градова и химера*, тако да су Дучићева, врло упоредива и на моменте Валерију конгенијална „медитеранска надахнућа“, свакако изнета независно од француског постсимболисте. Код Дучића и Валерија реч је, чак, о истоврсном поступку уграђивања сећања на детињство у конструкт ауторске самосвести. „У свом казивању ограничићу се искључиво на односе мога живота и моје осећајности у периоду њеног оформљења и тог Средоземног мора које није престало, све од мога детињства, да буде присутно било у мојим очима, било у моме духу“ (Валери, 1980: 181) – пише Валери у самом уводу свог есеја, истичући, као и Дучић, пресудну улогу раног живота уз море за своје унутрашње заснивање. Фокус на телесно, чулно предавање мору („када сам из мора извлачио ноге и руке све окрвављене у лову на ракове“) код Дучића, у Валеријевом сећању још је изоштренији и детаљнији, уз заједничку аналогију доживљаја мора као песме (српски песник, тако, море из свог сећања назива „мајчином песмом“): „Моја игра, моја једина игра, била је најчешћа од свих игара: пливање. Направио сам од ње неку врсту песме, песме коју бих назвао нежељеном, јер она никада није уобичајена и завршена у стиховима“ (Валери, 1980: 187). Поред места из путописа са Јонског мора, слику сродну Валеријевом опису негдашње игре у мору као „неке врсте песме“, Дучић смешта на крај „Јутрењег сонета“: „Чујем и сад: хуји испод оштрих жала / Исти стих, још исти што ме некад срете – / Стих из строфе ко зна када започете.“ Валери, као помни аутоаналитичар, и читаоцима скреће пажњу на своје преласке „са конкретног на апстрактно, с импресија на мисли“, а речени поступак апстраховања полазишне конкретне слике примењује и Дучић када из евокације о мору свога детињства (инициране пловидбом кроз Отрант) у свој путопис интерполира читав згуснути поетски есеј о мору као свеобухватном феномену, трансценденцији или, како би рекао Валери, једном од божанстава. У даљој артикулацији исказа о дејству мора на његове очи и дух, француски песник напокон долази до деонице на коју се обично позивају поборници модерног интелектуалног мита о Средоземљу: „Зар не примећујете да наш дух, у тој појави и том складу природних услова, осећа, открива управо све особине, све ознаке сазнања, јасност, дубину, ширину и меру!“ (Валери, 1980: 190). Донекле сродну семантизацију простора налазимо и код Дучића, у путопису „Друго

писмо из Грчке", у опису атинског предела, тако да и овде има места компарацији медитеранских визија двојице песничких савременика (курзив је наш):

„Најбоље сам осећао античку грчку душу у овакве часе када цео овај предео постане етеричан и спиритуалан. То су они чудни сати проведени овде, седећи између два тучна стуба Партенона, у мирна априлска или септембарска поподна. У то време сунчана светлост по старом камењу претвори се у неко млечно сијање, у неки сјај који је између сунца и месечине, и у којем се изразе оштрије све контуре и прокажу сви рељефи. […] *Само је оваква долина била колевка вере у којој је оно што је било најлепше било и најсветије. И колевка филозофије, у којој је оно што је најјасније било и најдубље*" (Дучић II, 1989: 274–275, 276).

Али, на граници где рационалист Валери у своме умовању о мору и Средоземљу застаје, Дучић не застаје, него искорачује у оностране области: „Треба ли мору да захвалим што никад нисам био скептик? Све велико што није било истином за мој дух, било је истином за моје срце. Тако је и Бог једна велика истина срца. […] Бог је у срцу а море је његова пластика. Глас Божји на водама је дубљи и страшнији него на којем другом делу земље" (Дучић II, 1989: 138, 139). Религиозност и библијски видокруг из заветног круга *Лирике* (1943), као и у претходним циклусима и неким истакнутим песмама, најдубље је подложен основним доживљајем нуминозног, пробуђеним при почетном додиру с морем. Не може бити случајно, значи, што на крају дугог песничког пута, у *Лирици*, стоје две антологијске песме, „Натпис" и „Тајна", у којима се граница између овостраног и оностраног, у високо прозрачној стилизацији, везује за видик мора, и то вечерњег и јутарњег мора, на међи дана и ноћи, јер им је тематско језгро истоветно ономе из „Јадранских сонета" и „Писма са Јонског мора". „С мора на чијој црној плочи / Сва мирна сунца седају, / До на брег смрти, с кога очи / На оба света гледају" – гласи прва строфа песме „Натпис", а средишња секстина, од укупно три строфе песме „Тајна", даје величанствену слику јутра на пучини, успостављајући контраст у односу на претходну слику „небеских црних ледина": „Развије јутро као пламене, / Хиљаду белих крила по мору, / А светлом земљом проспе знамене / И речи свуд по белом мрамору. / Тад су пред тајном што је морила, / Сва уста ствари проговорила." Као у „Јадранским сонетима", где се семантизује стицај интимних морских доживљаја у светлом као и у

тамном осветљењу, тако у наведеним позним песмама простор мора, кроз танане визуелне импресије, бива симболизован постајући нерукотворена икона и слово несазнатљивог и свеприсутног Творца. У песми „Натпис“ средишња је слика „брега смрти“ на најдаљој тачки морског хоризонта, одакле очи „на оба света гледају“. Има још једна, позната Дучићева песма, „Међа“, из циклуса „Вечерње песме“, песма упитна и без одговора, у којој се такође назире гранична линија између светова: „Када се јаве на црти / На крају туге и пира, / Високе планине смрти, / И хладна језера мира – // Ко чека на међи? О, та / Највећа тајна што траје: / Граница двеју лепота / И двеју сујета! Шта је?“ Дучићева „страшна међа што дели покрет од мира“ налази се иза високих планина и хладних језера, за разлику од пређашњег „брега смрти“ на морској пучини.

Може ли се – а по свој прилици може – искуствена потка песме „Међа“ пронаћи у Дучићевом путопису „Прво писмо из Швајцарске“? Да ли се у овој „вечерњој песми“ ишчитава опис алпског предела са излета на глечер Јунгфрау? „Ове невероватне импресије из Алпа избезуме првих дана човека с југа. Осећам да ће ме ове студене тамне ствари изменити из основе“ (Дучић II, 1989: 10) – започиње Дучић „антропогеографску“ опозицију северног и јужног погледа на свет, коју ће у „Првом писму из Швајцарске“ широко развијати. У опису пењања на глечер разазнајемо апстраховани опис почетка песме „Међа“: „Али непосредно око нас почиње предео смрти, земља на којој умире и последња клица живота. […] Али оно што овде пренерази и скамени, то је тешка хука из глечера, хука отопљеног снега што у потоцима срља у амбисе који се отварају на сваком кораку. Од њих се пролама цео овај мртви предео. Али се ухо затим брзо навикне, и ужасни хук узевши облик апсолутне монотоније, најзад дадне утисак апсолутне тишине. Можда осећање тоталне самоће на овим висинама дадне и ово чудно осећање дубоког мира“ (Дучић II, 1989: 27). Алпи су, у „Другом писму из Швајцарске“, назване „ледене провинције смрти“ (Дучић II, 1989: 60). Премда у путопису дотиче и план културолошке разлике, Дучићев отклон од алпских предела, наспрам светлих и човечних средоземних пејзажа, најдубље се тиче песникове потребе за унутрашњим ослонцем, па тако и излету у хладни алпски простор придаје значење тектонског душевног потреса:

„Изгледало ми је тад да је мој живот наједном пресечен надвоје: пре и после мог дана на глечерима Јунгфрау. Тај дан је био прво пре-

неражење свих мојих чула, можда почетак извесног нереда у свима мојим мислима. Моја дотадања слутња о невероватном, добила је сад своју потврду и горак печат. Све што сам дотле видео, било је сиђушно, тескобно, делимично. Знао сам за лепоте радосне или трагичне, лепоте створене за човечје срце и мисао. Али нисам знао за лепоте којих се ужасавамо јер немају ништа са човеком, јер га оборе и смрве, и јер постоје само за себе; и која су свирепа решења среће или несреће самог космоса" (Дучић II, 1989: 31–32).

Довели смо у раван поређења централне тачке лирских сижеа песама „Међа" и „Натпис" не бисмо ли поткрепили оно што је Дучић у својој есејистичкој деоници о мору исказао о утицају велике воде на рађање идеје о Богу: „Ја мислим и да се мисао о Богу зачела пред великом пучином или усред пустиње, јер се само тамо могла стећи идеја о неизмерном и вечном" (Дучић II, 1989: 138). Опреком средоземног и алпског простора опредмећена је и разлика између пуне и празне трансценденције. При томе је сасвим разумљиво Дучићево опредељење за човеку благонаклонију опцију, за оностраност што има лик медитеранског сунца и сагледивог бескраја мора.

Стојећи на узоритим почецима модерне српске поезије, Дучић отвара и пролазе ка архетипским слојевима, за продор у колективно несвесно, чији је море симбол, по Јунгу, јер „испод бистре површине крије неслућене дубине". Поред тога, у „јадранским" сонетима „Крај мора" или „Далмација" Дучић заснива и лирски ток културноисторијске евокације, што је поступак близак ономе из путописних проза, а *Градовима и химерама* већ смо приписали статус коментара Дучићеве поезије и поетике. Још и више: Дучићев путописни венац с довољно разлога можемо читати и у значењу имплицитног српског модерног културног програма, сагласно и песниковом статусу у једном развојно важном раздобљу. Обрисе тога програма назначује Дучић у доба када ће се отиснути у Женеву и Париз. У чланку „Патриотизам у књижевности" из 1899. године, објављеном у *Зори* коју је уређивао, млади песник овако оцењује текуће прилике, и даље оптерећене пређутним патриотским налогом српским писцима: „Српска Књижевност задовољена је тако исто с малим; величине не мјери аршином који влада у литератури опћој; она је за себе сад једна република ограничена на себи и у свом очекивању", исписује Дучић и закључује, не без дискретне полемичке иронije: „Но да се Књижевност српска, недорасло дјетенце народа нашег, васпита, да се његовом организму дадне правилан развитак, да се поставе границе

његових дјетињских прохтијева и обиљежи пут напредовања, то је данас прва задаћа, најсветији позив нашег патриотизма“ (Дучић IV, 1989: 494, 495). Друштвени контекст у коме се развијала српска књижевност на размеђи векова био је обележен културноисторијским специфичностима од утицаја на носиоце модерних струјања. „Изгледа да је српска књижевност, стварана у борби за национално осамостаљивање, културно и књижевно уздизање и потврђивање у властитој држави, и деведесетих година била више заокупљена идејом како да дође до општег побољшања квалитета, до *изоштравања критерија* који би омогућио да се подигне ниво литерарног стварања, него да изврши преображај у смеру новога“ – објашњава Радован Вучковић и исказује кључну одлику речене развојне особености: „Уместо борбе за *ново* и *модерно* у значајнијим новим књижевним гласилима почев од ’Српског прегледа’ (1895), ставља се у први план борба за европски вредносни стандард, за квалитативно усавршавање културних послова и књижевне технике“ (Вучковић, 1985: 131, 133). У овоме је смеру формулисана и Дучићева „прва задаћа“ нове српске књижевности. Кад младобосанци, Митриновић (1907) или Гаћиновић (1908), афирмишу, испред других песама, Дучићеве „Јадранске сонете“ („шири се сфера поетских мотива“, вели Митриновић), они просто подразумевају постигнуто садејство домаће „расне“ подлоге и европских увида. „Српска крв и српски морал, помијешани су љепотама и пластикама запада, то је књижевно покољење данашњег времена“, оцењује Гаћиновић из активистичког угла националне омладине свог доба (Гаћиновић, 1990: 53). Другим речима, Дучић израста из контекста који модернизацију прихвата као култивисање и поступно усавршавање, а не раскид и негацију књижевне претходнице, као што је увелико био случај двадесетак година касније, у јеку авангарде. Дучићеви стихови, њихов језик и облик, као и шири тематски опсег, били су препознати у склопу такве улоге.

Али и путописна проза сабрана у књигу *Градови и химере* подупире исти задатак. Миодраг Павловић подсећа на интелектуални контекст у којем је Дучић стасавао: „Духовна формација Дучићева, судећи и по његовим песмама и путописима, у доброј мери изражава Европу и њену књижевну културу с краја прошлог века“, опомињући и на оновремени култ „како према антици, грчкој и римској, тако и према медитеранским културама“ (Павловић, 1990: 255). Недавно, Владимир Гвозден, у својој имаголошкој студији, у осврту на Дучићеву путописну причу о старој Грчкој примећује да је она „део његове личне утопије

и наративног трагања за медитеранским идентитетом“ (Гвозден, 2003: 111). Оба аспекта на које Гвозден указује прецизније одређују статус овог дела у оквиру Дучићеве, као и српске књижевности. Јован Делић, опет, инсистира на аутопоетичкој вредности Дучићевог завршног исказа у есеју о Исидори Секулић – да је путопис „један роман о себи“, односно „аутобиографија једног срца и једне памети“, стављајући ово последње одређење у наслов свога опсежног огледа о *Градовима и химерама* (Делић, 2008: 107, 175).

Будући да наративни субјект Дучићеве прозе обједињује описане пределе, од Швајцарске до Египта, где преовлађују слике и „химере“ одређене субјективном перспективом и умним преокупацијама ауторског *ја*, он и јесте централна инстанца, главни јунак овога путописног венца. Еволутивна путања једног духа, представника прекретног нараштаја једног народа, може се пратити од младалачких фасцинација и потреса у Женеви и Паризу, преко удубљења у простор античке Грчке, античког и вечног Рима, све до зрелог духовног утврђивања захваљујући боравку у Палестини, као и синтетичког искуственог погледа побуђеног древним египатским наслеђем. Ауторско *ја* налази се у средишту читаве средоземне топографије, чија дубока прошлост лежи унутар видљивог простора, на којем је остало мало тога што путник призива. „Има градова који имају своју душу; то су они градови који имају своју прошлост. У томе су градови слични људима“ – открива Дучић, у „Другом писму из Швајцарске“, један од поетичких кључева свога деценијског путописно-есејистичког дела: „Градови, то су унутрашње истине. Ако нису најпре унутрашње истине, онда су то само гомиле људи и камења, али нису градови. На једном порушеном граду где није остало више ни трага од живота, порасту читаве прашуме маштања, разлију се читава мора душевних лепота и величина, и покажу простране сунчане палате само ако је тај град имао некад и душу која је била стваралачка. Постоји увек град и прича о њему; један град је велик само по његовој легенди“ (Дучић II, 1989: 37). Оцена Мидхата Бегића о *Градовима и химерама* чини се посебно подстицајном за разматрање које предузимамо: „То нису толико путописи колико суочења са различитим цивилизацијама, исповијести о сусрету са Европом. Дучић је у ту врсту списа унио сасвим ново, унутрашње пространство. Прошлост културних структура се ту јавља као њихова дубинска позадина. Први пут један српски књижевник даје синтетичан вид читавих свјетова повезаних

одређеним културним митовима“ (Бегић, 1990: 196). Пројекција наративног субјекта у простор, и то не у његов спољашњи садржај, него у фундус историјског и културног памћења, представља основни поступак примењен у Дучићевим путописима. Ако песниково предавање мору значи пролаз ка несвесном бездану и према колективном архетипу, онда умно проницање у места што дуго памте, у градове уздуж Средоземља, посредно означава Дучићево приклањање културној меморији као залогу континуитета и смислотворне акције, наспрам драме људске ефемерности.

„Најстарији медијум сваке мнемотехнике је везивање за простор“, пише Јан Асман. „Умеће памћења оперише имагинарним просторима, култура сећања знацима у природном простору. Чак и буквално, цели предели могу да служе као медији културног памћења. Они бивају прихваћени не због знакова (споменика) већ се као целина уздижу у знак, тј. бивају *семиотизирани*“ (Асман, 2011: 59). Дучићеви путописи почивају на опису простора што се, историјским реминисценцијама, неизбежно семиотизују. То су културни топоси посејани у средоземном кругу – с изузетком Алпа, иначе симболички опонираним соларним пределима. Свест о ознаковљеном простору најдословније налазимо у „Писму из Палестине“: „Све је овде алузија, симбол и опомена. […] Пејзаж палестински је одиста хришћански пејзаж Новог завета, по мирноћи ствари и ваздуха“ (Дучић II, 1989: 323, 329).

У есејистичким екскурсима Дучић излаже најдубља лична и општечовечанска питања, али у своме песничком бедекеру кроз Средоземље остварује још нешто, врло циљано. При поређењу или оцртавању разлика између различитих раздобља, култура и етноса, српски песник, где год може, уткива и историјске и предањске садржаје свога народа. Тако у опису Херонејског поља, у „Првом писму из Грчке“, путописац повлачи аналогију с пољем Косовом, местом заветног српско-турског боја: „На Косову сам имао увек толику опсесију слуха да ми се чинило како чујем јасно све покличе војника, све усклике хероја, све јауке кукавица и злочинаца који у једном таквом боју попадају у истој гомили. Увек ми је изгледало да не бих могао проспавати ноћ на Косову не само од историјске туге, него од једне стварне галаме, вике, урнебеса људских и животињских гласова. Мени се чини и да на Херонеји нисам ништа видео, али да сам све чуо. Музика овог страшног и немог предела остаће ми у памћењу као неки изванредни лични доживљај“ (Дучић II, 1989: 204). Није ово случајан призив – реч је о

ауторској стратегији, јер Дучић уводи репрезентативне српске примере у дискурс о средоземној повести и предаји, на пажљиво бираним местима. Најпре, у „Писму са Јонског мора“ спомиње балканска поља на којима су Римљани „тукли своје највеће битке“ (Дучић II, 1989: 142), да би, неколико страница даље, говорећи о разорном учинку Турака на Балканском истоку, одредио Србију као природну наследницу „византијског генија“ (Дучић II, 1989: 146), а потом, кавањерски, по изврсности издвојио, поред сељанки-лепотица са Крфа, и девојке Конављанке (Дучић II, 1989: 160). У „Првом писму из Грчке“ песник своје Србе поставља у раван с парадигматичним Хеленима по једном, за њега веома важном елементу. За Дучићеву поетику културног памћења и митотворства, Грци су узорит народ јер су знаковима премрежили читаво хеленско тло, чувајући своју прошлост и ојачавајући достојанство савремености, по правилу недостојније: „Грчки народ није оставио ни педаљ своје земље без његове легенде. […] Величина једног народа, одиста, није у његовој историји, него у његовој легенди“, припрема Дучић аргументацију за изразиту похвалу свом народу: „Због овог је српски народ виши данас од свију суседних народа: јер је сва његова историја у народним песмама претворена у митове, реке и планине пуне вила, хероји, као Милош и Марко, дигнути до ванчовечанског, а краљеви, цареви и кнежеви претворени у светитеље“ (Дучић II, 1989: 196–197). Али то није једино упоређење српске културе са кључним моментима грчке антике. Коментар нарочитог положаја Делфа и Акропоља Дучић користи да спомене бирану топографију српских средњовековних манастира (Дучић II, 1989: 178–179). Простор, *spiritus loci*, Дучић семиотизује и тако што га изнова повезује са писаним делима насталим у њему: тако у Пниксу чита Демостена, Цицерона у Тускулуму односно Фраскати, у Асизи Св. Франциска, у Дубровнику Гундулића и Држића, „уједињујући пејзаж и идеју“. Читав овај низ песник завршава нагласком на епској традицији Срба, уз самосвесно поређење са легендарним песником *Илијаде* и *Одисеје:* „Наше народне песме сам радије слушао по димљивим херцеговачким кућама гуслара, у тескобним крчмама поред пута или пред црквом после литургије, сав срећан што спадам међу оне који су доживели да чују гусларе, што временом ишчезавају као што су нестали и њихови претходници који су на исти начин носили пуних пет столећа Хомерове стихове, док нису били забележени и срећени у два велика епоса“ (Дучић II, 1989: 237–238). Исто тако, пишући о Светој Тере-

зи из Авиле, у каталог знаменитих жена опште историје уписује он и краљицу Јелену Анжујску и кнегињу Милицу (Дучић II, 1989: 256).

У самој завршници путописа „Писмо из Палестине", који чини, у извесном смислу, климакс Дучићеве путописне „аутобиографије једног срца и једне памети", песник износи издашно похвално слово о уделу Срба у хришћанској историји. Светог Саву поставља међу највеће фигуре европског XII века, „богатог у мистицима, века Бонавентуре и Дантеа", уз песнику својствене суперлативе („Ниједан народ није имао заслужнијег човека"), не штедећи речи у истицању српских средњовековних житија – у чијем је прочељу Савино „књижевно ремек-дело" о своме оцу Немањи – потом, у слављењу српске црквене архитектуре и, најпосле, великих окршаја у одбрану хришћанства, укључујући и жртву последњег византијског цара, чија је мајка била рођака цара Душана (Дучић II, 1989: 355–361). Са авангардне критичке позиције, Станислав Винавер се, у есеју „Скерлић и Бојић", обара и на Дучићеву „рекламну" и „декоративну" прошлост, наводећи да је Дучић „замишљао једну прошлост којом би се могао похвалити пред странцима, па и пред рођеним својим народом" (Винавер, 1975: 167). Ако апстрахујемо вишак полемичке карикатуре, Винавер тачно препознаје да Дучић заправо обликује нови оквир историјско-културног идентитета, односно, данашњим речником речено, аутопрезентације српске културе. Ако Винаверов пародијски импулс добро погађа у одвећ артificијелне „Царске сонете", српски екскурси у *Градовима и химерама*, и поред наглашене националне тенденциозности, поседују једну много дубљу функцију унутар ове свакако синтетичке књиге Дучићевог песничког и животног искуства. Ходочастећи кроз средоземну културну топографију, призивајући симболичка места, ликове и догађаје што чине упоришта европске цивилизације, Дучић контекстуализује и српски историјски пут и стваралачке трагове у том ширем културном простору тако што маркантна места националне културе поставља уз бок темељним тачкама понајвише античке баштине. Дучићева поезија, уз експлицитну подршку његовог путописног дела, обликује и доказима подлаже наратив о средоземном контексту српске књижевности и културе.

Тако песник засвођује свој, још у раном чланку „Патриотизам у књижевности" оцртани програм стварања самодовољне српске „књижевне републике", сагледавања и одмеравања националне књижевности као самосвојног дела европског контекста. Тема што је обликује Дучић не губи на актуелности ни деценијама доцније, и

након жестоких удара противкултурних токова авангарде, када Зоран Мишић, реагујући на питање осионог заступника идеолошки оклопљеног надреализма „Шта је то косовско опредељење?“ наглашава: „Тражили смо посреднике да нас приведу медитеранској култури, не увиђајући да се права култура не прима из посредничких руку, већ се узима са извора. А тај извор ми не морамо тражити по белом свету; он се налази на нашем тлу. И ми смо наследници медитеранског духа; он и данас живи у нашој старој књижевности, живописима и народном предању, у песничким текстовима Стевана Првовенчаног, Зидању Раванице и Сопоћанима“ (Мишић, 1963: 176–177). Равнотежа између националног културног утемељења и отворености према легитимно припадајућем ширем културном простору била је у основи Дучићевог модерног песничког програма. Такав интегрални приступ баштини и послератни, поставангардни талас песничког модернизма, у доба када и Дучићево дело, након авангардне и потом леве политичке негације, доживљава поновну афирмацију, на сцену ступају врхунски песници културе, Васко Попа, Миодраг Павловић и Иван В. Лалић, и не само они. Чак и када, практично варирајући давне и познате Дучићеве увиде из путописа, пропуштају да се позову на претходника из националне књижевности – него радије цитирају Валерија (као Јован Христић, на пример), нови заступници идеје о медитеранском идентитету српске књижевности имају путовођу у пројекту песника „Јадранских сонета“ и писца *Градова и химера*. Дучићево првенство у обликовању „мита о Средоземљу“ у модерној српској књижевности није могуће довести у питање и треба га, с пуним разлозима, нагласити, јер надилази ствар ауторског избора и постаје далекосежни песнички програм и питање препознавања и подлагања њеног пространијег традицијског простора.

Литература

Асман, 2011: Јан Асман, *Култура памћења*, прев. Никола Б. Цветковић, Београд: Просвета.

Бегић, 1990: Мидхат Бегић, „Модернистичка гама Дучићева“, у: *О Јовану Дучићу 1909–1989*, прир. Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: БИГЗ – Свјетлост – Просвета.

Валери, 1980: Пол Валери, „Медитеранска надахнућа“, *Песничко искуство*, прев. Коља Мићевић, Београд: Просвета.

Вебер, 1975: Жан-Пол Вебер, „Тематски домени“, прев. Г. Стојковић Бадњаревић и А. Бадњаревић, Нови Сад: *Поља*, год. 21, бр. 201.

Винавер, 1975: Станислав Винавер, „Скерлић и Бојић“, у: *Критички радови Станислава Винавера*, прир. Павле Зорић, Српска књижевна критика, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.

Вучковић, 1985: Радован Вучковић, „Епоха симболизма у српској књижевности“, у: *Српски симболизам. Типолошка проучавања*, уред. Предраг Палавестра, Београд: САНУ.

Гаћиновић, 1990: Владимир Гаћиновић, „Један српски модерниста“, у: *О Јовану Дучићу 1909–1989*, прир. Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: БИГЗ – Свјетлост – Просвета.

Гвозден, 2003: Владимир Гвозден, *Јован Дучић, путописац*, Нови Сад: Светови.

Делић, 2008: Јован Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, Београд: Завод за уџбенике.

Дучић, 1911: Јован Дучић, „Писмо са Јонског мора“, Београд: *Српски књижевни гласник*, књига XXVII, бр. 5, 1. септембар.

Дучић II, 1989: Јован Дучић, *Градови и химере. Стаза поред пута*, књига II. Сабрана дела, прир. Меша Селимовић (прегледао и допунио Живорад Стојковић), Београд – Сарајево: БИГЗ – Свјетлост – Просвета.

Дучић IV, 1989: Јован Дучић „Патриотизам у књижевности“, *Моји сапутници*, Сабрана дела, књига IV, прир. Меша Селимовић и Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: БИГЗ – Свјетлост – Просвета.

Кашанин, 2004: Милан Кашанин, „Усамљеник“, *Судбине и људи*, Сабрана дела, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Мирковић, 1963: Никола Мирковић, „Јован Дучић“, у: *Српска књижевна критика. Међуратни критичари*, прир. Милан Радуловић, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.

Мишић, 1963: Зоран Мишић, *Реч и време II. Песничко искуство*, Београд: Нолит.

Ного, 2003: Рајко Петров Ного, „Очи на оба света“, *Есеји*, Дела, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Павловић, 1990: Миодраг Павловић, „Јован Дучић“, у: *О Јовану Дучићу 1909–1989*, прир. Живорад Стојковић, Београд – Сарајево: БИГЗ – Свјетлост – Просвета.

Summary

Dragan Hamović

DUČIĆ'S MYTH ABOUT THE MEDITERRANEAN OR THE WIDENING FRAMEWORK OF SERBIAN CULTURAL SELF-AWARENESS

The Mediterranean enters the Serbian poetry through its Adriatic part, in the epoch of modernism, and is introduced by Jovan Dučić, not merely as a hitherto unknown thematic space or landscape, but as a wider frame of the Serbian cultural identity as well. Nocturnal maritime scenes constitute nearly half of the cycle *Jadranski soneti* [*Adriatic sonnets*], and exceptionally sunlit descriptions, its hallmark, are nearly absent. The renewal of an identical environment points to a deeper experiential foundation, underlined by mentioning toponyms of the Ragusan coast, the poet's wider homeland, in the poem's subtitles. Rajko Nogo noted earlier that Dučić's travelogues are, together with his essays, the best commentary for his poetry, and that remark was the starting point for the examination of the sea and Mediterranean motifs in the book *Gradovi i himere* [*Cities and Chimeras*]. That way, we pointed to a description of the childhood sea experience in the travelogue „Pismo sa Jonskog mora“ [A Letter from the Ionian Sea], as a text legitimising the sea as a „fundamental theme that explains the essence of the work“, in the meaning explaned by the exponent of thematic analysis, Jean-Paul Weber. For Dučić, the sea is both an important, basical childhood memory, and an archetypal symbol, an image of the numinous and transcendent. The examined part of „A Letter from the Ionian Sea“ gains even more in poetic importance when we link it to the influential essay of Paul Valery, „Mediterranean Inspiration“ (1933), published much later than the first version of Dučić's travelogue (1911), and three years after the first edition of *Cities and Chimeras*. In the beginnings of modern Serbian poetry, Dučić opens passages towards archetypal layers, for an intrusion into the collective unconscious, symbolised by the sea. Since the narrative subject of Dučić's prose unites the described landscapes, from Switzerland to Egypt, there is a prevalence of images and „chimeras“ determined by a subjective perspective and the intellectual preoccupations of the auctorial self. On a pilgrimage through the Mediterranean cultural topography, evoking symbolic places, persons and events that constitute the strongholds of European civilization, Dučić also creates a context for the Serbian historical path and creative traces in that larger cultural space, by placing the distinctive places of national culture together with the key

points of other traditions, especially ancient. If the poet's surrender to the sea means a passage to the unconscious abyss and the collective archetype, then the intellectual delving into Mediterranean cities and other places with a long memory indirectly indicates Dučić's choice of cultural memory as a pledge of continuity and meaningful action, contrasted with the drama of human ephemera. With the explicit support of his travelogues, Dučić's poetry shapes the narrative about the Mediterranean context of Serbian culture and pads it with historical evidence; that context will reach its full expression with the leading Serbian modern poets after World War Two (Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Ivan V. Lalić, Jovan Hristić).

Riassunto

Dragan Hamović

IL MITO DI DUČIĆ SUL MEDITERRANEO OSSIA L'AMPLIAMENTO DELL'AMBITO DI AUTOCONSAPEVOLEZZA CULTURALE SERBA

Il Mediterraneo, attraverso il suo tratto adriatico, entra nella poesia serba in epoca moderna grazie a Jovan Dučić, che lo introduce non solo come nuova area tematica o paesaggio, ma anche come ambito più ampio dell'identità culturale serba. Quasi metà del ciclo dei *Sonetti adriatici* è formato da scene marine notturne, e la quasi totale assenza di descrizioni soleggiate costituisce il suo tratto distintivo generale. La rievocazione del medesimo ambiente rimanda a un'esperienza più profonda, che nei sottotitoli delle poesie viene evidenziata anche dalla citazione di toponomi della costa ragusea, patria in senso lato del poeta. L'osservazione di Rajko Nogo, che oltre alla saggistica, i migliori commenti alla poesia di Dučić sono i suoi libri di viaggio, ci è servita da punto di partenza per esaminare i temi del mare e i motivi mediterranei nel libro *Città e chimere*. Così, nella descrizione di come viene percepito il mare nell'infanzia presente nella relazione di viaggio *Lettere dal Mar Ionio* abbiamo individuato il testo che legittima il mare come „tema fondamentale che spiega l'essenza dell'opera", nell'accezione avanzata dall'esponente della critica tematica Jean-Paul Weber.

Il mare per Dučić è un'importante memoria dell'infanzia, ma anche il simbolo archetipico, l'immagine del numinoso e della trascendenza. Il frammento delle *Lettere dal Mar Ionio* preso in esame acquisisce un significato poetico più ampio se interpretato alla luce dell'autorevole saggio di Paul Valery *Ispirazioni mediterranee* (1933), pubblicato molto più tardi rispetto alla prima versione della relazione di viaggio di Dučić (1911), e tre anni dopo la prima edizione di *Città e chimere*. Agli inizi della poesia serba moderna, Dučić ci conduce nelle dimensioni archetipiche dell'inconscio collettivo attraverso il simbolo del mare. Il soggetto

narrativo della prosa di Dučić unisce i paesaggi descritti, dalla Svizzera all'Egitto, nei quali dominano le immagini e le „chimere" determinate da una prospettiva soggettiva e dalle preoccupazioni mentali dell'*io* dell'autore. Compiendo pellegrinaggi attraverso la topografia culturale del Mediterraneo, evocando luoghi simbolici, personaggi ed eventi che costituiscono i capisaldi della civiltà europea, Dučić contestualizza anche il percorso storico dei serbi, rinvenendo le tracce della loro creatività in questo più ampio spazio culturale e giustapponendo i luoghi demarcativi della cultura nazionale a quelli della tradizione classica. Se abbandonarsi al mare significa traversare l'abisso dell'inconscio e dell'archetipo collettivo, allora addentrarsi mentalmente nelle città del Mediterraneo e in altri luoghi densi di memoria, indirettamente sta a indicare che la memoria culturale è per Dučić pegno di continuità e di sensatezza di fronte al dramma della precarietà umana. Suffragata dai suoi scritti di viaggio, la poesia di Dučić informa e sottopone a verifica storica il racconto del Mediterraneo prodotto dalla cultura serba, racconto che giungerà alla sua massima espressione nei più importanti poeti serbi del secondo dopoguerra (Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Ivan V. Lalić, Jovan Hristić).

II

Весна Матовић

Београд, Институт за књижевност и уметност
vesna.matovic@ikum.org.rs

070СРПСКЕ НОВИНЕ(495)”1917/1918”
821.163.41(495).09

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ НА „УЛИСОВОМ ОСТРВУ“*

Апстракт: *Забавник* је као додатак *Српских новина* излазио на Крфу 1917–1918. и успео је да у егзилу, ван окупиране Србије, окупи њену научну и књижевну елиту и успостави континутет културног живота. У раду истражујемо од каквог је значаја за профил часописа и његову националну и културну мисију била чињеница да се процес државне и духовне обнове одвијао на грчком острву, које геополитичким положајем, поднебљем и културним наслеђем, не мање и симболичким капиталом, представља парадигматичан простор Медитерана.

Кључне речи: српска књижевност и уметност, грчка митологија, византијска и латинска култура, Медитеран.

I

Часопис *Забавник*, који је од јануара 1917. до средине октобра 1918. излазио на Крфу као додатак *Српским новинама*, имао је, након повлачења српске војске преко Албаније, веома важну културну и друштвену мисију. Под уредништвом Бранка Лазаревића, сарадника и несуђеног уредника *Српског књижевног гласника*, *Забавник* је успео да окупи српску уметничку и научну елиту и да у окупираној и опустошеној земљи успостави прекинути духовни и културни континуитет.

Излажење крфског *Забавника* са називом, уређивачким интенцијама као и чињеницом измештења са матичне територије, поклапало са часописом Димитрија Давидовића и Димитрија Фрушића, који је,

* Овај рад настао је на пројекту *Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца* (178024), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

такође као додатак *Новина сербских*, почетком XIX века штампан у Бечу. Чињеница да се цео процес својеврсне духовне и државне „ревитализације" дешавао на грчком острву, које географским положајем, поднебљем, богатом културом и историјом, као и симболичким капиталом, представља парадигматичан простор Медитерана, даје повода да се фокусирамо управо на тај, до сада мање истражен сегмент крфског *Забавника*. Заправо, пратићемо и анализирати како је медитерански културноисторијски и митолошки супстрат утицао на карактер прилога у овом књижевном часопису, посебно на позицију с које је била сагледавана и контекстуализована културна прошлост Србије.

Али, да бисмо тај сегмент осветлили, неопходно је да приближно одредимо Медитеран као географски и културноисторијски појам. Као оријентир послужиће нам капитално дело француског историчара Фернана Бродела *Медитеран и медитерански свет у време Филипа II*.

Јединство простора, климе и историје, који чини комплекс јужних мора и копна, омеђен границама маслињака и палминим шумама дуж обала Грчке, Шпаније, Италије или северне Африке, прва је представа о Медитерану. Овај геоцивилизацијски комплекс, упркос духовним, културним и политичким специфичностима бројних медитеранских земаља, поседује сопствени историјски идентитет формиран захваљујући непрестаном протоку људи, гранању путева и интензивном развоју градова:

„Медитеран је јединство само захваљујући кретању људи, везама које из њега произлазе и путевима који га воде... Целина Медитерана то је овај простор – кретање. Све оно што га обједињује, ратови и привиди ратова, његова мода, техника, епидемије, тешки и лаки материјали... све то може бити захваћено његовим крвотоком, пренесено далеко, одложено, поново одвучено, бескрајно преношено или можда одбачено ван његових граница..." (Бродел, 2001: 267).

Лимесе Медитерана као својеврсног опозита осталом делу Европе, оном који гравитира Атлантику, Бродел види на ободу Алпа, на имагинарној линији коју исцртавају градови: Лион, Женева, Базел, Улм, Аугзбург, Беч, Краков, Лвов, коју сматра „средишњом осом, великим ожиљком, значајним чвором европске целине". Наиме, тек северно од поменутих градова „почиње Европа несклона Медитерану, Европа протестантске реформације, Европа нових земаља, агре-

сивних у свом успону, оних чија ће појава на свој начин обележити почетке онога што називамо модерним временима“ (Бродел, 2001: 216).

Упоредо с одређењем медитеранског простора и његовог историјског и културног идентитета, Бродел указује и на модусе његовог разгранавања, који иду путем „дубоких линија, често повучених усред потпуно страних земаља – на пример у Русији“. Ти путеви представљају својеврсну „арматуру“, сплет артерија посредством којих се медитерански утицаји рефлектују на друге европске или блискоисточне просторе, бивајући истовремено и сами изложени и озрачени утицајима тих култура.

Извесно је да Броделова дискурзивна конструкција јединства Медитерана и његове културе отвара могућност да, у координатама које су оцртане, истражимо колико и у којим облицима су медитерански утицаји продирали у српску културу и уметност, и прожели је. Лоцираност *Забавника* током ратних 1917. и 1918. на медитеранском Крфу вишеструко је добра прилика за ту врсту аналитичког приступа.

Свест о Медитерану, која се у *Забавнику* манифестује, посредована је како античким, византијским, римским и романским наслеђем, као супстанцијалним облицима медитеранске цивилизације с којима је српска култура још од средњег па до првих деценија XX века била у непосредном или посредном контакту, тако и самим поднебљем и острвским пејзажом Крфа, који је пребивалиште редакције часописа и знатног броја сарадника.

Међутим, како запажа Алида Асман, културна традиција није резултат богато документоване и дисперзивне историје народа; она је нормативистичка и настаје „избором и ограничавањем на неколико канонизованих личности, на ’велике мајсторе’ и њихове велике текстове“ (Асман, 2002: 84–85). Видно је да у њој привилеговану позицију имају стари Грци, за које се држи да су оснивачи свеколике културе, односно, како пише Вернер Јегер, они су ти који су „открили принцип који покреће западњачки духовни свет, принцип по коме се он разликује од свих других светова које знамо. Тај *кауза мовенс* наше историје јесте принцип културе“ (Јегер, 1937: 44). Отуда је античко наслеђе на различите начине и у различитим формама присутно и у прилозима *Забавника: Одисеја* и *Илијада*, ликови Херкула, Прометеја, Сизифа, Орфеја, Аполона, нимфи... најчешће се срећу.

Одисеј и његова лутања за сараднике крфског *Забавника* својеврсна су парадигма положаја српске војске и народа – отуда име Хомеровог јунака у наслову овог рада.

Већ у уводном тексту првог броја уредник Бранко Лазаревић успоставља аналогију Одисејевог боравка на Крфу са судбином прогнаног српског народа:

„Седмог априла *Српске новине* навршавају своју изгнаничку годину на Крфу. На својој болној и тешкој *одисејади* која траје осамдесет и четири године, оне, на *Улисовом острву*, читаву једну годину, заједно са Српским Народом, живе свој црни изгнанички живот. Једна година претешке туге и бола!...“ (*Забавник*, 1917: 15).

Драматична борба коју је српски народ током Првог светског рата водио у савезништву са другим словенским и латинским народима, такође треба да, по Лазаревићу, свој уметнички израз добије у „једној новој *Илијади* и *Енејиди*...“. Није незанимљиво да је ту идеју уредник *Забавника* поновио и у приказу Бојићеве збирке *Песме поноса и бола.* Наиме, ову песничку збирку видео је тек као један од фрагмената пројектоване српске *Илијаде* и *Одисеје*, њеног „Новог Косова“ (Лазаревић, 1917: 13).

Ова врста асоцијација и поређења у којима се српска култура доводи у везу са култним делима хеленске, а онда и медитеранске културе, среће се и у другим прилозима у крфском *Забавнику*, чији аутори нису Срби.

У прилогу под насловом „Епска Србија“ угледни италијански научник, професор Римског универзитета Ђ. Борђезе, истичући како су за први корак у продору српске народне поезије у европски културни простор заслужни Италијани, односно Алберто Фортис својим записом „Хасанагинице“, пажњу ће усредсредити на Косовски и циклус о Краљевићу Марку, правећи честе аналогије с *Илијадом* и *Одисејом.* Та компаративна анализа открива путеве усвајања „другости“, начине како се у туђим препознају модели заједничке европске културне матрице:

„За нас су најинтересантнија два циклуса: о Косову и о Краљевићу Марку... Та два стоје у оном обичном међусобном односу који знамо већ од *Илијаде* и *Одисеје*. Косовски циклус је трагичан, ратнички национални спев, потпуно концентричан, и односи се на кобно поље које му даје име као што несрећна азијска варош даје име најстаријем грчком спеву. Марков циклус, то је смели роман витешких гестова, светла биографија једног независног јунака, усамљена у свету, без

отаџбине и закона. Зато је он час лукав и плах, час услужан и свиреп, час нежан и немилосрдан, по мало *Улис*, по мало *Херкул*, по мало убојица, по мало Дон Кишот“ (Борђезе, 1917: 28).

И у тексту Владимира Черине „Заборављени пјесник“, посвећеном Николи Томазеу, италијанском књижевнику и полихистору, рођеном у Шибенику, који је преводио српску народну поезију, Хомер ће бити постулисан као вредносно мерило: Томазеа су, написаће Черина, „наша страдања толико заносила да нас је дизао изнад Хомерових јунака и нашу моралну снагу износио свијету на дивљење“ (Черина, 1918: 262).

Извесно, поређење с Хомеровим еповима није представљало новину у погледу рецепције српске народне поезије у европској култури. Ту врсту аналогије извели су још Гете и Грим као први преводиоци и посредници у упознавању европског културног мњења са вредностима наше усмене поезије.

II

У поезији, која је, са критичким и есејистичким прилозима, дала печат крфском часопису, као песнички мотив ближи од јунака ратничке *Илијаде*, био је главни јунак *Одисеје* и његов узбудљив повратак у завичај. Крф као једно од сржних места Одисејева повратка био је дозван и оживљен у стиховима српских песника, од којих су неки управо на овом јонском острву нашли уточиште. Један од њих је Стеван Бешевић; он, у циклусу *На водама јонским*, Одисеју посвећује сонет под насловом „Романца“:

Сваке ноћи – тако бајка вели,
И сад *Улис* овим крајем лута;
Многи су га већ рибари срели
Ал’ се брзо уклањају с пута.

Бешевићев Улис и слика његовог брода личе на српске средњовековне витезове из Дучићевих *Царских сонета* или Шантићевих родољубивих стихова објављиваних у годинама Балканских ратова:

Кљун му брода сав у злату блиста
Танка весла ситан бисер кити
Катарка му сва од сребра чиста
А једрила у везеној свити...

.....

Златан шлем је покрио му чело;
Златан панцир на широке груди. (*Забавник*, 1917: 176)

Релација с актуелном стварношћу успоставља се тек на крају песме, кад брод тоне праћен песмом невидљивог хора и тужним псалмима који са „харфи звоне / Отаџбини и мртвој Слободи".

Тема изгнанства и чежње за завичајем наћи ће се и у песми словеначког песника Франа Радешчека. Под насловом „Intermezzo", на словеначком језику објављена је, такође у *Забавнику*,[1] и у њој песнички субјект свој положај поистовећује с Одисејевим након пада Троје и дугогодишњих настојања да се са дружином врати на родно острво.

Медитерански крајолик и хеленска историја чест су оквир и инспирација у песничким прилозима, а појављују се и у некролозима. Тако француска књижевница Жан Дорнис поводом годишњице смрти Милутина Бојића пише надахнут текст у париском часопису *Revue Des deux Mondes*, а поентира га песниковом „Плавом гробницом" и смрћу на обалама мора чаробне лепоте и митске симболике. Тај текст је, у преводу Александра Арнаутовића, прештампан у *Забавнику*, а сведочи о заводљивој привлачности и универзалности медитеранских топоса и мотива:

„Тако држећи непрестано Орфејеву лиру, Бојић умире у светој Јелади, на обали мора сирена. Пролећни ветар доноси му лаки мирис расцветалих лоза и леандара помешан са опорим укусом снега заосталог на планинама" (Дорнис, 1918: 371).

Мада се Медитеран у најужем смислу везује за поља маслина и винограда поред мора, и просторе кристалне светлости, тако да његови знаменити путници стигли са севера, попут Гетеа, бивају „заслепљени сунцем, бојама, благом топлином, зимским ружама, раним плодовима"; чуде се „уличном животу и отвореним дућанима" и „сањају да понесу са собом мало тог блиставог ваздуха југа" (Бродел, 2001: 232), Медитеран је, ипак, много више од позоришног декора. То убедљиво потврђују песнички прилози у крфском *Забавнику* са мотивима сунца и мора и реминисценцијама на медитеранску културну и митску баштину.

---

[1] „По пољских гајих ветрич благ шепече / будеч хвалсжне давних дни спомине, / ко *Улис* ле з остатком ше дружине / по *паду Троје* семкај се затече..." (*Забавни*к, 1917: 133).

Поезија Тодора Манојловића изразит је пример, па Радомир Константиновић с правом примећује како „нико у ово ’крфско’ доба није тако писао. Ако поезија овога времена зна, и изван Манојловићевих стихова у славу аполонства, за дозивање бога Хенила, Сунца, једини је Манојловић, који је ту жудњу за Сунцем, ’усред данашње мутне жалопојке’ и ’под црним облаком јада’, уздигао до *категоричког императива* поезије“ (Константиновић, 1983: 5, 120).

И одиста, Манојловићев „светлосно-радосни космизам“ је у драматичном ратном метежу снажно надирао из песникових „крфских“ стихова, попут оних у „Аполонијском одблесу“, и поништавао сурову реалност:

Слушај заносно-нежни звук
Дражесне старе харфе
Услед махните рике
Свирепих труба;
Слушај и сећај се:
Јата витких риђокосих нимфа
Чији кикот још не ишчезе сасвим
У сунчаном смарагду
Легендарног луга
Где некад бесмо и Фаун и Аполон.

Песников отпор ратној реалности није имао карактер пасивног сећања већ програмску снагу обнове:

Сећај се и подузми сад
Да обновиш тај сјај
Да насилно пресечеш
Данашњу мутну Жалопојку.

Да гломазни црни облик јада
Муњевито прорешеташ
Заслепљиво сјајним
Сунчаним зрацима
Једне древне и нове
Неслућене песме. (*Забавник*, 1917: 35)

Манојловић ће у својим крфским песмама (али не и у књижевној критици и преводима) остати химничар радости и светлости хеленске уметности, а античким боговима вратиће се још једном, у циклусу *Богови* и у „Орфичкој песми“. Стојећи занесен

пред заборављеним белим кипом „Древнога Бога“ у осунчаном парку, песник је апстраховао, како пише Р. Константиновић, „читаву једну стварност света 1917/1918“[2] да би излаз потражио у безвременом миту.[3]

Интересантно је да су у крфском *Забавнику* мотиви сунца и светлости чести, али да добијају различите форме и значења.

У циклусу Јована Дучића *Сунчане песме*, завичајно медитеранско сунце није извор радосне и плодне светлости. У песмама „Суша“, „Сунце“, „Оморина“, оно је оличење „исконског проклетства земље“ (Р. Константиновић), извор пошасти која уништава живот:

> Све жега мори као чума;
> Долина пуна немог страха;
> У пољу насред белог друма
> Вештица дигну стуб од праха. (*Забавник*, 1918: 375)

Медитерански крајолик Дучићевих *Сунчаних песама*, сведен и лишен естетизације и маниризма, веома се разликује од онога који је дат у песниковим *Царским сонетима* у *Забавнику*. И док у *Сунчаним песмама* под уништавајућом ватром сунца све у природи чезне за спасоносном „смрћу у сјању“,[4] у *Царским сонетима*, у којима се Дучић враћа славној средњовековној прошлости, српске царице и деспотице светле у сјају бисера, свиле и кадифе и језде јунаци са мачевима окованим дијамантима и златом.

Ипак, иако је *Сунчаним песмама* Дучић досегао највише стваралачке домете, *Царски сонети* су за тему овог рада посебно значајни као потврда особеног културног и историјског јединства Медитерана, које је проистекло из сталних додира и укрштаја људи и култура с просто-

---

[2] Ратној збиљи Манојловић се враћа кад пише позитивну критику о песничкој збирци *Српски венац* Милосава Јелића, која му поетички није блиска, али чини то свестан да њена блискост с епском матрицом повећава њену комуникативност, тако важну у драматичним околностима изгнанства војске и народа.

[3] „Шта је наша нада, наша воља? / Да вратимо старо Царство / Славе и Светлости, / Да бодра, бистра Минерва / И сјајни Аполон / Изнова дигну победилачки / Њин сунчани скиптар / Над нашим животом“ (*Забавник*, 1917: 149).

[4] „И река пре но сунце зађе / Жели да умре до капи [...] Спрема се класје све да падне / И лишће пред ноге пању: / Да земља данас жудно знадне за лепу смрт у сјању“ (*Забавник*, 1918: 375).

ра чије је северне границе Бродел омеђио Алпима и средњоевропским градовима Ђеновом, Бечом, Женевом, Краковом и Лавовом...

Царски сонети, посебно неке од песама („Владичица“, „Радовиште“, „Дубровник“), потврда су како је српски културни простор „партиципирао“ у медитеранској размени и идентитету који је из њега проистекао. Не само по раскошној опремљености, одећи и моди, већ и по храни, српски царски двор и живот на њему, приказује Дучић у песми „Радовиште“, могао се мерити са византијским: у његовим одајама с „млетачким огледалима“ и „златним канделабрима“ цар Кантакузен уживао је у трпези прекривеној храном из различитих медитеранских регија:

> Златно суђе пуно рибе с Белог мора,
> Из Срема фазана, дивљач из Пирина,
> Грожђе из Превезе; ред златних амфора
> Свих пића из Стона и требињских вина. (*Забавник*, 1917: 130)

Не превиђајући маниристичка претеривања и потребу да се прошлост сопственог народа представи што раскошније, ови стихови добијају веродостојност у подацима и уговорима о трговинским трансакцијама складиштеним у архивама средњовековних медитеранских градова попут Дубровника.

У истом броју *Забавника*, оном са Дучићевим *Царским сонетима*, објављена је Стефановићева „Химна Хенилу“, словенском богу рађајућег сунца. Избор Хенила није случајан: Светислав Стефановић је, као добар зналац српског усменог стваралаштва, митолошке песме сматрао подстицајним за модерну поезију. У словенском божанству видео је симболичку тежњу успињања ка Сунцу као апсолуту и Хенила поредио с латинском богињом Аурором, индијским Укасом и германским Хоениром. Отуда се уместо античким боговима, којима се обраћа Манојловић, Стефановић окреће старословенском богу, растеривачу ноћне таме и веснику зоре, и моли га да у трагичним искушењима и на ивици опстанка помогне његовом народу:

> Род смо, Словени смо,
> а ти наш Бог,
> наш словенски Бог.
> Браћа смо, деца твоја, крви и кост! [...]
> Зар не носимо ми у недрима нашим сунце? [...]
> Ми молимо само да: дај нам да будемо

Оно што хоћемо: Зора и свануће! [...]
Да трубом твојом која пробуди нас
из наше ноћи, из нашег сна,
разбудимо цео свет. (*Забавник*, 1917: 343)

Култ сунца „које крваво сјаји“ на ратничким сабљама, у поеми „Ратници“ Божидара Пурића, такође не припада медитеранском култу сунца:

Твоји смо, сунце! И пијемо жедно
Светлости твоје, ма да знамо муку
И смрт да ти носиш, твоји недогледно,
предајемо ти се раширених руку. (*Забавник*, 1917: 17)

Тај култ сунца као култ херојства и вечне славе био је више реторички но подстакнут крфском трагиком српске војске (Константиновић, 1983: 6, 550–551). Пурићев ратник који призива сунце да буде с њима у „последњој сечи“, како би уз његову помоћ „људима свима ко вечна светлост светлели у ноћи“, на путу је ка својеврсном „херојском обоготворењу“. Неки аспекти тога „обоготворења“ припадају и „духу времена“ и могу се открити у уводном тексту „Наш сељак“ *Забавниковог* уредника Б. Лазаревића.[5]

Није незанимљиво стога поменути и песму младог Растка Петровића, посвећену рано умрлом Милутину Бојићу, у чијем епилогу ће се сустићи оба мотива: сунце и српски сељак:

Из сунца наше звезде проистичу,
Из једног сунца с три његова знака,
Сунца у ком се све светлости стичу,
С нашег сунца, с душе мог сељака. (*Забавник*, 1918: 258–259)

Поред мотива сунца, мотив мора, мермерних тераса и двораца, те бујне медитеранске вегетације, на различите начине наћи ће одјека у песничким прилозима крфског *Забавника*. Тако ће Тодор Манојловић,

[5] У поменутом чланку Лазаревић је подвиг српског војника – а то је, пре свега, српски сељак који је прешао завејане врлети албанских планина, успео да се опорави на Крфу и крене на пут ослобођања покорене домовине – означио као „подвиг из чисте митологије“ и тврдио како је тај сељак „боговски јак и узвишен“ и како су „његова воља и карактер мермерни стубови на којима ће се моћи да подигне дивна катедрала“ (*Забавник*, 1917: 63–65).

у песми „Фиренца“,[6] уместо о античким божанствима сензуално певати о фирентинским лепотицама и магичним слаповима медитеранског цвећа дуж белих тераса, а пригушена еротика, помешана с егзотиком југа, прожеће и песму „Купање жена“ Милосава Јелића:

Висине су јасне, тихе и лазурне [...]
Сипа прах сребрни из небеске урне.
Тад силазе жене испод мирних леска,
Неранџи, маслина, у трсака пера,
Ловора, рогчића и дивљег бибера
До плавих обала и бисерног песка.
Свлаче се. А, по том певање и вриска.
Чочечко играње. Источњачке свирке.
Ваљају се песком младе ветропирке [...]
Кад после забели море снежним месом
Чудан дрхтај прође кроз градине родне... (*Забавник*, 1918: 257)

Поменута песма припада циклусу *С афричких обала* (*Забавник*, 1917: 113) где Јелић открива „неку драж Истока“ почевши од заводљиве звучности имена места и река („Сменила се стража са Шрек-Бен-Шабана... / Из Бирманије су или Хиндостана... / Онамо где теку Ганг и Брамапутра...) до имена и судбина људи („крвник вечно прогањани... / Абдел-Кадер Брахамани“, на чијем гробу „Шеици страсно чате / Свете суре из Корана“).

Тематски, тоном и дикцијом Јелићев песнички циклус *С афричких обала* може се видети као позни одјек романтичарског источњачког наслеђа у српској књижевности. Разлика је у томе што се песник сада одиста нашао на „источњачком тлу“ (Бизерта), али му је пришао сензибилитетом и ритмом народне поезије, као у песми „Писмо“:

Кад се Фатма прену
Имала је низа
Осмех од тиркиза
Уз кактуса сену.
А, кад Фатма глену,

[6] „Сунчани Лунгарни, / тихо насмејани / У белој априлској светлости [...] / Сад кад се поново враћа / То древно средоземно / Пролеће чији су срси / Дражи пред вашим / Распаљеним фасадама / На вашим усијаним белим / Плочама изнад најљупкије / Најзеленије реке / Што пашу четири моста / Сада вас опет красе / зумбули, анемоне / И суморни нарциси / У цвећарским корпама / И на грудима витких, / Жарких лепотица... (*Забавник*, 1918: 257).

Већ је зора цвала
До Сиди-Фатала
Уз приморску пену.
.....
Ноћас дошла књига
Мужа на Вердену:
„Погинућу знадем;
Удај се, не жал' ме!" (*Забавник*, 1917: 114)

Ако се има на уму да Милосав Јелић као аутор познатије песничке збирке *Српски венац*, уз Драгољуба Филиповића *(Косовски божури)* и Драгутина Илића *(Освећено Косово)*, спада у круг обновитеља епског десетерца у српској лирици, и да је по томе препознатљив и у *Забавнику*, његова блискост с фолклорним добија објашњење.

Извесно, егзотика медитеранског мора и обала, посебно Крфа и оближњег Вида, повремено је ишчезавала пред чињеницом да су то места где су, исцрпљени албанском голготом, умирали и заувек остали да почивају српски војници, и уступала место тузи и херојском патосу. Ту врсту амбивалентности садржи песма „Море" Стевана Бешевића:

Узело си сунцу све најлепше боје.
Све блисташ ко челик мачева Дамаска
.....
Но, ја мржњом често сав ускипим гневан,
И клетва те то моја са обала прати,
Јер у теби лежи сав наш рај просневан. (*Забавник*, 1917: 175)

И у Бешевићевој песми „Бура" острво Видо као колективна гробница српских војника постаје неоромантичарски простор олујних страхота: ту „хују и цичи", „ломе се вали" и допире „врисак песме" нереида, античких нимфи, које буде „мртве из вечитог сна" (*Забавник*, 1917: 175).

Видо ће бити опевано и у песми „Острво мртвих" Б. Продановића, где ће доминирати сабласна слика белих крстова што се у сунчано јутро помаљају из морских дубина „ко једини знаци да ту леже једног народа јунаци" (*Забавник*, 1917: 68).

Занимљиве су, мада не и уметнички успеле, песме у којима ће се пејзажи и звуци медитеранског крајолика измешати и укрстити с оним завичајним. Управо су такве Бешевићеве песме: „Пробуђене душе" (*Забавник*, 1917: 83), где у медитеранској ноћи са гитаре до-

пиру звуци „Vieni, mia bella“ и у носталгичној чежњи лирског јунака мешају се са „дуњама ранкама зрелим“ из родног села, или песма „Иду ласте“, у којој је мотив ратничког љубавног растанка прожет препознатљивим елементима средоземног и шумадијског пејзажа:

> Зру лимуни и неранџе; примиче се јесен дуга,
> А ми још смо приковани за обале туђег југа; [...]
> Сад се од вас крећу ласте и тугу нам вашу носе,
> Док на поља наша драга спуштају се хладне росе. (*Забавник*, 1917: 83)

Може се дакле уочити да, иако је изнад крфске поезије, натопљене ратном трагиком и мучним искуством изгнанства, с једне стране лебдела коб Ракићеве и Дучићеве свечано-реторичке школе „с обавезним једанаестерцем и дванаестерцем, углачаним строфама и римама и пробраним изразима“ (Витошевић, 1978: 292), а на другој страни, након искуства модерне, васкрсавао архаични епски дух, присуство и дах Медитерана – хеленског и „источњачког“ оставили су свој печат. Такође, многи од сарадника крфског *Забавника,* будући да су се нашли у новој средини, живећи „на обалама туђег мора“ и у „сенци суморних маслина“, почели су да на другачији начин сагледавају сопствену културу и у ширем контексту вреднују њену прошлост.

III

Најилустративнији пример далекосежног значаја људских и културних контаката на Медитеран пружа обиман прилог Веселина Чајкановића „Из Бизерте успомене и утисци“, објављен јула 1918. На првих пет страна крфског *Забавника* од 15. јула 1918. млади доцент класичне филологије на београдском Филозофском факултету и резервни капетан српске војске, подробно описује живот српске војне колоније у афричком граду на Средоземном мору и суочавања са другом културом и обичајима.

И садржајем и значењским апектима овај текст подудара се с Броделовим поставкама о Медитерану као „сусретишту људи“ и његовој непрекидној „мешавини – смеси“, која му дарује не само шарм различитости него и доприноси динамици свакодневног живота.

У Бизерти, која је била не само велика савезничка лука већ и приморски град под управом Француза, српска војничка колонија одмах се сусрела с „европским“ и „афричким“ деловима града и станов-

ништвом које је делило различите цивилизацијске тековине и културне вредности. Те разлике биле су маркиране већ локацијом и изгледом улица, кућа и кафана:

„Кафане у европском крају, нарочито су интересантне... И, арапска мала, са својим безбројним кафаницама, уређеним на оријентални начин, такође је важно зборно место. Ту се долази на кафу, слушају се шаркије и сетне оријенталске песме, ужива у лепој афричкој ноћи. Арап-мала има за Србе старога кова још један интерес: ту једино могу се наћи сви артикли за српску кујну – паприка, млад сир, туршија, ћетена алва и друге ствари које ћете узалуд тражити код Потена и у другим магацинима у европском крају. 'Да није арапске мале, не би ови Французи имали од чега да живе', рекао ми је, у поверењу, мој посилни, један ваљан трећепозивац, из села Смрдана, испод Старе планине" (*Забавник*, 1918: 277).

Не случајно, казивање о Србима у Бизерти почиње описом градских кафана, јер су оне један од најважнијих облика јавног живота – као место непрекидних сусрета, исходиште сталних културних размена. То показује и питорескни опис *српских кафана* у Бизерти, где се у позним сатима пије „ватрено туниско вино", па српски инвалиди, „којима није помогла ни електротерапија ни масажа, добију ноге, као оно у приповеци о Бекри-Мујн" и „хватају се у коло са газдом, келнером, талијанском куварицом и другим гостима" (*Забавник*, 1918: 280).

Извесно је да су у културно развијенијој „Француској Африци" српски официри и војници били у прилици да, како је писао Чајкановић, прихватајући туђе утицаје, али и „жилаво чувајући свој српски карактер", припреме се за једну другу важнију мисију: „да постану важан чинилац у културном преображају своје земље". Ова супротност изражена у синтагми модерно-аутохтоно, која је обележила књижевност, али и ликовну и музичку уметност предратне модерне, превладана је покретањем и радом низа националних институција: „Штампарије српских инвалида", у којој су штампани дневни лист *Напредак* и „корисне српске књиге", и у којој су се инвалиди учили штампар-ском занату као будућем занимању, када се врате у домовину. У листу *Напредак* објављивани су песнички и прозни прилози, поучне приче и басне аутора који су припадали српској афричкој дијаспори, а објављена је и „алегоријска драма" *Наша мајка* Живојина Павловића, „у којој је изнесена Србија у оковима и њено ослобођење" (*Забавник*, 1918: 279).

Оснивање позоришта имало је посебно важну улогу у српском културном животу у Бизерти. То „Српско Војничко Логорско Позориште“ почело је у логорској бараци, са малим репертоаром и скромном гардеробом, да би током времена постало најзначајније и најлепше у граду: „Зграда је начињена по угледу на античка позоришта, тј. простор је за публику под ведрим небом, али је позорница тако стављена да публици не досађују ни ветрови ни сунце. Зграда је од ломљеног камена и подигли су је војници резервног пука; један образовани француски инжињер рекао је да је ремек-дело у овој врсти“ (*Забавник*, 1918: 278–279).

Ово позориште подсећало је на античко не само изгледом и величином (примало је 3.000 посетилаца) већ и чињеницом да су мушкарци, више због околности но угледања, играли и женске улоге. Податак да је у архиву позоришта сачувано „близу 100 комада, од који су неки написани ’по сећању’, неки преведени, а има и неколико оригинала“, као и да су представе игране не само за српску публику „већ је неколико представа било за француску и савезничку публику... и да је позориште имало и неколико утакмица са француским колегама“ – одиста је драгоцен не само за историчаре националног театра већ и за нашу тему. Ако се томе дода и податак да су се у позоришту давале и „кинематографске представе за војнике“ и да су, сасвим је могуће, за већину гледалаца то били и први сусрети са филмом, онда је за српску културу, чак и у времену њеног ратног егзила, улога Медитерана била изузетно значајна.

Не доводећи у питање Чајкановићеву оцену да су се „друштвено образовање и искуство, погледи на свет, код Срба у Бизерти, развили и проширили“, и да је у томе значајног удела имала чињеница да је посреди „био директан додир са западном (француском) културом“, млади научник, иначе немачки ђак, превидео је онај мање видљив сегмент арапске, односно берберске културе, са којом су се српски официри и војници у најсевернијем афричком граду на сваком кораку сретали и који им, као што се видело, никако није био стран. Оваква оцена умногоме је била и израз захтева за модернизацијом, односно „европеизацијом“ српске културе и књижевности, императивно прокламованог и негованог у кругу око предратног *Српског књижевног гласника*. Чак ни Чајкановићево добро познавање митологија, религија и фолклора различитих култура није могло да коригује став да се друштвени и културни напредак могу остварити само угледањем

на развијеније западноевропске културе. Требало је сачекати да Растко Петровић, исти онај који у *Забавнику* у сонетима опева косовске јунаке, тридесетих година објави путописну прозу *Африка*, па да у пуном светлу буде обзнањена егзотична лепота и привлачност ове далеке културе.[7]

IV

Стара српска уметност и архитектура, као једна од области где су везе српске уметности и културе са медитеранском цивилизацијом и културом биле дуготрајне и непосредне, добила је, сасвим очекивано, запажено место у крфском *Забавнику*. Аутори прилога били су Тодор Манојловић, песник, есејиста и историчар уметности, и Владимир Петковић, такође историчар уметности, професор београдског Филозофског факултета, један од заснивача историје уметности као посебне научне дисциплине и, касније, директор београдског Народног музеја. Није неважно поменути да је Манојловић своје студије историје уметности завршио у Базелу и неко време провео у Италији, док је Петковић као места докторских студија одабрао Минхен и Хале.

Подаци које смо навели могу, можда, објаснити различитост ауторских ставова у утврђивању релација српске средњовековне уметности према савременој византијској и латинској, као базичним медитеранским културама. Опречни ставови Манојловићевог и Петковићевог прилога, и полемичност коју носе, нису у први мах видљиви, јер су писани као прикази и коментари књига других аутора.

Манојловићу су повод две значајне студије о старој и савременој[8] српској уметности, објављене у париском часопису *L'art et les artistes*. Студија „гласовитог историчара уметности Габриела Мијеа о старој српској уметности" потврда је Манојловићеве тезе да су у тој уметности непрекидно били присутни „тежња за оригиналношћу, слобод-

---

[7] Чак и када се у крфском часопису појаве краће прозне скице, попут оне Д. Адамовића „Ван завичаја" са радњом која се дешава у Бизерти, историја и раскошни пејзаж овог медитеранског града само су декор мелодрамске љубавне приче између младог српског поручника и удате Францускиње (*Забавник*, 1918: 316–317).

[8] Овај део односи се углавном на савремену српску уметност и, као и код осталих српских модерниста, стожеран је Мештровић са својим скулптурама у којима је остварен успешан спој индивидуалног и националног, али он не улази у уже оквире теме овог рада.

но индивидуално схватање византијских модела, живо стваралачко развијање, преображење туђих форми у смислу националног укуса и осећаја“ који „потпуно оправдавају разликовање и назив једног српског стила“ (*Забавник*, 1917: 75). Већ орнаментика студеничких двери сведочи о удаљавању од *византијског* модела и приклањању *латинском* моделу уметности,[9] док су у Нагоричанима, Бањској и Градцу препознатљиви елементи готике; тек у Грачаници још једном „се остварује свечана обнова и апотеоза светогорско-византијског стила, блештави сан Истока“, да би у Високим Дечанима француски историчар и Манојловић открили „латинску базилику идеално лепих сразмера и отмене, класичне простоте, какве треба тражити и у самој Италији“ (*Забавник*, 1917: 76).

Тек претпоставка, изнета у овом чланку, да градња Дечана има дубљи „културно-симболички значај: Стеван Дечански је хтео племенитом западњачком архитектуром његове задужбине, ваљда, да нагласи да је његов тријумф над Бугарима код Велбужда тријумф просвећеног Запада над варварским Истоком“ (*Забавник*, 1917: 76), баца додатно светло на мотиве инсистирања на византијско-романској поларизацији у развоју српске црквене архитектуре и фреско сликарства.

Видевши у Византији управо персонификацију Истока, који је „како политички и материјално, тако и уметнички и духовно представљао један моћан империјализам, који је тежио – и у великој мери успео – да целу Европу подвргне свом сјајном самодржачком скиптру“ (*Забавник*, 1917: 77), романски, односно латински утицај добија на вредности и приписује му се еманципаторски значај. Ово идеолошки мотивисано мишљење вероватно је резултат неколиких фактора. Најпре једног оријенталистичког дискурса, који не носи само просторну већ и културну, религијску и вредносну одредницу. Та дихотомија Исток–Запад, о којој је поводом Балкана луцидно писала Марија Тодорова,[10] траје до данас, и постала је стереотип. Манојловићевом присвајању те идеје (мада не у њеном посве дискриминаторском облику) погодовале су, осим личних афинитета за италијанску уметност, чињенице да су Србија и Италија биле ратне

[9] Указаће се на сличности са црквом Св. Андрије у Пулији, дело Симеона Дубровчанина, и на мермерну фасаду Студенице „израђену сасвим тосканским начином и тосканском виртуозношћу“.

[10] Marija Todorova, *Imaginarni Balkan,* Biblioteka XX vek, Beograd 1999, 445.

савезнице, као и сам концепт „европеизације“ српске културе и уметности ослоњен на западноевропске узоре.

Чланак „О старим црквама српским“ Владимир Петковић објављује годину дана касније од Манојловића, такође са Крфа. Упркос томе што у поднаслову стоји „Поводом књиге *Les cathèdrales de Serbie*, Париз, 1917, од Драгомира Петронијевића“, то није критички приказ Петронијевићеве књиге већ полемички текст о перцепцији старе српске црквене архитектуре и сликарства у једној школи мишљења – од Мијеа па до Манојловића и самог Петронијевића. За разлику од ове школе, склоне истицању присуства латинских мотива у српској средњовековној уметности, Петковић централно место даје „јелинистичком Истоку“ као „колевци нове религије хришћанске“: „И данас се романски мотиви у старој архитектури нашој објашњавају италијанским утицајима, а сличност у композицијама истовременога живописа у Србији и у Италији, своди на одјеке италијанске уметности у српскоме сликарству... Чаробни сан о превласти Рима у формирању ране хришћанске уметности још једнако успављује духове...“ (*Забавник*, 1918: 200).

Ставом да римска архитектура, али и скулптура и сликарство, много дугују „јелинистичком Истоку“, Петковић промовише другачији вредносни поредак: „и византијска и романска архитектура црпле су своје мотиве из истог јелинистичког извора и тим фактом има у највише случајева да се објасни појава романских мотива у византиј-ској... али и српској архитектури“ (*Забавник*, 1918: 200). Тим заједничким извором, као и укључењем култура Истока (Месопотамије, Палестине, Синаја, Кавказа), овај историчар проширио је простор културних додира и преплитања српске културе, и из њих проистеклих различитих форми апропријације и асимилације, и посредно потврдио Броделову идеју о Медитерану као простору чије јединство почива на непрекидном кретању и сусретању људи, укрштању путева и моћној динамици урбаних средина.

Потврда ових теза били су и српски споменици о којима је писано у *Забавнику*, а који су настајали ван матичног културног простора.

Шири прилог „О српским црквама после Косова“,[11] у *Забавнику*, Владимир Петковић ће поентирати казивањем о српском манастиру Св. Мавра на јонском острву Лефкада, који је подигла деспотица

[11] То је било Петковићево јавно предавање одржано 15. јуна у Паризу.

Јелена Бранковић. Након бродолома, који је једва преживела, жена последњег српског деспота Лазара Бранковића замонашила се и, у знак захвалности, подигла цркву. Поетична слика Лефкаде „чије се силуете оцртавају у плавој даљини“ и витких купола цркве у којој почива деспотица Јелена, а са њом и „траг српског имена“, добија историј-ско-симболичну аналогију у слици оближњег Крфа, на коме се, након једног другог ратног бродолома, прибира и попут феникса васкрсава српски народ (*Забавник*, 1918: 356).

Интензивне вековне везе српских владара, црквених великодостојника као и обичних људи са Палестином и Јерусалимом, о чему пише Тихомир Ђорђевић у прилогу „Срби и Света Земља“ (*Забавник*, 1918: 234), такође су потврда својеврсне економије размене и перманентних културних прожимања.

Српска култура није била пасивни прималац већ активни судеоник у тој размени. Њени владаоци су, пише Ђорђевић, „почевши од Стефана Немање... па до последњег изданка српских династија после пропасти Србије, слали обилате поклоне хришћанским светињама и црквама у Палестини... Још важније је што је српски народ имао врло рано у Палестини чисто својих манастира. Свети Сава... је откупио од Сарацена манастир Св. Јована, који је пре тога његов отац богато обдарио да би српски поклоници имали свога склоништа и да би се у њему створио *први српски културни центар у Светој Земљи* (подвукла В. М.). Српски краљ Милутин, чија је милост, како српски споменици кажу, 'доспевала до Атона, Цариграда, Синајске горе и Јерусалима', где је градио цркве и болнице, сазидао је у Јерусалиму српски манастир Св. Архангела Михаила и Гаврила...“ (*Забавник*, 1918: 230).

Као културни посредник се, „солидарно“ са владарима, јавља и свештенство, чија се просветна и културна мисија реализује не само посетама култним местима и храмовима већ и живљењем у манастирима Свете земље, где се брину о вери и „српској књизи“. Податак оксфордског професора Ф. Е. Брајтмана[12] да је, по манастиру краља Милутина Св. Архангел Михаило, једна од јеруслимских капија названа „Капија Српског Манастира“, и да је постојала све до XVI

[12] По писању Т. Ђорђевића, Брајтман је тражио његово јавно предавање у Оксфорду о српским манастирима и објавио га у часопису *Журнал за теолошке студије*; том приликом скренуо је пажњу на постојање јерусалимске „Капије Српског Манастира“, а о том „открићу“ Ђорђевић пише 1918. у 15. броју *Забавника*, стр. 305.

века, када је почела преправка зидова у граду, сведочи о једном виду партиципације српске културе на источном Медитерану.

Овај процес био је реверзибилан: склањајући се „од насиља неверника“ и бежећи на различите стране, калуђери и свети људи из Палестине стизали су и у „српске земље“, и остајали ту до смрти. Били су то „Синајци“ или „Синаити“, испоснички су живели по пећинама, често чинећи чуда, а, по предању, неки од српских манастира подигнути су на местима њихових гробова. Такође, пише Ђорђевић, један број јерусалимских манастира имао је своје метохе у српским земљама, „у њима је седео бар по један јерусалимски калуђер, примао милостињу за свој манастир и одводио поклонике у Свету земљу“ (*Забавник*, 1918: 233). На тај начин је успостављена и дуго одржавана кружна веза са „Светом земљом“ и источним Медитераном.

Фолклорно стваралаштво је не само изузетно значајан сегмент српске културе већ и, као што се показало у прилогу Веселина Чајкановића у *Забавнику*, један од показатеља веза с околним културама, посебно грчком и латинском. Анализирајући три пословице: „Кошта (га) као Светог Петра кајгана“, „Нуде се као Грци у апс“ и „Ако злотвора немаш, мајка ти га је родила“, аутор реконструше контекст у коме је свака од изрека настала, упоредо прати аналогне примере у грчким или латинским изворима, осврће се на Вукова објашњења наведених посл-овица, да би закључио како постоје видни трагови о њиховом преузимању, транспоновању и мењању у складу с локалним језичким идиомом и карактерним особинама.

V

У последњем поглављу рада посвећеног везама српске и медитеранске културе задржаћемо се на описима и значењу медитеранских градова у крфском *Забавнику*. Броделова констатација како је „људ-ско јединство на Медитерану истовремено и простор путева и простор градова“, као и да се „дуж тих линија формирају центри моћи“, добија потврду како на балканском тако и уже, на српском простору. Наиме, „путеви који пресецају Балкан, окренути су углавном од Истока према Западу, од Солуна до Драча и Валоне, од Скадра до Дубровника, од Цариграда до Сплита... Све су луке, по дефиницији, на раскршћу водених и копнених путева.

Нема ниједне а да се у њу не уливају неки копнени или речни путеви“ (Бродел, 2002: 306).

Тако ће се у крфском *Забавнику*, поред Крфа, Бизерте и Солуна, као градова који су имали улогу важних центара српске културе током ратних година (1915–1918), помињати и Истанбул, Јерусалим, Трст, Венеција, Сплит, али централно место добиће Дубровник. Нимало случајно, јер о тој наглашеној вези Дубровника са копненим делом Балкана, као претпоставком његове економске моћи и свеколиког утицаја, врло убедљиво пише и Бродел (2002: 307):

„Дубровник који је несумњиво створило море, ниједног тренутка није био одсутан из широког балканског света чије је обале и унутрашњост добро познавао. Он се некад занима за руднике сребра у Србији, обезбеђујући снабдевање рударских центара околних градова и сајмова: Скопље, Призрен, Пећ. Преко Босне и Србије његови трговци се отискују до Видина, играју важну улогу у подунавским земљама... Дубровчани су у Београду, где продају енглеске штофове турским официрима на повратку из рата у Мађарској... Задивљујућа моћ Дубровника у XVI веку повезана је с трговачким колонијама основаним у унутрашњости Балкана, са стотинама дућана у којима трговци продају на кредит или готовину енглески *corissee*, тканине из Венеције или Фиренце; повезано је, такође, с трговцима који откупљују коже и вуну и о томе на лицу места преговарају с пастирима, о чему нам дубровачки архиви чувају понекад дугачке и уске трговачке бележнице.“

Не само умреженост „балканских“ путева, којима су се дубровачки трговци кретали, већ и то што су њихови бродови „пловили читавим простором између исламског и хришћанског света од Црног мора до Херкулових стубова... покаткад до Индије, често до Енглеске, једном до Персије...“ (Бродел, 2002: 308), омогућавала је овом медитеранском граду привилеговану позицију и била исходиште његове економске снаге и политичког и културног значаја.

Стога везе Дубровника са културним простором, друштвеним процесима и привредним токовима „српских земаља“ никада нису биле минорне – у време српске средњовековне државе у великом успону, а потом, након њеног нестанка, у опадању; те везе представљале су и својеврстан мост између Истока и Запада. Осим дуге традиције и значаја, ове релације су за српску интелектуалну елиту почетком XX века добијале и симболички смисао – означавале су вековну тежњу за излазак на најближе медитеранско море, у чијем су непосредном за-

леђу и градовима Срби вековима живели. Како је концепт уједињења јужнословенских народа усвајањем *Крфске декларације* ишао од политичке пројекције у правцу њене непосредне реализације, истицање веза с Дубровником додатно је добијало на значају.

Тако су и два прилога у *Забавнику* посвећена двојици истакнутих Дубровчана: Лују и Иви Војновићу, прерасла у својеврстан омаж Дубровнику и Дубровачкој републици.

У првом прилогу, објављеном у Научној рубрици, о монографији Луја Војновића *Француска монархија на Јадранском мору (La Monarchie Francaise dans l'Adriatique)*, која је штампана у Паризу, Драгутин Којић[13] казује како су Војновићеве интенције да страној, „француској публици укаже колико су некад биле интимне везе између слободне српске републике и Француске", док се аутор прилога више усредсређује на међусобне везе Дубровачке републике са српским земљама, при чему је посебно занимљиво да су подаци које наводи врло слични онима које, седам деценија касније, даје Бродел у својој књизи о Медитерану:

„Српска држава, од које се Дубровник није никада расно разликовао, служила му је као залеђе, као 'hinterland', како би се то данашњим политичким речником казало; а Дубровник, опет, тој држави као једна од најважнијих тачака за многобројне 'излазе на море', које је наша стара држава имала.

Ка Дубровнику су у то време ишли сви наши трговачки путеви и у њему се сконцентрисавала сва наша трговина; а из Дубровника је излазила сва увозна трговина старе српске државе.

Дубровник је био банкар Немањићке државе; а та држава Дубровнику необичан и редак клијент, који је све своје злато и сву своју готовину са ретким поверењем стављао у дубровачку ризницу.

Дубровник је био интелектуални центар целом српском народу – 'Српска Атина'; а Српски Народ Дубровнику плодно поље за његову интелектуалну и моралну акцију...

Чим је, међутим, српске државе нестало... почела је да пада и снага Дубровачке републике" (*Забавник*, 1918: 201).

И други прилог о Иви Војновићу Миодрага Ибровца, париског докторанта и наследника Богдана Поповића на катедри за романистику Филолошког факултета, такође је био намењен француској јавности јер је првобитно написан за *Le Mond Slave*, и одатле прештам-

[13] Којић је био доктор права, такође немачки ђак, а потом министар у бројним владама краља Александра Карађорђевића.

пан у *Забавнику*. Вероватно су то били неки од разлога што су, као о Војновићевом завичају, одмах дати подаци о јадранском приморју и Дубровнику, при чему је њихова позиционисаност на размеђи различитих култура назначена и као њихов битни спецификум:

„Лежећи између две културе, два света, у сталним везама са Балканом, Италијом, Венецијом и Западом, Далмација је одувек била земља где се поред црвене југословенске руже зелени римски ловор и грчка маслина“ (*Забавник*, 1918: 241).

Као водећи далматински град, Дубровник је виђен не само као „трговачко средиште целог Полуострва“ већ и „као жижа српско-хрватског Ренесанса, колевка једне богате књижевности која се развила крајем XV века...“, а чији је највећи савремени представник Иво Војновић.

Тај простор у коме су се сусретале и коегзистирале различите културе обележио је, неминовно, и Војновићево стваралаштво: „Своју књижевну вештину и свој утанчани укус дугује он латинском генију. Поред италијанске књижевности, он познаје и француску књижевност, посебно француско позориште, које је на њега благотворно утицало... Али, оно што је само његово, што га чини великим писцем, и што је тешко сачувати у преводу, то је његов богат и сликовит језик, његова топла поетска дикција, суверени ритам његових реченица у којим се огледају све боје, све страсти, све чари његовог драгог Јадрана“ (*Забавник*, 1918: 242).

У овом плодном прожимању Војновићевог стваралаштва са медитеранским културама, али и способности да сачува локалну традицију у којој су се додиривале и прожимале медитеранска и словенска култура и њена фолклорна и језичка традиција, био је, као што је сугерисано у овом приказу, својеврсном портрету угледног писца, и његов допринос јужнословенским као и европским књижевностима.

Тих година друге деценије XX века још један уметник који је одрастао у Далмацији – Иван Мештровић, био је уздизан као парадигма успешног споја словенског генија и европског духа. У *Забавнику* је уредник Бранко Лазаревић, у програмском тексту „О ’националном тлу’у уметности“ (1918: 182–183), између малобројних навођио и Мештровићево и Војновићево дело као „наш биланс по питању уметно-сти у односу на нашу општечовечанску *народну* поезију“. У том „нашем билансу“, онако како се може „ишчитати“ из крфског ча-

сописа, удео медитеранске уметничке баштине, њене културе, духа и погледа на свет оставио је видног и значајног трага, и постао један од њених конститутивних елемената.

Литература

Бродел, Фернан, *Медитеран и медитерански свет у доба Филипа II*, Геопоетика, Београд 2001.

Витошевић, Драгиша, „Крфски *Забавник* Бранка Лазаревића", *Књижевна историја*, 1978, X, 38, 285–314.

З*абавник 1917–1918*, фототипско издање, Бесједа, Ars Libri, Бања Лука – Београд 2005.

Константиновић, Радомир, *Биће и језик у искуству песника српске културе 20. века*, Просвета, Рад, Матица српска, Београд–Нови Сад 1983.

Ненин, Миливој, „Поговор", *Крфски забавник 1917–1918*, фототипско издање, Бесједа, Ars Libri, Бања Лука – Београд 2005, 399–407.

Пејчић, Предраг, *Српске новине у Крфу (1916–1918)*, Службени гласник, Београд 2010.

Summary

Vesna Matović

SERBIAN LITERATURE ON „ULYSSES' ISLAND"

The magazine *Zabavnik* was published in Corfu from January 1917 to mid-October 1918 as an addition to *Srpske novine*. After the Serbian's army retreat across Albania, it had a very important cultural and political mission. Under the editorship of Branko Lazarević, an associate and possible editor of the *Srpski književni glasnik*, this magazine managed to draw together the Serbian artistic and scientist elite and to establish a continuity of the country's interrupted cultural life. The fact that the entire process of a spiritual and state „revitalisation" took place on a Greek island that represents paradigmatic Mediterranean space – due to its geographic position, climate, rich cultural history and symbolic capital – gives us rise to focus on that, less investigated segment of the magazine.

The analysis of texts published in the Corfu *Zabavnik* shows manifold and very inspiring connections and associations of Serbian and Mediterranean culture. They concern both the motif-thematic elements taken from the immediate

surroundings, and those from the periods of ancient, Byzantine or Latin culture, expressed in poetry contributions. „Ulysses' Island“, the *Iliad* and the *Odyssey*, Achilles, Odysseus, Orpheus and Hercules, as well as nymphs and sirens, Hellenic and Roman divinities, function equally as a constitutive and comparative substrate.

Of especial importance for our subject are the assessments of some noted medievalist art historians about the double sources and fruitful links between Serbian art and Byzantine and Latin architectural and artistic tradition, as well as the research of respectable folklorists and ethnologist concerning numerous examples of overlapping and intertwining of motifs and characters in the oral literature of Serbs, Macedonians and Greeks. That idea of the links between nations and cultures in the Mediterranean is also supported by the contributions of notable Italian or French scientists, whether dealing with the epic poetry about Kosovo and Prince Marko, or with the short-lived poet Milutin Bojić.

Also important, and certainly a part of the active Yugoslav idea, realized after the end of World War I, were the contributions about Dubrovnik and Dalmatia, regarded as areas closely linked to Serbian political and cultural history, and an integral part of a future common Yugoslav state.

Fernand Braudel's evaluation that „the unity of the Mediterranean is realized only thanks to the movements of people, connections that it established and the roads that traverse it...“ is confirmed in the best possible way by the manifoldness and character of the contributions in the Corfu *Zabavnik*.

Riassunto

Vesna Matović

LA LETTERATURA SERBA SULL' „ISOLA DI ULISSE“

La rivista *Zabavnik*, pubblicata dal gennaio 1917 fino alla metà di ottobre del 1918 sull'isola di Corfù come allegato delle *Srpske Novine*, svolse, dopo la ritirata dell'esercito serbo attraverso l'Albania, una missione politica e culturale di grande importanza. Sotto la direzione di Branko Lazarević, collaboratore e mancato direttore del *Srpski književni glasnik*, questa rivista riuscì a raccogliere attorno a sé l'élite artistica e scientifica serba e a stabilire una continuità con la vita culturale interrotta in patria. Il fatto che l'intero processo di peculiare „rivitalizzazione“ spirituale e statale avvenisse su un'isola greca che, per posizione geografica, clima, ricca storia culturale e capitale simbolico, rappresenta uno spazio paradigmatico del Mediterraneo, fornisce l'occasione di concentrarci proprio su questo aspetto, finora poco studiato, della rivista.

L'analisi dei contributi pubblicati sul *Zabavnik* di Corfù evidenzia i molteplici e assai fertili rapporti intercorsi tra la cultura serba e quella mediterranea. Questi riguardano i motivi tematici, che vanno da quelli presi dall'ambiente circostante fino a quelli del periodo delle culture antiche, bizantina o latina, che troviamo in testi poetici. „L'isola di Ulisse", l'*Iliade* e l'*Odissea*, Achille, Odisseo, Orfeo e Ercole, così come le sirene, le divinità antiche e romane, funzionano allo stesso modo sia come sostrato costitutivo sia come quello comparativo.

Particolarmente significative per il nostro tema sono le valutazioni degli storici dell'arte medievale sulla doppie origini e sui fruttuosi contatti tra l'arte serba e la tradizione architettonica e pittorica bizantina e latina, così come il richiamo di autorevoli folkoloristi ed etnologi ai numerosi esempi di incroci e intersezioni di motivi e personaggi della tradizione orale serba, macedone e greca. Qui l'idea di connessione tra popoli e culture del Mediterraneo viene „sostenuta" dagli articoli di autorevoli studiosi italiani o francesi sia che si tratti della epica del Cosovo o di Kraljević Marko, sia del poeta, morto precocemente, Milutin Bojić.

Non meno importanti, e senza dubbio componente di quell'idea molto feconda di jugoslavismo realizzatosi poi alla fine della Prima Guerra Mondiale, sono i contributi su Ragusa e sulla Dalmazia, concepite e come spazi strettamente legati alla storia politica e culturale serba, e come parte integrante del futuro comune stato jugoslavo.

L'argomentazione di Fernand Braudel secondo la quale „l'unità del Mediterraneo si realizza solo grazie al movimento di genti, ai legami che da questo nascono e alle strade che lo attraversano..." trova piena conferma nella varietà e nel carattere dei contributi dello *Zabavnik* di Corfù.

Marija Mitrović

Trst, Università degli Studi di Trieste
marija.mitrovic@alice.it

821.163.41.09-992 Црњански М.

CRNJANSKI NA JADRANU, ILI O PRIRODI I ISTORIJI KAO VAJARIMA SVETA

Apstrakt: Zapisi sa puta po Jadranu čitaju se u ovom radu u kontekstu mnogo poznatijeg putopisa po Toskani. Jeste putovanje u Toskanu (1921) prethodilo onom po Dalmaciji (1923), ali su tekstovi o dalmatinskim gradovima u *Politici* objavljeni pre toskanskih, a vrednosti mediteranskog pejzaža kao zaloge preporoda povratnika iz rata karakteristične su ne samo za zapise iz Toskane nego i za putopise iz Dalmacije.

Ključne reči: Mediteran, Jadran, istorija, priroda, lečenje ratne traume.

Upoznao sam svet u Primorju i osećam se, kao kod svoje kuće, tamo, sad, u sećanju.

(M. Crnjanski, *Itaka i komentari*, „Komentar uz pesmu 'Jadranu'")

Iznenađujuće je koliko je Crnjanski, rođen u Panoniji, iznad svega čovek Mediterana. U komentaru uz pesmu „Jadranu", iz kojeg smo uzeli motto za ovaj rad, Crnjanski je zapisao: „Hoću da kažem da je ljubav prema moru isto tako moguća kao mogućnost da čovek voli, beskrajno, jednu ženu. I da je glupavo što je o meni jedan hrvatski književnik rekao, da Banaćanin *ne može* osetiti lepotu Jadrana, ili razumeti Toskanu" (*Dela M. C.* I: 179). Pišući o Crnjanskovom odnosu prema Rijeci i Kvarneru Sanja Roić kaže:

„Kvarner je za mladog pjesnika bio 'druga' geografija, alteritet koji je postao dijelom njegovog iskustva i života, a kao tema postao dijelom i njegovog književnog stvaranja, a preko Kvarnera, koji je u to vrijeme bio

talijanski, on prisvaja jezik, kulturu, običaje, što će dovesti do toga da se kasnije u Firenci, u Fiesolama, u Rimu mogao osjećati kao kod kuće.

Rijeka je za Crnjanskog grad u kojem potvrđuje svoju tjelesnost, tamo je uz nogomet vježbao i mačevanje, pod samom Kulom s gradskim satom i gradskim grbom dvoglavog orla, s učiteljem kojeg je doživljavao kao personifikaciju samog vraga. Kvarner sa svojim otocima, svojevrsnim mikrokozmosima mjesto je njegovih prvih ljubavnih iskustava" („Sjena Kvarnera u opusu Miloša Crnjanskog" – tekst u štampi).

I brojna druga egzistencijalna iskustva Crnjanski je doživeo baš u susretu s Jadranom[1] a po povratku iz Velikog rata, godine 1920. Crnjanski je krenuo na put u potrazi za unutrašnjim mirom, za slikama i fenomenima koji bi izvidali teške ratne rane što ih je vojnik u Prvom svetskom ratu zadobio, i još dugo posle završetka rata duboko osećao. Krenuo je najpre u Evropu, preko Beča i Minhena za Pariz, grad koji je tada svakako bio „centar svetske kulture", a onda se preko Alpa spustio u Toskanu, da bi odmah potom pošao u obilazak gradova duž Jadranske obale. Sedam zapisa sa putovanja do Francuske i po toj zemlji (naslovljeni sa: „Beč", „Minhen", „Pariz I", „Pariz II", „Pariz III", „Pariz IV" i „Finistère") objavio je 1921. u *Novoj Evropi*, dok su zabeleške sa putovanja po Toskani pred publiku stizale u periodu od 1923. do 1927, a u formi knjige objavljene pod naslovom *Ljubav u Toskani* tek 1930. godine. U šest nastavaka naslovljenih „Kroz Dalmaciju" i štampanih između 3. i 18. maja godine 1923. u *Politici*, Crnjanski je objavio zabeleške s puta u Šibenik, na vodopade Krke, u Split, Trogir i Kaštela, na Hvar i Korčulu. Avgusta naredne godine još se jednom odužio „svom" Kvarneru, opisujući Rab i jedno „ribanje na mesecu". Godine 1928, pak, objaviće u listu *Vreme* nadahnuti tekst o Dubrovniku. Iako su ovi zapisi sa Jadrana do sada ostali po strani, a u središte pažnje je postavljena pre svega knjiga *Ljubav u Toskani,* nama se čini da putopise sa Jadrana valja čitati u korespondenciji sa mnogo poznatijom prozom koja je smeštena u Toskanu.

---

[1] Jedno takvo iskustvo opisuje u već citiranom komentaru uz pesmu „Jadranu": u leto 1921. „stanovao sam kod Miličića na Hvaru, u njegovoj ribarskoj kući u Lučišću. S nama je bio i Petar Dobrović. Jednog dana – da bismo čitali Hektorovića na moru, – pošli smo sa Hvara na Vis, u čamcu jednog mladog inženjera sa Brača." Vreme je u početku bilo sunčano, ali je iznenada dunula bura, koja je „bila tako jaka, talasi toliki, da nismo uspeli do ponoći, da u luku uđemo. Sa stena, na obali, odjekivao je glas onih koji su nam dovikivali: 'Brode, drž' desno!' Da je došlo do najgoreg, Sibe bi, možda, kažem možda, isplivao. Petar, ne. Ja, sasvim sigurno, ne" (*Dela M. C.* I: 179).

Da pođemo redom: veliki gradovi poput Beča, Minhena i Pariza, nisu uspeli da deluju kao melem. Neće nas začuditi što u zapisima o Beču i Minhenu dominiraju tamne slike jer su uspomene na nedavno završeni rat morale uticati i na sud o ovim gradovima. Početak bečkog zapisa glasi: „On se sad dimi noću. Sneg i blatna voda, što curi sa njihovih crnih krovova, isparava se. Ja sam ga gledao kako umire; sad je nabrekao kao lešina. Ne, on se nije smanjio; mračan i prazan izgleda mnogo veći nego pre“ (9).[2] Minhen uliva još manje pozitivne energije koja bi bila u stanju da pesnika pokrene da zapeva posle rata: „Kroz maglovito jutro, u klopotu železnih točkova, on se zacrneo u dubinama. Prosta gomila, zasuta blatom i snegom.“ Pariz i Francuska u celini nisu toliko crni, nego više sivi, a slike o tim predelima, i onda kad sadrže opise značajnih umetničkih dela, o kojima autor govori s velikim poštovanjem, ne uspevaju ništa drugo nego da pojačaju i prodube ono osećanje koje autor naziva sumatraističkim: „Pripovedam da život nije vidljiv nego da je van naše moći, 'na nebesima'. Neko će mi reći da sam sentimentalan; a drugi: 'Ta to je već bilo. Njegov *sumatraizam* je samo podgrejani romantizam'“ (16). Nije stvarnost ta koja nudi izlaz, nego isključivo imaginacija, iluzija povezivanja vremenski i prostorno najudaljenijih fenomena s onim što nas okružuje. Pariz, a još više Finistère, najisturenija tačka na mapi Bretanje i čitave Francuske prema Atlantskom okeanu, to su sablasni prostori, mesta puna senki: „Oko mene ogromne senke, koje nemaju kraja, i provalije, koje nemaju dna“ (37).

Sasvim je različita putopisna proza *Ljubav u Toskani*. Putopisac koristi slike i reči koje tekst pretvaraju u izliv ljubavi prema jednom geografskom predelu! Tekst koji je o putovanju po Toskani Crnjanski napisao jeste slika unutrašnjih doživljaja autora, a samo putovanje, zajedno sa činom pisanja, svojevrsna je terapija.

Autor na početku putopisa ističe da tek kada se vozom spustio u severnu Italiju i zatim stigao u Pizu, „osetih da hodam u nekom životu u kome senke nema. Mramor i zidine, krovovi i polja, blago pozeleneli, pretvaraju se, eto, u lake magle i pare, kroz koje teče, žut i vreo, kao pesak, mutni Arno. [...] Radosni uzvici dopiru, kroz žegu, kao jauci. Pod žutom golotinjom i sirotinjom zidova, idem mirno, nepoznat, onamo, gde znam da je, u daljini, more“ (54). Putnik tu postaje „lak i providan“, kao da se rastao

[2] Svi citati iz Crnjanskovih putopisa navode se ovde prema izdanju: *Dela M. C.* VIII; brojke koje se u tekstu nalaze u zagradama označavaju broj strane na kojoj se u ovom izdanju nalazi naš citat.

od tela, a pejzaž razgiban, ustalasan, kao samo more: „Sve je potreseno i treperi. Bilje i mostovi, povijaju se blago, ispod noći, a daleko iznad njih, na podnožju nebesa, brda puna vazduha igraju, igraju“ (55).

Stepen razigranosti bio je toliki da je suštinski uticao i na način pisanja: putopisi po Toskani, mnogo više poezija nego zabeleške s puta, zbunjivali su urednike i kritičare. To potvrđuje negativni sud koji je o rukopisu dao Marko Car: nenavikao na ovakvu subjektivno-terapeutsku funkciju putopisa, Car je pokušavao da objavljivanje knjige *Ljubav u Toskani*[3] spreči – činilo mu se da odstupajući od mimetičke funkcije tekst u potpunosti izlazi izvan kanona što ga putopis kao žanr predviđa. Doista, mnogo pre modernih antropologa (poput Kliforda Gerca, 1988) i filozofa jezika (poput P. Rikera, 1971) ili semiotičara (poput Rolana Barta, 1957),[4] Crnjanski je shvatio da tekst – čak i kada je o putopisu reč – ne mora biti mimetička slika viđenog, stvarnog sveta, nego slika unutrašnjeg stanja duha subjekta koji putuje. Ali ovo pretapanje putopisa u modernu ekspresionističku prozu nije došlo odjednom i spontano. Možda je najvidljivi znak korenitosti ove inovacije zapravo neobično dugo vreme koje je proteklo od putovanja do prvog objavljivanja tih putopisa. Elaboracija faktografije, koja kod čitaoca stvara utisak odmicanja, poništavanja mimetičke funkcije putopisa, zahtevala je veliki napor i rafinisanu tehniku, koju je autor postupno usvajao. A spisak časopisa spremnih da objave delove tako pisanog putopisa svedoči o tome da i urednici i kritičari, nenavikli na ovakav tip subjektivnih zapisa, uskraćuju Crnjanskom pristup u vodećim časopisima. Neki od odlomaka buduće knjige *Ljubav u Toskani* nisu objavljeni u prestižnim časopisima poput *Srpskog književnog glasnika* (gde su izišla tri nastavka – „Piza“, 1923; „O

---

[3] O polemici Crnjanskog i Cara videti: Željko Đurić, „Italijanska kultura u jednoj književnoj polemici: Miloš Crnjanski i Marko Car“, *Pesničke osmoze*, srpsko-italijanske kulturne veze, 60–75.

[4] Srpsku putopisnu prozu prve polovine XX veka valjalo bi iščitati u svetlu svih spomenutih teoretičara, a posebno Rolana Barta (*Mythologies*, 1957; naše se čitanje oslanja na italijanski prevod *Miti d'oggi*, 1974), koji je pejzaž tumačio kao jedan od brojnih ne samo interesantnih nego i provokativnih sistema komunikacije. Ajfelova kula, kao deo pariskog pejzaža, po Bartu je objekat koji ne nosi nego pre svega kristalizuje značenja. Nešto kasnije, u knjizi *Le plaisir du texte*, 1973 (a mi ga čitamo u italijanskom izdanju iz 1975) Bart govori o zadovoljstvu u tekstu, pa naglašava da opis prostora čitaocu dodeljuje mogućnost da postane euforičan, da sprečava pasivno, a nameće egzaltirano čitanje. O zadovoljstvu u tekstu i egzaltiranosti – kako pisca tako i čitaoca – moglo bi se mnogo govoriti baš u vezi sa Crnjanskovim putopisima.

fiorentinskoj Beatriči" i „Asizi", 1926) i *Puteva* („Sijena", 1924), nego u marginalnom ilustrovanom mesečniku koji je, pod naslovom *Reč i slika*, izlazio u Beogradu, odnosno Zemunu samo 1926. i 1927. godine (tu su bila objavljena dva nastavka: „San Điminjano" i „Peruđa"). Dok su zapisi sa putovanja u Pariz odmah našli svoj prostor u *Novoj Evropi*, zapisi sa putovanja po Toskani izlaze u ne uvek najuglednijim časopisima, i to u vremenskom luku od čitavih devet godina. Kako ističe Željko Đurić (2006: 28), u putopisu o Toskani Crnjanski je „pokušao da savlada žanr putopisa, da ga potčini svojim lirskim impulsima, da ga preobrazi, eventualno, u ekspresionistički putopis". To je proza prožeta velikom lirskom energijom i sva građena od „tenzije između prozračnosti i strasti, između bestelesnog i telesnog, lakog i teškog" (Đurić, 2006: 29). Ovu veliku, ne lako izvodivu inovaciju prekrivanja, zatrpavanja, čak negiranja dokumentarnosti i mimetičnosti autor je dugo pripremao, a kako je taj proces derealizacije putopisa tekao, najbolje ćemo shvatiti prateći hronološki niz njihovoga objavljivanja. Postavljajući Crnjanskove putopise u hronološki niz, čitajući ih onim redosledom kako su objavljivani u tadašnjim novinama i časopisima, lako ćemo uočiti da u vreme dok priprema i postupno objavljuje putopise po Toskani, on, intenzivno i koncentrisano, za dnevni list *Politika* i ugledni časopis *Srpski književni glasnik*, piše seriju putopisa po jadranskim gradovima. Neminovno je stoga pogledati u kakvom odnosu stoje putopisi o istočnoj obali Jadrana prema putopisu koji je konačnu formu zadobio 1930. godine, i za koji je pisac eksplicite tvrdio da je nastao u trenutku kada mu je toskanski predeo povratio snagu, izvidao rane. Imaju li to terapeutsko dejstvo možda već i putovanja po Jadranu? Koliko su poetske odlike lirskog putopisa po Toskani označile već i putopise duž Jadrana? Treba li možda uočavati skupne odlike putničkih zapisa po Sredozemlju, pa bio krajolik jadranski, ligurski ili čak španski?

Kad god se perom dotakne mediteranskih krajolika, pa bili oni u Španiji, na Jadranu ili u Liguriji, Crnjanski ih obasjava sličnom svetlošću, boji ih sličnim bojama, a iznad svega se oduševljava tim prostorom kao kolevkom evropske kulture, kao prostorom u kojem se staro i novo, arhaično i moderno, „naše" i „njihovo" – čvrsto prepliću. Čitajući njegove putopise lako uočavamo kako karakteristike Mediterana postaju vrednosti po sebi, merila kojima se mere prirodne, ljudske i umetničke lepote.

Valja obratiti pažnju na suštinske razlike koje postoje između opisa onih predela koje zapljuskuje Sredozemno more, i onih drugih, na primer onih u koje se ulazi s Atlantika.

Mediteranski deo Španije, viđen i opisan godine 1933, jeste nešto najtoplije, putopiscu najprisnije, kako u antropološkom, tako i u geografskom smislu. I na sasvim neočekivanom mestu, u opisu borbe toreadora sa bikom, nailazimo na odlomke koji prirodne lepote krajolika povezuju sa njihovom bogatom istorijom: „Za trenutak pokušavam da dužicama svojim upijem sve te boje i da, u mislima, preletim bezmernu prošlost te igre koja beše uobičajena od prastarih vremena, duž svih obala Sredozemnog mora, po zemljama grčkim i rimskog carstva“ (409). Kada, međutim, u Španiju uđe s obale Atlantika, pa tu naiđe na San Sebastijan, taj deo već u naslovu putopisa Crnjanski označava kao „predsoblje Španije“, pa odmah naglašava: „ceo taj raj severni, pored Okeana, razlikuje se jako od ostale Španije. U njemu nema crvenog cveća, nego padina rascvetanih voćaka, nema plavih glicinija što vise sa balkona, nego pašnjaka na brdima. Mesto južnjačke Španije, zelenilo naše Slovenačke, fabrike, dim, miris uglja i često magla i kiša“ (432). I kao da je samo taj, nemediteranski deo Španije mogao ostati tako zatucan, fanatički, baskijski separatistički da se u njemu već te 1933, dok Crnjanski putuje tim krajevima, na zidovima kuća pojavljuju brojni kukasti krstovi. Ta „baskijska provincija bila je najgora kazna božija za Španiju“. Mediteran jeste kolevka civilizacije, jeste buket različitih rasa i naroda, ali u njemu nema mesta za separatizam, u njemu kao da prirodno vlada – u Crnjanskovoj viziji – svojevrsni kolonijalizam, odnosno tu je neminovno da se manji podredi većem, da svoju kulturu upisuje u onu koja je dominantna, a ne da se pojedini narodi, ma kako staro i dugo njihovo poreklo bilo, od nje odvajaju, zatvarajući se isključivo u svoje, rodno, plemensko.

A kad u seriji tekstova sa svog drugog putovanja u Španiju, godine 1937, Crnjanski objavi i zapis o magarcu („Stvorenje koje se rita“, 493–495) kao nekakvom simbolu Sredozemlja, onda toplina kojom opisuje tu inače prezrenu i uvek upregnutu životinju opet potvrđuje da je njemu Mediteran blizak u svim pojavnim oblicima i simbolima.

Rečito je i svojevrsno obogaćivanje boja, rekli bismo: ulepšavanje Berlina u seriji napisa „Iris Berlina“ (*Srpski književni glasnik*, 1929), uvrštenoj u *Knjigu o Nemačkoj* (1931). Već sam naslov poetizuje grad, želi nekako da mu doda žive boje mediteranske i neku atmosferu veselosti, koja u stereotipnoj slici o ovome gradu nipošto ne postoji. Kvaliteti Mediterana su apriorni, taj prostor i ta istorija koja određuje ovaj prostor daju mu apsolutne vrednosti, kojima se onda odmeravaju i drugi, daleki kopneni prostori. Boraveći u Berlinu Crnjanski ga je zavoleo, pa sada nastoji da čitaoca uveri da Berlin nije sivi

grad nad kojim dominiraju fabrički dimnjaci, nego grad svetlosti, šarenih reklama. Priroda Nemačkoj nije podarila žive i jarke boje Mediterana, ali je zato ljudska ruka i ljudska volja unela u grad živahnost, veselost, raskoš boja. „Činovnička, siva, bezbojna Nemačka uopšte više ne postoji; u starim, surim, kišovitim palankama ostade joj još poneki trag" (254). Kao da veću pažnju poklanja izgledu, bojama, veselosti, a ne produktivnosti, industrijalizaciji, modernizaciji Nemačke. Nesumnjiva produktivnost Nemaca kao da mu smeta, pa je podvodi pod jak i negativan pojam amerikanizacije. Tu preteranu industrijalizaciju odbija, otpisuje, a ono što putopisca očarava jesu boje neonskih reklama i, uopšte, svetala na ulicama, živahnost gradskog čoveka i njegova radoznalost. Kao da bi po svaku cenu da ga barem malo približi idealu svog mediteranskog prostora i čoveka.

Kako Nemačka, tako i Španija – opisane su, dakle, iz ugla jednog već izgrađenog stanovišta, u okviru kojega su boje i karakteristike Mediterana za Crnjanskog postale kanon kojim se odmerava lepota i vrednost prostora, vremena i ljudi.[5] Ali ono što nas ovde mora zanimati jeste: kako se taj kanon gradio, gde je i kada Crnjanski pronašao idealni prostor koji je mogao opisati tako da on predstavlja vrednost po sebi, i da ta vrednost bude tako delotvorna da njena slika deluje i na samog njenog stvaraoca. Videli smo da opis putovanja ka Parizu još ne pokazuje znake oslobađanja od ratnih trauma, dok je hronotop severne Italije, i njegove mediteranske dimenzije, stekao tu terapeutsku vrednost. Ali, vredi još jednom ponoviti: beleške o putovanju po Toskani objavljivane su tokom čitave jedne decenije, a kao knjiga tačno deset godina nakon ostvarenog putovanja. U međuvremenu, Crnjanski je u više navrata obišao i opisao Jadran. Pogledajmo u kakvoj su vezi ovi putopisni tekstovi o jadranskim krajolicima, objavljeni između 1923. i 1928, dakle baš u vreme kada je autor u tekst pretakao svoje uspomene iz Toskane.

Teško da je čitalac *Politike* mogao sebi stvoriti sliku o gradu Šibeniku na osnovu crtice koja nosi baš takav naslov: „Šibenik". Jer dobre tri

---

[5] Koliko je Mediteran postao merilo vrednosti ne samo u životu, nego i u poeziji, može posvedočiti jedan fragment iz kritike koju je Crnjanski napisao 1923. povodom objavljivanja zbirke *Otkrovenje* Rastka Petrovića. Pesnik kaže da se raduje, „kraj svih ludosti i atrakcija u ovoj knjizi", činjenici da su ti stihovi ispevani „na Jadranu, u maslinovim šumama Korčule". Kao da taj prostor sam po sebi garantuje kvalitet poezije, jer tu „gde nikad hrišćanstvo pobedilo nije vlada duh mesto vere, nauka mesto dogme, ponos, oholost, lepota neka budu reči ispisane nad našom novom jadranskom lirikom" (*Dela M. C.* X: 322).

četvrtine teksta su opis šibenske katedrale, koju autor naziva Sabornom crkvom. Putopisac oko nje obilazi i dugo u njoj sedi, neprestano zapažajući kontraste, koji kao da se u tom veličanstvenom hramu samo uvećavaju: ceo grad je nekakva mešavina neviđene radosti („Grad čudnog osvetljenja. Video sam ga kad ga oslobodiše. Onako ludo kolo nigde video nisam, kao tada" – 177) i tuge („U podne, grad je sasvim sumoran i prazan, kao da izumire" – 177), sadašnjosti i prošlosti, veličanstvenosti i bede. I unutar crkve autor zapaža duboke kontraste između vešto izvajanih mramornih skulptura i vernika „hajdučkih crta, a pognutih glava, što peva latinski, a ništa ne razume" (179). Dalmatinski kamen sa Brača i Korčule daruje zidovima crkve i zidinama grada Šibenika trajnost, svedoči o dugačkoj prošlosti, ali te zidine nisu samo slika lepote i nekadašnje raskoši, nego i „uspomene pokolja, požara i grobova" (178). „Taj očaj i veselost, svetlost i tama, neizmerna raskoš i neizmerna beda onog što se vidi, ti promenljivi nervni 'duševi' najlepše je što dalmatinski gradovi daju svakom i najobičnijem gostu svom" (178).

Tekst nije tu da opiše stvarni grad, on ne želi da bude *mimesis* viđenog, već prenosi doživljaj putopiščev; on se ne trudi da bude objektivan i koristan; to nije bedeker za putovanje nego slika putopiščeve duše, onoga što je on doživljavao došavši u taj dalmatinski grad.

Posebno značajnim čini nam se opis grada Splita, objavljen u dva nastavka u *Politici* maja 1923. Putnik-pisac približava se gradu s kopnene strane, a u konkretni opis stalno se upliću slike iz nekih drugih autorovih boravaka u tom gradu, tokom različitih godišnjih doba. On opisuje jedan konkretni ulazak u grad, ali istovremeno aludira i u putopis uključuje reminiscencije na ranija svoja bivanja u njemu; stalo mu je da čitalac stekne tu plurivremensku perspektivu posmatranja grada, jer perspektiva tako postaje mnogo slojevitija. Pogled putnika istovremeno je neobično precizan, putnik krajnje radoznao, ali ne daje to putopisu njegovu punu dimenziju: tek usložnjene vremenske perspektive, tek prošlost uključena u sadašnjost omogućuje željeni haos, „zbrku", koja kao posledicu ima putopiščev doživljaj sreće. Sveopšta povezanost, vremenska i prostorna, priziva i omogućuje doživljaj koji sam autor označava kao sumatraistički. Mnogo više nego konkretne predele, Crnjanski na Mediteranu opisuje svetlosti i senke, boje, prah, njihanje, uzbibanost pejzaža; ta pokretljivost ga egzaltira i opija. Pokušava i da shvati, otkrije koren toj arkadijskoj naturi što ga na Primorju okružuje: sumatraistički princip sveopšte povezanosti svega sa svime, nekakve horizontalne veze među predelima, on ovde obogaćuje

i vezama koje se pružaju u vremenskoj vertikali, ali i u stilu: povezuje se sveto i profano, lepo i banalno, divlje, varvarsko i vrhunsko umetničko. Gradovi koje on na Primorju posećuje imaju svi svoju prošlost, vidljivu kao na dlanu – njihova je prošlost prisutna i u sadašnjosti; to naslojavanje, prelivanje prošlog u sadašnje izvor je radosti, to je fluid koji pojedincu vraća sigurnost i poverenje u sebe i svet. U svim tim gradovima, dalmatinskim i toskanskim, on uočava moć, epifaniju, preporod, rođenje...

Često se pogled zaustavlja na površini mora, na zelenim otocima koji se vide u daljini. Pred očima putopisca iskrsava najpre zimski Split, a malo zatim prolećne trešnje u gradu, pa leto sa prelepim ženama na plaži i jesen kada u grad pristižu grožđe i smokve. Ali ne prepliću se samo godišnja doba, nego i epohe. Posmatrajući Split iz prošlosti, pisac kaže:

„Nigde crvene boje, a trebalo bi da se sve to stenje rumeni od krvi. Klis, mrtva telesa avarska, hrvatska, turska, mletačka, francuska, uskočka. Suludi juriši, još luđi ispadi. Mačevi marokanski, francuske muskete, mletački topovi, sve je tu negde u zemlji, u ovim provalijama“ (185).

I opet, kao i kad opisuje druge jadranske gradove, beda stanovnika iz neposrednog zaleđa ogromna je. No, valja obratiti pažnju: siromaštvo nije opisano kao neka velika muka, nego kao čistota duše:

„Dolina, do mora, puna masline i nejakih vinograda. Filoksera – zovu je ovde ’žiložderа’ – pojela je vinjage i svi seljaci pretvoriše se u proletere fabrika što iza brežuljaka dime i zgrću boksit. Dok sam, jašući na magarcu, tj. čučeći u jednom sedlu, spuštao se u tu herojsku klisuru, s jednom seljankom koja mi ga dade za kilo brašna, slušao sam priču, jednostavno i divno ispričanu, o hlebu i gladi. Divio sam se lepoti njenog stasa, strahovitoj, katoličkoj zatucanosti i tromosti njene pameti, i stidu kojim je crvenela, pri svakom mom pitanju o njenom selu i njenom životu. Pop i opet pop vraćao se u njen govor, kao uzor i nada svega. O ljubavi nije znala više nego jedno goveče. Već tri godine – ja ne znam je li to moguće – već tri godine hleba jela nije, nego neku proju kao neki pesak. Čim bi ko naišao putem, ona bi se sklonila, daleko u stranu da je ne vide s putnikom“ (186).

Koliko je zapis o Splitu pun konkretnih opisa, toliko je i onih dematerijalizovanih:

„Onaj ko je zdrav, željan smeha, ostaće u tom gradu punom hlada gde nijedna ulica ne vodi onamo kud treba. Nema ničega, stotinama kilometara na levo ili desno, što nije providno, puno vazduha, nebesa. Na levo, kao šuma čempresa izrasla iz vode, groblje što, kraj najbolje volje,

ne izgleda tužno. Naprotiv, to je park splićanskih zaljubljenih gimnazista. Sasvim je tih i beskrajno mračan, nema ni žaba, ni mesečine, ispod tih ogromnih, gustih, crnih grana, pod kojima je zemlja kao gnezdo, puna opalih grančica, mirisnih kao neki, daleki, kineski čaj, a mekih kao opalo perje. Pred grobovima, tri beskrajna plavetnila: more, noć, nebo" (186).

U tekstu o Splitu cela je priroda fascinacija: uz more, putniku se drukčijim čine i putevi i groblja i vazduh i nebesa. Slično kao kada govori o umetnički uspelim kipovima, crkvama, slikama, i ovde, kada govori o jarkom svetlu primorskoga kraja, poredbeni član mu je – Italija: „Samo pred Perađom, s brda Subasia, visoko nad stenama sv. Franje, koji je pevao od radosti bratu svome Suncu, video sam slične vidike, s visine!"

Kulturološki gledano, možda najvažniji detalj u tekstu o Splitu jeste onaj koji opisuje susret sa jednom franjevačkom crkvom u podnožju Marjana. Vrtovi, zelenilo palmi i maslina, plavetnilo mora, a u svemu tome „umbrijsko dvorište pod čempresima. Uokolo nadgrobne ploče starih, splićanskih, plemića. U crkvici slika svih onih koji su pisali u slavu najlepše porodilje, Majke Božije, i među njima i glava Muhameda, jer i on je zapevao u svojoj 19. suri Korana." Pošto iscitira dugačku suru iz Korana, Crnjanski dodaje:

„Ta slika (glave Muhamedove – *M. M.*) je spasla manastir, kad su Turci, kao bujica jurnuli sa Klisa u ravnicu i sve popalili. Ugasili su vatru u samostanu, kad im je gvardijan drhćući, pokazao ovu sliku. A tri koraka odatle mramorna ploča na kojoj je izvajana divno, oblo, raskošno i strasno, kao da je Renoar crtao, devojka jedna, plemenita roda. Ali je grb njene porodice izbrisan na nadgrobnoj ploči, jer strašan je bio njen greh. Neudata postala je majka. Kaluđer i ja dugo smo stajali nad tim mramornim grobom. Ko zna, možda se i ta zvaše Marija? Sva je još topla, topla i posle tolikih stoleća. Život je topal i ostaće topal i divan navek. Kladenac u tišini, duboko negde u sebi, u rađanju krije večnu toplotu, večnu slobodu, večnu bezbrižnost. Devetnaesta sura Korana u franjevačkom manastiru" (190).

Vredi ovde navesti prvobitnu varijantu završeta teksta o Splitu, onu koja je objavljena u *Politici*, jer se poprilično razlikuje od onih objavljenih docnije, u knjizi:

„Seljaci smo ostali. Ali sad kad se spustimo, brda i šume, sela sa stokom na more, na more u sredozemnu starost, u sredozemno gospodstvo, ala ćemo biti mladi. Stoleća su prolazila i nismo ostavljali traga. Da ne nestanemo posle pobede kao Heruli i Gepidi. Izešće nas mućak i kultura i

groznica pobeđenih, kao što je izela one, što su krvavi i silni kao bujica sišli do Ravene. Šta su ostavili svetu? Nikad otkada je istorije u većoj opasnosti nismo bili. Vreme je da se izmenimo. *Ceo naš narod da se okupa u Jadranu*" (podvukla *M. M.;* 558).

Kada je tekst pripremao za knjigu, izostao je ovaj neposredni apel o potrebi kultivisanja čoveka sa kopna njegovim prilagođavanjem, ulaženjem u kulturu mediteransku; u konačnoj verziji, kraj zapisa o Splitu ovako je preformulisan:

„Sići će da se kupa u Jadranu bačvanska ravnica i postaće flamanska; spustiće se da se kupaju moravske doline, sa svojim vrelim i strasnim selima, sići će da se kupa stoka, što pase u zagorskim brdima i slovenačke šume. Kad smo stigli kao bujica, sa Severa, stigli smo s tamburom i bez oružja, čak do Carigrada. Bili smo robovi, a kad smo poklali sve, zastali smo pred Primorjem, pred gradovima. Ostali smo sa stokom u selima. Zastali smo pred zlatom i mramorom, pred jedrima i veslima, pred daljinom, pred gospodstvom, pred Svetom" (191–192).

U konačnoj varijanti nestao je apel upućen „celom našem narodu" da siđe na more i okupa se u Jadranu, jer tek tako, ušavši u Sredozemlje kao kolevku kulture, naš čovek, varvarin, može da se spase za budućnost. Ali nije ni konačna redakcija lišena te, rekli bismo, autokolonijalističke perspektive, koja oštro odvaja nas, varvare, od gospodstvenosti primorskog čoveka. U svakom slučaju, Primorje, Jadran, kao deo Sredozemlja, jeste kolevka kulture, i samo ona može kopnenim varvarima omogućiti oslobađanje od varvarstva.

Valja ovde podsetiti i na činjenicu da u onom delu romana *Dnevnik o Čarnojeviću* koji kritika obično uzima kao manifest sumatraizma, onaj ko izgovara taj program jeste bezimeni Dalmatinac, „mornarski časnik", to jest pomorski oficir, što je hteo da postane i sam Crnjanski.[6] Kako je istakao Crnjanski u jednom prikazu dela slikara Petra Dobrovića, posleratnim umetnicima postala je priroda jedina majka: „Ispovedamo veliku radost šuma, neoskvrnjenu lažju zakona, besmrtnost materije mesto besmrtnosti duše."[7] Ali za njega lično primorski pejzaž imao je prednost u odnosu na kontinentalni; priroda, svakako, ali pre svega otvorenost i bezmernost

---

[6] Do sada najpreciznije komentare o liku ovoga sumatraiste nudi Gorana Raičević u knjizi *Komentari* Dnevnika o Čarnojeviću *Miloša Crnjanskog;* videti posebno str. 122–125.

[7] Crnjanski je tekst „Petar Dobrović" objavio 1920. godine u časopisu *Dan*, a mi ga navodimo prema: *Dela M. C.* X: 448.

pučine, kontrasti boja i telesnost, materijalnost, svedenost i trajnost svega onoga što je uz obalu preživelo stoleća.

Analizirajući uvodno poglavlje *Ljubavi u Toskani*, pišući o zapisu o Pizi kao najznačajnijem, programskom ili, bolje reći, autopoetičkom fragmentu celog putopisa, Željko Đurić (2006: 46) navodi „epifanijsku tačku poglavlja o Pizi [...] u kojoj Autor kao da se trgao iz kakvog mutnog košmarnog sna, odjednom *jasno vidi i zna* (podvukao *Ž. Đ.*) zašto je došao u Italiju":

„Došao sam jer osetih jednog dana jasno svoju sudbinu Slovenstva, bezmernu budućnost što me je slala u Toskanu, u ime Rusa, Poljaka, Bugara i Slovaka. [...] Obuzela me beše kao nesvest neka izvesnost da je vreme poći onamo gde mi se misli moraju javiti jasnije i blaže, bez *onih zavejanih visoravni galicijskih*, *sa grmljavinom topova*. [...] Treba poći, treba poći – skakutao sam po tremovima stanica. Naučiti, izučiti *ljubav i blagost*, jer, eto, život nam se uputio, nag i umoran, sav izmučen i strašan..." (64)

Na mnogo eksplicitniji način, ali u biti po modelu prisutnom u putopisnom zapisu o Splitu, Crnjanski prepoznaje u italijanskom mediteranskom gradu one antropološke vrednosti (ljubav, blagost, toplinu...) koje su u stanju da oplemene, rekli bismo, civilizuju brđane, kopnene ljude, Slovene. Postoji, međutim, jedna linija koja izražava svest o izdvojenosti Slovena („čitalaca Gogolja") iz tog sveopšteg toka i večnog prelivanja i bogaćenja sadašnjosti iz prošlosti: u početku, dok boravi u Sijeni, u carstvu, u epicentru radosti, veličine rađanja (svi sijenski slikari slikaju Porodilju, mladu ženu koja rađa, njenu ushićenost tim činom, čaroliju toga čina), tu putopisac još veruje da se sve sa svime spaja, i da to što otkriva bogatstva u Italiji može pomoći njemu da ni na čemu sazida brdo kraj Beograda, brdo koje će isto tako preslikavati, prenositi tu večitu obnovljivost, večitu čar rađanja. Na kraju, posle posete San Điminjanu, gradiću koji je sav skroman, siromašan, seljački u odnosu na raskošne i gospodstvene renesansne gradove, Crnjanski odjednom oseti da je sve ono što je osećao u Sijeni pusta iluzija, da Sloveni ipak ostaju izvan te radosti, da je slovensko – to seljačko, i da on od toga pobeći ne može. U putopisu iz Splita on izražava kao apelativ: „Ceo naš narod da se okupa u Jadranu", ali potom tu rečenicu zamenjuje jednom mnogo manje optimističnom, dok u putopisu po Toskani sam kraj teksta donosi još odlučniju konstataciju: seljačko je naša sudbina, Mediteran kao kolevka civilizacije nije nas obuhvatio. Dok veruje da je pokušaj uključivanja slovenskog sveta u zapadnu civilizaciju moguć, traje autorova ushićenost; kraj teksta nastupa kada konstatuje da je to samo puka iluzija.

Kao u putopisu po Toskani, i u putopisu po Dalmaciji prepliću se vremenske perspektive, kao i poetičke i formalne odlike, lirsko i epsko, što sve daje ovoj prozi karakter krajnje moderne naracije. Kontrast između bogatstva različitih, ukrštenih kultura od daleke prošlosti do danas, te bede života običnih ljudi iz zaleđa, oštar kontrast između uskog raskošnog urbanog pojasa i ruralnog, večito nepromenljivog dela, očituje se i na ostrvu. Hvar je odličan primer za ovakav doživljaj Sredozemlja:

„Rumeni se Hvar, sav nad jednom lepom mletačkom pijacom, sa španskim i francuskim tvrđavama. Nekoliko palmi, a, dole na vodi borovi, tako, da su po njima nekad Grci ostrvo zvali borovnjakom. Kao da je lepota svega što je grčko u oblicima ove prirode! Još u pelazgijsko doba dolazile su amo njine rujne lađe. Još uvek nalaze novaca, pri otkopavanjima, i to još iz prvog doba te lidijske umetnosti. Te prošlosti ostavile su svoje istočno rumenilo u ovom zalivu“ (197).

A u paralelnom, seoskom svetu, sve je isto onako kako je bilo pre više stotina godina: siromašno, naporno, ali i puno nekog svog ponosa. Ti kontrasti se ne tuku, nego međusobno dopunjuju: na tom suncu sve igra, treperi, poigrava, stiče neku lakoću:

„Odmah nad tim mletačkim ulicama, diže se stenje i putevi, što vode u sela visoko u brdima, gde je narod još uvek onaj, koji je oko godine 1500. umeo, u divljim ustancima, da se sveti vlasteli. [...] I sada još, satima, zastajem i gledam taj narod, što vitak, nepoguren, vodi svoje tovare u brda što su gola i strašna. [...] Sunce prži i uspavljuje. Između školja, vidi se pučina, polivena Suncem, ona je glatka, bez jedne bore. Kamen je usijan, a voda plava i kovrdžasta, toliko laka, kao da je sva od pene i nebesa“ (198).

I u opisu Korčule isti model: tragovi kulture plemena i naroda koji su ovim predelima prošli, vidljivi su svi na istom mestu. Ulice i palate stoje onako kako su stajale i pre sto godina, čak i onda kada su nenastanjene, jer ih je požar uništio. Sve u tom gradu podseća „na prošlost rimsku, ilirsku, mletačku, francusku, rusku, što se sliva sad u našu sadašnjost“ (199). Ti raznovrsni i haotični tragovi prošlosti kao da pre svega žive kroz boje ovoga krajolika:

„Prvo se pojavila laka, plava magla, što se kao dim dizala iz vode, u njoj oštre, isprekidane pruge planine i žuti prah nad kućama i krovovima. Sve više vidno crno telo torpiljera. Rumenilo nad manastirom, krovovi, žuta pruga, Sunce. Razaznaju se ulice. Polazim najstarijoj kapiji, gde u zidu

ima stari latinski natpis, da je ovde položio temelje Korčule Antenor! [...] Ali je, bar u zoru, Korčula grad mačaka. Vrlo lepe i svetle, crne, one leže, ispod grana punih žutih limunova, po modrim zidinama" (199).

Tekst prepun istorijskih i literarnih reminiscencija: i kako je Vergilije opisivao ovaj otok, i šta su istraživali engleski arheolozi, šta su otoku doneli Grci, a šta opet Turci. Upoznaje nas sa korčulanskim porodicama i, zanimljivo za današnja hvalisanja hrvatstvom Marka Pola, italijansku porodicu Polo Crnjanski i ne spominje. I opet u tekstu dominira preplitanje, ulivanje prošlosti u sadašnjost, jednostavnosti i čak siromaštva u raskoš, a ova niče pre svega iz ukrštaja kultura: bogato je ono što je slojevito, što očituje naslage različitih kultura.

Od dva zapisa iz Kvarnerskog zaliva, objavljena avgusta 1924. u *Politici*, od posebnog je značaja onaj koji opisuje otok i grad Rab. Čak i Velebit „od kojeg lepše planine nema" (168) nije ukrašen samo lepotom zelenih boja i patetičnim, moćnim rasporedom stenja, nego i dugom prošlošću:

„On prati sve lađe duž ovih, morlačkih kanala, gde možete, ako samo zažmurite, da se setite čitavih povorki vojnika i pljačkaša, punih zlata i svilenog plena. Žute i crvene turske galije, krvave i krcate robinjama i lepim dečacima, duge i snažne venecijanske lađe i tvrde, tanke barke uskoka i morlačkih gusara, s divljim jedrima. A u staro doba, kažu, iskrcao se na ovoj obali sv. Pavle, onaj Pavle, čije je tamne i mutne poslanice toliko voleo Džon Lok, da je uvideo u duhu svome 'mnoge uzroke njinih nejasnosti'" (168–169).

A tek sam grad Rab:

„Istorija Raba puna je teških i sjajnih stoleća, kroz koja se ređaju Rimljani, Avari, Hrvati, Ugri i Venecijanci. Već godine 525. bio je sedište biskupa, pa i danas se sladoled jede ovde pod lepom renesansnom lođom" (170).

Sva lepota i milina, sva prisnost autora sa otočkim prostorom izvire iz raskošne istorije toga kraja, koja je, i kada je bila najteža, u sećanju postala lepa, utkana u seriju, u beskrajni niz trajanja. Središnju ulogu u terapeutskom smislu odigrao je nesumnjivo Dubrovnik (zapis je objavljen u *Srpskom književnom glasniku* 1928):

„Nerazdvojni smo mi još od one čudne godine kad sam lutao, obišavši po januarskom mraku rtove Bretanje, ostaviv Pariz u poznom proleću, sišav s Alpa, u rascvetane doline fiorentinske i sijenske, provodeći leto nad velikim, rimskim lukovima vodovoda i na prašnim putevima pred Ravenom, da bih najposle, opijajući se lepotom Peruđe i umbrijskih vidika,

ugledao među kubetima raskošnim, u Mlecima, zapenušene, zelene talase Jadrana, u lagunama, i vratio se, da se smirim, naslonivši pleća opet na brda svoje zemlje, i odmorim od sve te promene i praznine sveta, od sve te pomame za tuđinom, pod svojim Srđom. Tada nisam ni slutio da ću na našoj obali naći grad koji će me dubinom neba i tišinom života, lepotom bilja i noćnih sazvežđa svojih, primiriti" (203).

Eksplicitniji Crnjanski nije mogao biti! Ne ostaje ništa drugo nego da obrnemo perspektivu: nije Toskana ta koja je subjektu uznemirene i ranjene duše posle Velikog rata podarila mir i sigurnost. Nego je i na taj predeo autor preneo doživljaj što ga je sticao polako, tokom dvadesetih godina, putujući u više navrata duž Jadrana. „Dok je nad celom zemljom magla i sneg, dovoljno je da kažem sebi: 'Sad je u Dubrovniku, Sunce', pa da osetim kako me izdaleka greje." Apstraktni, simbolični sumatraizam – spajanje najudaljenijih predela – konkretizovan je ovde tako da deluje sasvim materijalno: dubrovačko sunce greje već pri samoj pomisli na taj grad.

Čitana u ovakvom hronološkom nizu Crnjanskova putopisna proza ima neobično značajnu autopoetičku funkciju: na Jadranu Crnjanski je prepoznao vrednosti koje doživljava kao osnovna merila sveta i života. Te vrednosti, stečene kroz istoriju i podarene od prirode – spoj su kontrasta svih vrsta, materijalnih, eteričnih, moralnih, istorijskih... To nisu samo reperi uz pomoć kojih će autor ubuduće opisivati i vrednovati spoljašnji svet, nego osnovni oslonci koji subjektu, pogođenom ratnim traumama, vraćaju veru u život i otvaraju mogućnost pisanja. I više od toga: taj mediteranski basen je nekakva nada za budućnost čitavog putopiščevog naroda: tek kada siđe na more i simbolički se u njemu okupa, prestaće biti varvain. Shvatamo takođe da je rafinisana proza koja je tek 1930. izišla pod naslovom *Ljubav u Toskani*, a koja donosi zabeleške s puta po Toskani iz godine 1920, elaborisana, dovedena do poetskog savršenstva, sasvim se odlepivši od faktografskog, bedekerskog tipa putopisnih zabeleški, zahvaljujući baš tome što su u tu prozu ugrađeni oni valeri koji su kao znamenja jadranske i mediteranske kulture postupno bili građeni u zabeleškama s putovanja po Jadranu. Jadran kao deo Sredozemlja, kao topos, obeležen je pre svega činjenicom da se tu rodila moderna evropska kultura i da su na tome području još vidljivi svi slojevi te složene civilizacije. Samo ta kultura ukrštaja, koja u sebe uključuje prošlost i sadašnjost, lepotu i ružnoću, bogatstvo i siromaštvo, mogla je – kao totalna opreka varvarskom rušenju i Velikom ratu – postati obala na kojoj je Odisej našao svoj mir.

Literatura

Dela Miloša Crnjanskog – u tekstu: *Dela M. C.,* tom I (1993) – *Lirika;* tom VIII (1995) – *Putopisi I;* tom X (1999) – *Eseji I.* Beograd – Lausannne: Zadužbina Miloša Crnjanskog, L'Age d'Homme, BIGZ, SKZ.

Barthes, 1974: Roland Barthes, *Miti d'oggi.* Einaudi, Torino.

Barthes, 1975: Roland Barthes, *Il piacere del testo.* Einaudi, Torino.

Geertz, Cliford, 1988: *Works and Life: the Antropologist as Author*, Stanford University Press.

Đurić, 2006: Željko Đurić, *Italija Miloša Crnjanskog,* komparativne studije, Beograd: Miroslav.

Ricoeur, 1971: Paul Ricoeur, „The Model of the Text: meaninigful action considered as a text", *Social Research*, 38, 529–562.

Raičević, 2010: Gorana Raičević, *Komentari* Dnevnika o Čarnojeviću *Miloša Crnjanskog*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Summary

Marija Mitrović

CRNJANSKI ON THE ADRIATIC, OR THE NATURE AND HISTORY AS THE SCULPTORS OF THE WORLD

Encountering the Adriatic, Crnjanski have lived through different existential experiences. After his return from the Great War, in 1920, he commenced a voyage of search for his inner peace, a quest for both images and phenomena that would heal the wounds he received as a soldier in the WWI. He left for Munich and Paris via Vienna, and reached Tuscany over Alps, only to later continue his journey with the visits to the towns on the Adriatic coast. The critics noted that his *Love in Tuscany* is a representation of the inner states of its author, while the very voyage together with the act of writing itself, is a sort of therapy. However, the texts about the Adriatic are created as an embodiment of his love towards a certain landscape/countryside they fulfill the same function as his travelogue through Tuscany, and they possess the elements of a modern multilayered prose narrative. Whenever his quill touched upon the Mediterranean landscape, whether those in Spain, Adriatic or Liguria, Crnjanski bathes them in the similar light, he paints them with similar colors and, above all, he is delighted with the very space of the Mediterranean. The space seen as the cradle of the European culture, the space

where the old and new, archaic and modern, „ours“ and „theirs“ are inseparably intertwined.

While reading his travel books one easily perceives how the characteristics of the Mediterranean become the values in themselves, how they turn into the measures of beauty, whether natural, artistic or human. On the Mediterranean Crnjanski describes more the lights and shadows, then the countryside itself; he depicts its colours and powders, the swirls of its landscape all those motions that intoxicate and exalt him. He tries both to understand and to unravel the origins of that Arcadian nature that encompass him on the Mediterranean. The principle of all-encompassing connection of landscapes, defined by Crnjanski as *sumatraism*, he enriches here with the linkages that exist on the temporal, ethic and the value scale. The sacred and profane, the beautiful and the banal, the savage, barbarian and the highly artistic – they are all interconnected here. All of the cities he visits at the Adriatic coast have their pasts clearly visible, the pasts that are perpetually present in the present. That very superimposing of the past upon the present, that very temporal overlapping is the source of (his) joy, it is the fluid that brings back, to any individual, the self assurance and the renewed belief in the world. In all those cities, Dalmatian and Tuscan respectively, he perceives the power and epiphany, the birth and rebirth...

Riassunto

Marija Mitrović

IL VIAGGIO DI CRNJANSKI NELL'ADRIATICO, OVVERO SULLA NATURA E LA STORIA COME SCULTRICI DEL MONDO

Crnjanski cambia il canone della scrittura di viaggio: *mimesis* non è più il principio poetico cruciale. *Ljubav u Toskani* (Amore in Toscana, 1930) parte da degli appunti di viaggio, ma diventa una vera prosa ipermoderna. La creazione di un nuovo tipo di scrittura di viaggio richiedeva una tecnica raffinata di cui l'autore si è gradualmente appropriato. Gli scritti di viaggio sulla Dalmazia che l'autore ha pubblicato nel corso degli anni Venti si leggono qui come preparazione specifica al nuovo tipo di scrittura di viaggio realizzato nel libro *Ljubav u Toskani.* Ogni volta che Crnjanski sfiora con la sua penna paesaggi mediterranei, siano essi in Spagna, sull'Adriatico o in Liguria, li avvolge della stessa luce, li colora con gli stessi colori e si entusiasma di quello spazio in quanto culla della cultura europea, in quanto spazio in cui il „nostro“ e il „loro“, vecchio e nuovo, arcaico e moderno

s'intrecciano strettamente. Leggendo i suoi scritti di viaggio è facile scorgere come le caratteristiche del Mediterraneo diventino valori in sé, criteri con cui si misurano le bellezze naturali, umane e artistiche.

Бојан Чолак

Београд, Институт за књижевност и уметност
btcolak@yahoo.com 821.163.41.09-992 Црњански М.

СЕЊ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: ОД ХЕРОЈСКОГ ДО ЈУГОСЛОВЕНСКОГ КУЛТА

Апстракт: У раду се анализира једна од мање изучаваних путописних репортажа Милоша Црњанског – о граду Сењу – која је објављена 1934. године, када и неки од значајнијих Црњанских текстова („Оклеветани рат“, „Мирослав Крлежа као пацифист“). У првом делу рада даје се културно-историјски осврт на стари приморски град, а потом се пружа детаљна анализа путописне репортаже о Сењу. У завршном делу рада настоји се да се успостави веза са другим пишчевим текстовима објављеним исте године.

Кључне речи: путописна репортажа, Сењ, херојско-ратничка етика, ускоци, југословенство, словенство, православље.

Име града Сења појављује се још у грчким писаним изворима у IV веку пре наше ере, а касније (II век пре наше ере) и у римским изворима (Римљанима је Сењ служио као одбрана од Илира). Током дугог периода постојања Сењ је мењао државна уређења, а вишевековна разарања утицала су на нестанак великог броја културно-историјских споменика.

У историји Јадрана Сењ има изузетно важну улогу. Специфичан положај омогућио је граду да се постепено, од најстаријих времена па све до последње четвртине XIX века, развије у снажан трговачки центар, те да представља једну од значајнијих лука на Јадранском мору. У историјским изворима истичу се ове његове улоге, а везују се још за период пре XI века: „Како је Сењ лежао на изласку гласовите цесте *Via exercitualis*, којом су у оно вријеме кретале све војске и читава трговина из унутрашњости према приморју и обратно, то је већ врло рано почео заузимати важан положај... Овај најкраћи природни

спој приморја и унутрашњости учинио је Сењ важним већ у римско доба...“ (Tijan, 1940: 13). Статус значајног трговачког града и једне од највећих лука потврђује и то што је Ријека, све до краја XIX века, у писаним изворима обележавана као „Ријека крај Сења“. У литератури о Сењу посебно је истакнут његов развој под Јосифом II: „Прави заговорник и унапређивач сењске трговине био је краљ Јосип II, који је још као сувладар своје мајке био у Сењу 1775. и потакнуо градњу цесте из Карловца у Сењ, која је по њему и добила своје име... Године 1781. допустио је Сењанима, да могу држати у свом граду два велика годишња сајма, и наредио, да бродови сењских трговаца морају бити обружани, како би се лакше одбранили од гусара“ (Tijan, 1940: 30). Период интензивног развоја сењске трговине везује се и за крај XVIII века: „Особито се трговина развила под конац тога стољећа, кад су Сењани градили на сењском бродоградилишту своје бродове, којих су имали и до шездесет што већих што мањих, а у околици Сења се изградиле многе цесте, па је Сењ добио добру цестовну везу с Хрватском преко Карловца, с турском Босном преко Оточца, с Ријеком преко Новога и с Карлобагом преко Св. Јурја“ (Tijan, 1940: 31). Период од 1824. до 1862. доживљава се као златно доба сењске трговине. Изградњом железнице у Трсту, 1862, почиње да опада трговина у Сењу, до чије убрзане пропасти долази након 1873, када је у промет пуштена ријечка железница.

У историји јужнословенских народа Сењ је најпознатији као град одбране од сталних и силовитих напада Турака и Млетака, као седиште ускока, те симбол непокорног јуначког духа (у Сењу ни у једном периоду нису завладали нити Турци нити Млечани). Глигор Станојевић пише: „Сењ је једини хрватски и југословенски град који испуњава херојску историју за скоро један вијек. За разлику од осталих приморских градова познатих по својим културним споменицима, Сењ је остао познат потомству највише по ускоцима“ (Stanojević, 1973: 11). О настанку чувених сењских ускока Станоје Станојевић у *Народној енциклопедији* из 1929. године бележи: „Послије пада Босне (1463) и Херцеговине (1482) многи нису хтјели да остану под турском влашћу, па су побјегли у Хрватску и Славонију. Ове бјегунце звали су Прибеги или Пребеги, а касније Ускоци... Ускока је било више скупина, али најзнатнија је клишко-сењска“, да би се, наводи поменути аутор, након заузимања Клиса од Турака ускочко име „преносило на све војничке посаде сењске капетаније“ (Stanojević, 1929: 1005). Појам

ускока тако се временом уско везао за сењског војника. О етничкој разноврсности ускока (већински део ипак су чинили Срби и Хрвати)[1] указује се, између осталог, и у *Енциклопедији Лексикографског завода:* „славенски живаљ који је у XVI и XVII в., бежећи пред Турцима или из крајева под њиховом влашћу, пребегао на територију Аустрије или Млетачке републике, настављајући да се бори против Турака...“ (*ELZ*, 1964: 580).

Историјска улога града Сења опевана је у народним песмама које су своје место нашле и у збирци Вука Стефановића Караџића (тематски круг ускочких песама). Још мање се сме пренебрегнути писана књижевна историја Сења. Велики број књижевника, посебно оних који су деловали крајем XIX века, родом је из Сења (Павао Ритер Витезовић, Силвије Страхимир Крањчевић, Вјенцеслав Новак, Милутин Цихлар Нехајев, Милан Огризовић...), а неретко Сењ представља и место радње романа (најчувенији су, свакако, романи *Последњи Стипанчићи* Вјенцеслава Новака и *Чувај се сењске руке* Августа Шеноа).

У образовној и културној историји Хрватске Сењ је такође имао изразито значајну улогу. Познато је да се ту налазила једна од првих бискупија (настала највероватније око 1154. године) у којој се све до 1969. служба одвијала на старословенском језику, као и да је у Сењу нађен најстарији глагољски натпис на хрватском копну, те да је ту основана и прва хрватска штампарија. Године 1185. први пут се у писаним изворима спомиње сењски капитол, „који ће као locus credibilis послије издавати важне исправе“ (Tijan, 1940: 13). Тијан такође наводи да је у Сењу „мајор Кнежевић израдио први жељезнички пројекат у Хрватској, а Сењани су основали прво хрватско паробродарско друштво“ (Tijan, 1940: 11). Занимљиво је напоменути и да се у литератури наилази на податак да је још у XIII веку одржаван сењски маскенбал.

За историју Срба Сењ је значајан пре свега због незанемарљивог броја православног становништва које је у њему живело (најзначајнији је свакако Милутин Тесла, отац чувеног научника Николе Тесле), потом по томе што је међу ускоцима био велики број православних Срба пребеглих из Херцеговине, као и због велелепног сакралног објекта порушеног у току Другог светског рата. Реч је о православној цркви Велике Госпојине, сграђеној 1788. године у барокном стилу,

[1] О овој проблематици написан је велики број студија, чији се резултати истраживања међусобно не подударају.

на чијем прочељу се налазио звоник на преслицу, док је у цркви било доста дрвеног инвентара. Након рушења цркве (1942) православно становништво сахрањивано је „са западне стране гробареве куће у градском гробљу св. Вида“ (Glavičić, 1992: 90).

У Југославији, Сењ је већ био изгубио репутацију трговачког центра Јадрана (до наглог губљења моћи и пропадања града долази након 1873. године; овај период историје града Сења био је књижевницима најзанимљивији за обраду – нагло сиромашење, слабљење трговинског значаја, нестајање племства...). Значај Сења, у југословенској идеологији, сагледаван је превасходно кроз његову јуначку улогу – одбрана Словена од Млетака и Турака.

Због своје специфичне климе (изузетно снажне и јаке сењске буре) Сењ се, упркос знатном културном и историјском богатству, никада није развио у велики туристички град.

Милош Црњански путописну репортажу о Сењу објављује у београдском часопису *Turistički Lloyd*, 1934. године (видети: Crnjanski, 1934), у којем му излази још неколико путописних репортажа с Јадрана.[2] Овом формом М. Црњанског до сада су се изузетно успешно бавиле Видосава Голубовић и Слађана Јаћимовић. Иако пружа занимљив текст о овој тематици, В. Голубовић у раду „Путописна репортажа Милоша Црњанског“ не спомиње путописну репортажу о Сењу. Њена пажња усмерена је превасходно на изворе за подстицај писања ове форме, а затим и на основне одлике појединих текстова, при чему се у највећој мери бави управо оним путописним репортажама које су обједињене неким заједничким насловом (нпр. „У Хортијевој Мађарској“ или „Кроз Далмацију“). Голубовић запажа да је Црњански „био веома плодан писац репортажа од почетка 20-их до краја 30-их го-

[2] Приређивач критичког издања књиге *Путописи II*, Никола Бертолино, текст о Сењу сврстава у одељак „Туристички водичи и други туристичко-пропагандни текстови“, заједно са: „Наше плаже на Јадрану“, „Бока Которска“, „Belgrade“, „Јадран, најлепше море на свету“, „Блед“, „Зимски спорт у Похорју“. Поетичким разликама путописне репортаже и туристичког водича до сада се нико није посебно бавио. В. Голубовић у путописну репортажу сврстава и оне текстове које Бертолино одређује као туристичке водиче. С обзиром на то да су ови текстови поетички негде између путописне репортаже и туристичког водича, а сматрајући појам туристичког водича мање адекватним за текст који нам пружа Црњанскову слику Сења, у раду ћу говорити о путописној репортажи – с којом текст о Сењу има више заједничких поетичких тачака, а неке од њих настојаћу да покажем (као нпр. јасну идеолошку позицију писца и идеју југословенства).

дина“, и у вези с тим бележи: „У току тог временског периода кретао се између разноликих тематских и мотивацијских усмерења, и померених тежишта интересовања према фељтону, као сродном жанру. Углавном су то биле серије путописних репортажа, обједињених неким заједничким насловом, у ређим случајевима радило се о појединачним репортерским записима са путовања, подстакнутим каквим актуелним историјским, политичким, културним или уметничким догађајем. Заједничка им је дубока укорењеност у књижевно дело М. Црњанског, у његову јавну и приватну личност, дакако изграђене и оформљене националне свести“ (Голубовић, 2001: 190–191). Сагледавајући елементе путописно-репортажне поетике Милоша Црњанског Голубовић указује на присуство обједињујуће свести у њима о југословенској држави и о опасностима које би могле бити кобне по њену стабилност, примећујући да за М. Црњанског „простор младе југословенске земље представља у географском погледу јединствену, недељиву целину, у чијем саставу је и Приморје“ (Исто: 192). Тај тематски моменат она повезује и са поезијом Црњанског.

У делу у којем обрађује путописне репортаже „Кроз Далмацију“ (наднаслов обухвата текстове о Шибенику, водопадима Крке, Сплиту, Каштелу и Трогиру, Хвару, Корчули), које би могле бити најближе путописној репортажи с Приморја, тачније из Сења, Голубовић указује на нека заједничка обележја текстова о далматинским пределима: „Оне су естетски и историјски обележене, са ретким примерима социјалних мотива унетих у свакодневицу Приморја: слике беде и глади локалних становника и њихових станишта. У околности такве свакодневице уткани су путописни моменти о манастирима, црквама, дворовима и уметничким делима и предметима у њима. У сфери живота, историје и уметности нису ретка подсећања на отиске ишчезлих цивилизација и култура...“ (Исто: 193).

За разлику од В. Голубовић, Слађана Јаћимовић у средиште поставља поетику целокупне путописне прозе Милоша Црњанског, па је у прилици да далеко више простора посвети поетици ове форме. У студији *Путописна проза Милоша Црњанског* Јаћимовић у фокус поставља превасходно поетичке елементе овога жанра и, сходно томе, за интерпретацију узима пишчеве парадигматске текстове, па зато и из ове студије изостаје детаљна анализа текста о Сењу. Путописне репортаже Јаћимовић види као други део, по обиму ништа мањи од првог, путописног опуса Милоша Црњанског, и сматра да „ови текс-

тови неретко превазилазе почетне журналистичке интенције, те једноставност и информативност, које су наглашене у текстовима овакве природе“ (Јаћимовић, 2009: 19). Ауторка указује на значај мотива пута и путописне форме уопште за Црњанскову поетику: „Путовања су битна одредница животне судбине М. Црњанског, а мотив пута је стално место његовог књижевног опуса“ (Исто: 7). „Писање путописа јесте константа у књижевном стварању Милоша Црњанског. Када се имају у виду његове целовито објављене путописне књиге и дугачак низ путописних текстова које је објављивао у периодици између два рата, јасно је да путописно интересовање код овога писца није јењавало и да они, узети у целини, представљају својеврсну путописну биографију његових странствовања“ (Исто: 16).

Анализирајући поетику путописних репортажа Слађана Јаћимовић изводи следећи закључак: „Наведени путописни текстови спадају у групу путописних репортажа, што значи да је документарна подлога наглашена и да путописац тежи високом степену информативности и чињеничкој заснованости виђеног пута“ (Исто: 204), као и да се „јасно назначени метапоетички елементи могу препознати пре свега у, назовимо их, чисто књижевним путописима Црњанског, а да су веома ретки у текстовима које можемо сврстати у групу путописних репоража... То је и очекивано јер је природа тих текстова била условљена њиховом пре свега журналистичком функцијом...“ (Исто: 306). У вези с путописним репортажама Јаћимовић ће се посебно осврнути на однос Црњанског према идеји југословенства: „У путописима није ретка синтагма ’наши народи’ где се писац оглашава управо из своје југословенске позиције коју брани заступајући јако уверење да је у географском и културном погледу млада држава јединствена и недељива целина. Такво уверење посебно је наглашено у низу путописних репортажа, које је за новине двадесетих и тридесетих година писао путујући по Хрватској, Приморју, Босни, Словенији и Србији“ (Исто: 217).

За пишчевог живота, путописна репортажа о Сењу публикована је само у поменутом периодичном гласилу. Нажалост, услед непажње словослагача и уредника, испуштен је први ред четвртог пасуса,[3] односно поновљен читав ред из претходног пасуса (*је народна песма која је певала о Сења-*). Изгубљени ред уводни је у пасусу који следи након

[3] Да ли је реч о само једном реду или читавом делу пасуса – о томе се не може са сигурношћу говорити.

говора о дотадашњим називима града. Сачувани наставак пасуса говори о наизглед мирнијим временима – владавини Марије Терезије и Јосифа II. И у уводном пасусу путописне репортаже о Сењу сусрећемо се са мањкавостима уредника. Наиме, редови од којих је састављен пасус толико су испреметани да је он готово нечитљив. Захваљујући Николи Бертолину, приређивачу критичког издања *Путописи II (Путевима разним – Додатак)*, у издању Задужбине Милоша Црњанског, који је прераспоредио редове и тако текст средио, овај пасус је добио свој првобитни облик.

Откуда интересовање једног од највећих српских књижевника за овај приморски град? Да ли је Црњански о Сењу писао под утицајем непосредних утисака, случајно се затекавши у лепом малом граду бурне историје у подножју Велебита (те са евентуалном жељом да га одиста представи као потенцијалну и занимљиву туристичку дестинацију, што на крају текста и чини) или је путописна репортажа заправо резултат промишљеног одабира места о којем ће писати, и претходног упознавања с историјом града?

Црњански путописну репортажу о Сењу започиње истицањем његове специфичне географске позиције, која се заправо односи на већи део северног јадранског Приморја: „Бистро, плаво море, опкољено је ту сурим планинама, љубичастом Учком, сенкама модрим Обруча и Ришњака, голим ружичастим стенама испод шумовитог Горског Котара, а према јужном отвору планинама окруженог залива, пепељастим гребеном Велебита, што увече има боју сребрну и мртву надземаљских предела на месецу“ (Црњански, 1995: 542). Придев *опкољен* у цитираном пасусу није нехотице употребљен – реч је о симболичном указивању на позицију северног Приморја – које се налазило како пред нападима Млетака, тако и пред најездом Турака. Уводни пасус испоставиће се и као симболична слика духовне и политичке позиције Сења, али и једне вишевековне надљудске непокорности и истрајности. Управо по тој окружености сурим планинама, велики српски писац изналази сличност северног Приморја са јужном Норвешком: „Наше Приморје на крајњем северном заливу Јадранског мора, лепо је као нека топла, јужњачка Норвешка“ (Исто: 542). Међутим, из овога поређења могуће је читати још једну везу – коју Црњански, истина, у тексту не истиче експлицитно, али која извире из неких других пишчевих дела; реч је о сродности „у епској традицији наших и северних народа, која је једнако јака као и иста тежња малих народа,

без обзира на којој се географској ширини налазили, за самосталношћу и одржањем националног идентитета“ (Јаћимовић, 2009: 208).

Након панорамског увођења у северно Приморје, пишчева пажња усредсређује се на планину Велебит, а потом и на „древни приморски град“ Сењ, за који налази да је „најзанимљивији и најчувенији“. Са свега две реченице Црњански прелази преко целокупне историје овога града и зауставља се управо на ономе што је највероватније и представљало повод за писање путописне репортаже: „Познат још у римско доба, Сењ је на гласу кроз целу средњовековну историју хрватску. Од год. 1380. када су га Млечићи својом ратном флотом спалили, прочуо се широм света, не само са своје трговине и поморства, него и јунаштва“ (Црњански, 1995: 542). Премда је Сењ био јак трговачки, културни и поморски центар, српски писац готово овлаш прелази преко ове његове историје, и пажњу усмерава превасходно на култ јунаштва, тачније на одбрамбену улогу коју је град у својој ратној историји вршио. Црњански се окреће славној јуначкој прошлости Сења – далеко више интересовање показује за усмену историју и слику града, него за давање и описивање његове културне и историјске слике у континуитету. Путописном репортажом писац *Сеоба*, рекло би се, не настоји да читаоцу опише лепоту града и вегетацију која га окружује – пружајући, на пример, актуелну и савремену његову слику, или пак уметнички је преобликујући. Извори за путописно-репортажне слике Милоша Црњанског као да су потекли из усмене поезије и какве енциклопедије, а потом су те слике само уоквирене једним кратким сусретом песника са градом.[4]

Након истицања сењског јунаштва од најранije доби, писац прелази на говор о борби града са Турцима, тачније задржава се на периоду када је Сењ представљао седиште ускока: „Током XVI века тек, постао је страшни град ускока, бегунаца наших од Турака који су на својим дугим чамцима у доба бура на Јадрану, кад су се друге лађе склањале, долетали на ветру, чак до Венеције, и отрантског излаза“ (Црњански, 1995: 542). Сењ, према томе, Црњански види превасходно као усамљеног јунака који се храброшћу истиче над другима, као јунака „без мане и страха“, који упркос свему иде у сусрет непријатељу, а све у име одбране слободе, и закључује: „Крвави и страшни, они су у замршеним, политичким односима угарских краљева, аустријских

[4] Нема сумње да је Црњански боравио у Сењу, о чему је и сам оставио сведочанство – видети: Црњански, 2008, Коментар уз песму „Јадрану“.

царева, папе и Млечића, били стални бранич од Турака, а за Венецију, права казна божија“ (Исто: 542). И попис имена града Сења упућује на занемаривање културно-историјског и изградњу јуначког култа. У списима старих Грка познат као *Attienities*, у римских као *Senia* и *Segnia*, а у Немаца као *Zengg*, Сењ у путописној репортажи Милоша Црњанског остаје без помена о овим својим некадашњим називима. Црњански, наиме, у путописну репортажу не уписује наведена имена града, већ само она којима су краљеви истицали непокорност и јунаштво града: „обрамбени зид Далмације“ (краљ Матија), „једина тврђава у држави“ (Рудолф II), а Сењани се доживљавају као „васкрсли Макабејци“ (папа Гргур XIII). Од јунака спомињу се Иво Сењанин и Ђура Даничић (јунак по којем је чувени српски филолог и преводилац узео име) као двојица најславнијих, чија су дела опевана у усменом стваралаштву.

Пошто је место Сења у ратној и одбрамбеној историји установио као надасве јуначко, Црњански прелази на говор о мирнијим временима, али за њих не везује благостање. Напротив, време власти Марије Терезије и Јосифа II, тачније – време трговинског развоја града, он сагледава као трагично, а таквим га чини губљење јуначког статуса: „Од старе славе остало је само спомена, старо јунаштво служило је другога, а од богатства и изобиља постала је сењска, црна сиротиња“ (Исто: 543). Позиција Сења се, дакле, у потпуности променила – од јунака постао је роб, од богате средине сирота. Но, опет Црњански Сењ види као чувара извора духовних вредности Словена, те као град који, притајен само, поприма обличје свечане, славне и поносите гробнице: „У сиромашној околини, стари град, са својом древном бискупијом која је чувала богослужење на словенском језику, школама, притајио се био као нека свечана, славна, поносита гробница“ (Исто: 543). Одолевање непријатељу, неуништивост града, уз истицање његовог славног и поноситог карактера, Црњански наново истиче, поставља у први план чак и у тренуцима тог привидног ишчезнућа живота града. Реч је о још једном историјском и културном одупирању непријатељским силама и очувању духовног идентитета Словена под Аустроугарском.

Трговачки крах и коначно умирање града Сења Црњански доводи у везу с изградњом две железнице (једне која је ишла преко Трста и друге преко Ријеке), односно са знатним смањењем поморске трговине, што се подудара и с историјским изворима. Но, одумирање Сења

Црњански сагледава и у контексту одумирања читавог низа градова и области дуж целог Јадрана, уско повезаних с њиховом покорном позицијом, и одсуством слободе: „Ново доба, а нарочито аустријска железница за Трст, и мађарска железница за Ријеку, умртвише стари град, под Велебитом, који је склопио очи кад је нестало великих, старих, наших једрилица, као и оближњи Бакар, као и други наши јадрански градови, као и Бока“ (Исто: 543).

Економско буђење Сења наново отпочиње у окриљу Југославије: „Тек под нашом тробојком он се опет буди као из тешког сна. Из њега је произашла ’Јадранска пловидба’, у њему ће се завршавати железничка унска пруга, у њему се искрцава поворка странаца што посећује Плитвичка језера, сад већ чувена“ (Исто: 543). И закључује осврtом на тада савремени тренутак: „Последњих година, Сењ је као трговачка лука на нашем Приморју, међу првим, а постаје све више и летовалиште и, нарочито, варош туриста“ (Исто: 543). Црњански тиме даје оптимистичку перспективу развоја Сења, сагледавајући га искључиво као град прогреса.

Након што је пружио историјску слику, велики српски књижевник пажњу усредсређује на сам град. Али и опис града као да је само у функцији истицања његове трајности (древности), непокорности, одбрамбености и борбе за праве, истинске вредности, уз изградњу новог, овога пута југословенског култа: „У пристаништу, Сењ је, још увек, *стара наша приморска слика*. У старим његовим улицама, барокним трговима и зградама станује још увек *истинска лепота*. *Мирно спавају, око вароши, огромне зидине старих тврђава*. На тргу пред бискупским дворцем (старославенски језик у католичкој служби *брани и чува сењска бискупија* још од године 1248) слика вароши право је уметничко дело“ (Исто: 543). Југославија је та која омогућује миран, спокојан сан, одсуство и саме помисли на рат, а за њен настанак везује се нестанак немира и остварење принципа слободе и благостања.

Исконску лепоту Црњански проналази и на сењским улицама, у његовим зградама; та лепота није израз неког академски одређеног покрета и правца, па је самим тим лишена и академског оквира и одређења. Слободна и неукалупљена, она живи на обалама Јадрана: „И по улицама, има зграда што су као из ванредних, сликарских и архитектонских збирки неке историје уметности која није писана, него још стоји, на обалама нашег Јадрана“ (Исто: 543). Из описа града изостаје помињање цилнице, великих градских врата, бискупије, алеје,

летње позорнице, барокне палаче и старих кула, тргова, дворца, старе гимназије, фонтане са рибаром на улазу у град... Тако исто не помињу се ни многе занимљивости о граду – као, на пример, да је кроз град протицао поток који је касније пресушио (и данас се та улица назива Поток). Уместо тога Црњански се преусмерава на говор о Народној читаоници и илирској идеји (нека врста претече југословенске идеје) чији дух, стиче се утисак, као да је и даље део тих старих непромењених улица: „Народна читаоница, још из доба 'илирског' покрета хрватског, који је хтео да оствари једно име и јединство целог нашег народа, смештена је у зграду старе, патрицијске, трговачке породице у Сењу, чије се име више не зна. Читав лавиринт старих улица стоји још онако како је зидан у прошлости" (Исто: 543).

Посебно место у путописној репортажи Црњански ће посветити сењској катедрали из XII века (црква Св. Марије), чију унутрашњост описује преко специфичног и занимљивог поређења са „финоћом прибора за тоалету лепотица", а потом се усредсређује на приказ олтара: „На олтару Бедековића и Мајке Божје од седам жалости, жене су све у тој трговачкој патрицијској елеганцији, а са њима и анђели, Венере, сандук у којем почивају мошти светитељске Св. Формозе, пренете из Рима, све је то рађено у боји кардинала и црвених хитона" (Исто: 543–544). Дух и лик мајке Богородице, уопште женски принцип, провлачи се кроз читав опис катедрале: „Мати Божја обучена је у елегантну хаљину бордо боје, а у срце су јој забодени сребрни мачеви. Старо богатство и раскош још је ту, у катедрали, у којој се чувају архиве и кључеви тврдог клиса. У олтару, на десној страни један ренесансни рељеф Св. Тројице, најлепши рад те врсте уопште на нашем Јадрану" (Исто: 544).

Међутим, иако указује на вредност и старину катедрале, Црњански много веће интересовање показује за цркву фрањеваца (морнарска римокатоличка црква Св. Марије на Арту) – „гробницу ускока". Уочава се да се разликује и поступак описивања црквеног ентеријера и средства којима се он остварује. Читав опис одише извесном свечаношћу, те поштовањем и дивљењем према покопаним херојима. Све је ту обављено тишином, у знаку службе, плодности, рађања, наставка живота и трајања. Не изостаје ни набрајање њихових имена: „Али срце старе вароши, што тихо куца на малом тргу 'широке кунтраде', закуца гласније тек пред црквом фрањеваца. Она је гробница ускока. Боје у камену њеног прочеља црвене су и црне, унутра плаве и беле.

Тихе се мисе служе ту, где се рађају сад већ једва читљиве надгробне плоче породица сењских капетана и ускока, Миовчића, Чидиновића, Мудровчића, Радибратовића, Милетића, Хрељановића којих и данас још има“ (Исто: 544). Она је та која уистину чини и репрезентује јуначку душу сењског народа. Отуда је и завршни опис цркве у потпуности саткан од елемената који припадају јуначком култу: „У пожутелом мрамору, ређају се гробови, сабље, грифони, хералдички рељефи шлемова, буздована, крунисани лавови, знаци једног давно минулог јуначког доба“ (Исто: 544).

У путописној репортажи о Сењу Црњански се задржава само на ова два поменута храма. Ни у једној реченици он не спомиње православну цркву са самог краја XVIII века, која се налазила недалеко од описане фрањевачке цркве. Потпуно незаинтересован је велики српски писац за православно становништво у Сењу, као и за везе ускока и православног становништва. Не спомиње ни Милутина Теслу, који је служио у поменутој православној цркви и који је „радио и пером и живом ријечи да се што боље развије национална свијест у Лици“, као што не спомиње ни долазак православних Срба на напуштена хрватска огњишта, и под тим утицајем примање у Сењу штокавског наречја, у XVI веку.

Од сењске архитектуре и културних споменика Црњански се осврће још само на опис градског купалишта, смештеног испод борових паркова, и на најмонументалнију грађевину читавог тога дела Приморја – кулу Нехај (1550–1558). Но, наведеним грађевинама он не посвећује додатну пажњу. Отуда изостаје и спомињање Ивана Ленковића, градитеља куле Нехај:

„Над уским улицама пак, изнад мртвих слагалишта, где слећу јата голубова, подижу се борови паркови, под којима се сунча купалиште засуто пеном морских таласа.

Над њим, са старе куле Нехај града, чувара Сења, пуца поглед далеко по мору и острвима“ (Исто: 544).

Занимљиво је да Црњански ћутке прелази и преко чувене сењске буре, чија је силовитост и снага позната широм Јадрана и која је у тој мери особена да је добила и сопствени назив – „сењска бура“ – а предмет је и научних истраживања.

Међутим, свакако највише чуди што Црњански, код описа најзначајнијих сењских личности, изоставља све хрватске књижевнике родом из Сења, од којих су неки снажно утицали на потоњу књижевност (С. С. Крањчевић, В. Новак). Исто тако изненађује да нема ни спомена

о Сењу као теми у хрватској књижевности крајем XIX века. Два велика хрватска романа *Чувај се сењске руке* Аугуста Шеное и *Последњи Стипанчићи* Вјенцеслава Новака за тему имају управо сењску историју – први се бави сењским ускочким јунаштвом, други пропашћу градских племићких породица с краја XIX века.

Репортажу Милош Црњански завршава сликом тихог, старог, отменог и уснулог града, у којем проналази величанствену лепоту: „Тихи и стари град, на првом, пролећном сунчању ту као да спава... због величанствене лепоте мора и обала под Велебитом, у Сењ долази све више посетилаца... За сада, тај древни стари град, прави је бисер, за оне који траже морске купке, лепоту природе и одмор, на нашем северном приморју“ (Исто: 544).

У поређењу с енциклопедијским приказом града Сења – у, рецимо, Станојевићевој *Народној енциклопедији*, која је Црњанском била и могући извор за грађу – запажа се да српски писац Станојевићев средишњи део поставља као тематски главни. Јуначко-историјска прича, тако, заузима највећи део репортаже, док се занемарује културни и трговачки значај града. Црњанског, очигледно, мање занима Сењ као конкретан историјски град, а много више као одбрамбена тврђава. Отуда готово све што спомиње у вези са градом сагледава и доводи у везу са херојством и јуначким борбама. Станојевић, с друге стране, показује значај Сења превасходно као луке и бродоградилишта, и инсистира на значају који је имао у области северног Јадрана: „До 70-их година прошлога вијека сењска је лука била врло жива, пуна бродова и трговине, а град Сењ богато и знаменито трговачко мјесто, тако да се сама Ријека (Фиуме) поближе означавала као Ријека код Сења или Сењска Ријека“. Станојевић, према томе, слику Сења гради истичући трговачки статус града и његов утицај, док је Црњански заснива на јуначком култу. Исто тако, док Станојевић пропаст града везује за изградњу железнице за Ријеку (о чему говори и Црњански), Црњански стагнацију града много више везује за период владавине Марије Терезије и Јосифа II, дакле за потпадање под ропство и губитак слободе. Умногоме се разликује и опис реликвија код ова два аутора. Тако, рецимо, у приказу цркве Св. Марије Црњански нимало пажње не посвећује Св. Јурају, заштитнику града. Осим наведеног, занимљиво је да обојица при спомињању цркве Св. Фрање дају попис имена са нагробних плоча, с тим што се њихов избор разликује.

Готово у исто време када и путописну репортажу о Сењу, Црњански објављује текстове „Оклеветани рат“ (1934) и „Мирослав Крлежа као пацифист“ (1934), са којима се она на занимљив начин може повезати. Наиме, у поменутим есејима Црњански устаје у одбрану рата и војничких вредности. Тако, упоредо с текстом у којем слави херојство ускока настаје Црњансков есеј „Оклеветани рат“ у којем се истиче херојска страна ратовања и „узвишена позиција страдања за циљеве који су били већи од личних“ (Јаћимовић, 2009: 36). Црњански, указује Јаћимовић, брани ратничку традицију свога народа, која чини суштину његове националне егзистенције, да би закључила: „Када је реч о ставовима о рату, његовом негирању односно апологији, чини се да је недоследност, у ствари, привидна. Јер уздизање ратног принципа изазвано је атмосфером поратних година, у којој су се без права ниподаштавале све ратне жртве и вредности њиме успостављене“ (Исто: 37). „Поштовање према жртвама, а не испразна реторика државника или ’салонских комуниста’, био је, видимо, најјачи разлог Црњанскове ’апологије рата’“ (Исто: 40). Отуда и не изненађује што Црњански у изузетно краткој путописној репортажи о Сењу налази простора за набрајање више имена сењских капетана и ускока. Успостављање везе између два наведена текста и путописне репортаже о Сењу своју мотивацију налази и унутар једнога од ових есеја. Тако Црњански у тексту „Мирослав Крлежа као пацифист“ пише:

„Када сам писао, пре скоро двадесет година у својој песми ’Јадрану’ (видети: *Лирика Итаке*, стр. 7) интересантну мисао да се једна ’песма наша тврда гласа, неклекла никад, несрећна, ал бијесно весела’, ори са крваве обале нашег народа, ја сам завршио узвиком да је најлепше ’за румен сунца убијати и рано умирати’.[5]

Ту исту основну мисао наћи ће г. Крлежа, пренету из Сења, са песме о сењским гусарима у чланку о рату и не може ме демантовати чак ни цитатима из тих давно заборављених и рђавих поезија, да ни данас не пишем друкчије о рату него тада“ (Црњански, 1999: 405).

У коментару за песму „Јадран“ Црњански пише: „Ову песму, у јужном дијалекту, написао сам, кад су стигле прве вести о побуни морнара аустријске ратне морнарице. Међу побуњеницима није било само Славена, било је револуционара свих народа у Аустрији, али је схватљиво што сам се ја при томе, поетски, сетио Сења и Неретљана“

[5] Иако Црњански сопствене стихове не цитира тачно (упоредна анализа указује на минимална одступања), измене не дотичу семантички план песме.

(Црњански, 2008: 118). Сењ је за Црњанског, тако, симбол борбе за слободу, што се чита и из песме „Јадрану“:

Заборавио си бијесне и грозне гусаре?
И галије од Неретве, црне и крваве?
И пјесме и мачеве наше дуге и тмуре?
И једра и весеља, урличућа кроз буре?

Заборавио си њине тешке, мрачне главе?
Хај, погледај, и сад, школја кад се зажаре
И тресну о нас грмљавине твојих таласа.

Чуј, како се ори песма наша тврда гласа,
неклекла никад, несретна, ал бијесно весела,
са крваве обале једног народа цијела.

Да није најлепше љубав,
већ за грумен Сунца убијати и рано умирати.

На тај начин се путописна репортажа о Сењу додирује се не само с основним идејама изнетим у ова два текста, публикована исте године кад и путописна репортажа, него и са много раније насталом и објављеном збирком песама *Лирика Итаке* (1919).

Запажа се, дакле, да Милош Црњански у путописној репортажи о Сењу још увек не иступа с антијугословенским ставом. Штавише, поједини делови текста изразито су пројугословенски. Али исто тако и да, инсистирањем на херојско-ратничкој слици Сења, те пописима сењских ускока и капетана, а не писаца и других културних радника, велики српски писац одаје почаст јуначком страдалништву, те активира значај херојског и ратничког култа. Сењ код Црњанског, према томе, остаје синоним ускока, а средишњи проблем ускочке проблематике јесте „борба против насиља, за слободу и људско достојанство“ (Станојевић, 1973: 8).

Литература

Melita Viličić, „Povijesno-urbanistički razvoj Senja“, *Senjski zbornik*, god. I, 1965, Gradski muzej, Senj.

Milan Galić, *Senj – grad i okolica*, Zagreb 1998.

Ante Glavičić, „Kulturno-povjesni vodič po Senju“, *Senjski zbornik*, god. I, 1965, Gradski muzej, Senj.

Ante Glavičić, „Stara i nova groblja“, *Senjski zbornik*, god. 19, 1992, Gradski muzej, Senj.

Видосава Голубовић, „Путописна репортажа Милоша Црњанског“, *Књига о путопису*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2001.

Enciklopedija Leksikografskog zavoda – ELZ, Zagreb 1962.

Слађана Јаћимовић, „Путописна проза Милоша Црњанског“, Учитељски факултет, Београд 2009.

Ivo Lukšić, „Bura u Senju“, *Senjski zbornik*, god. VI, 1975, Senj, Gradski muzej.

Bare Popadić, *Povijest senjskih uskoka*, Matica hrvatska, Zagreb 1936.

Veljko Rogić, „Položaj Senja i gravitacija“, *Senjski zbornik*, god. I, 1965, Gradski muzej, Senj.

Исидора Секулић, „Белешка уз путопис *Љубав у Тоскани*“, *Из домаћих књижевности*, Београд 1977.

Gligor Stanojević, *Senjski uskoci*, Vojnoizdavački zavod, Beograd 1973.

Stanoje Stanojević, *Narodna ekciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka*, Bibliografski zavod, Zagreb 1929.

Pavao Tijan, „Grad Senj u povijesti i kulturi hrvatskog naroda“, y: *Hrvatski kulturni spomenici Senj*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1940.

Милош Црњански, *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар, Октоих, Београд 2008.

Милош Црњански, *Путописи II*, приредио Никола Бертолино, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1995.

Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, приредио Живорад Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1999.

Miloš Crnjanski, Senj, *Turistički Lloyd*, Beograd, god. I, 15. aprila 1934, br. 7, 3–5.

Summary

Bojan Čolak

**THE SENJ OF MILOŠ CRNJANSKI:
FROM THE HEROIC TO THE YUGOSLAV CULT**

This paper examines one of Miloš Crnjanski's less analyzed travel reports – about the city of Senj – that was published in 1934, as well as some more important texts of his („Oklevetani rat" [The Defamed War], „Miroslav Krleža kao pacifist" [Miroslav Krleža as a Pacifist]). The first part of this work offers a cultural-historical overview of the old maritime city, and the second a detailed analysis of the travel report about Senj. We note that Crnjanski mainly insists on the heroic, warrior history of the city, while almost neglecting its extremely important cultural history. Since this Mediterranean city, despite many attacks, never fell under the dominion of Venice or the Turks, Crnjanski views it as a symbol for the defensive, unbreakable spirit of the Slavic peoples, whose renewal is expected under the Yugoslav flag. In the final part of the paper, we establish a link with this writer's texts „Oklevetani rat" [The Defamed War], „Miroslav Krleža kao pacifist" [Miroslav Krleža as a Pacifist], published in the same year. In those texts, the great Serbian writer advocates a worship of heroism and valor, as well as glorification of the warrior role of our ancestors.

Riassunto

Bojan Čolak

**LA SEGNA DI MILOŠ CRNJANSKI:
DAL CULTO EROICO AL CULTO JUGOSLAVO**

Nel presente lavoro viene analizzato uno dei racconti di viaggio meno studiati di Miloš Crnjanski, quello sulla città di Segna, pubblicato, così come altri importanti testi dello scrittore (*La guerra calunniata*, *Miroslav Krleža pacifista*), nel 1934. Nella prima parte il testo presenta un quadro culturale e storico dell'antica città dell'Adriatico e offre una dettagliata analisi dei racconti di viaggio su Segna. Viene notato quanto Crnjanski insista soprattutto sulla storia eroica e guerriera della città, mentre trascura quasi completamente la sua significativa storia culturale. Dal momento che la città mediterranea, nonostante i pesanti assalti subiti, non è mai finita sotto il giogo veneziano né quello turco, viene vista da Crnjanski come il simbolo dello spirito tenace e indomito dei popoli slavi, la cui rinascita potrà avvenire sotto la bandiera jugoslava. Nella parte finale il resoconto di viag-

gio su Segna viene messo in relazione con i testi dello scrittore *La guerra calunniata* e *Miroslav Krleža pacifista*, pubblicati nello stesso anno, e nei quali il grande scrittore serbo elogia l'eroismo e il coraggio, glorificando la figura del guerriero tramandata dalla tradizione.

Rosanna Morabito

Napoli, Università degli Studi di Napoli „L'Orientale"
rmorabito@unior.it

821.163.41.09-1 Црњански М.

STRAŽILOVO E LA TOSCANA NELLA GEOGRAFIA INTERIORE DEL GIOVANE CRNJANSKI*

Abstract: L'autrice interpreta il poema *Stražilovo* alla luce del percorso di ricerca interiore che emerge dalle riflessioni toscane del giovane Crnjanski. Per il poeta, la Toscana e in generale la terra straniera *(tuđina)* rappresenta un polo la cui forza di attrazione irresistibile implica una proporzionale forza di richiamo della terra di appartenenza (*zavičaj*), rappresentata nel poema dal Sirmio e nel 'racconto di viaggio'sui generis *Ljubav u Toskani* dall'intera slavità *(slovenstvo)*. In *Stražilovo* come nel racconto di viaggio si osserva la stessa tensione tra i due poli geo-culturali che catalizza le riflessioni dell'autore sull'appartenenza culturale, sull'arte e sulla letteratura. Entrambe le opere sono frutto di quelle riflessioni e il testo in prosa fornisce il contesto e una chiave di interpretazione per un'analisi filologico-strutturale del poema.

Parole chiave: M. Crnjanski, terra di appartenenza, viaggio, arte, dionisiaco.

Ogni occhio scruta almeno due abissi.
Anonimo, XX secolo

Fin dal principio del percorso poetico di Crnjanski, la terra straniera *(tuđina)*, rappresenta un polo della sua geografia interiore, la cui forza di

* Riprendo in questo lavoro parti dei miei studi su Crnjanski, Morabito 2010 e Morabito [2013]. Le mie riflessioni sulla produzione „toscana" del primo Crnjanski, e in particolare su *Stražilovo*, presero avvio con la mia traduzione in italiano del poema, presentata a Roma nel 2006 ma pubblicata con il relativo studio interpretativo solo quattro anni dopo. Il contributo in corso di stampa dedicato a *Ljubav u Toskani* è stato steso nell'ottica tematica dettata dal tema della miscellanea.

attrazione irresistibile implica una proporzionale forza di richiamo della terra di appartenenza *(zavičaj)*. Come sottolinea Džadžić, „l'uomo di Crnjanski è un uomo in viaggio" e „dovunque viaggiasse, Crnjanski scriveva racconti di viaggio".[1] Il viaggio stesso rappresenta un momento essenziale nel complesso processo di edificazione interiore. L'intera sua opera, inoltre, è caratterizzata da un'elevatissima intertestualità. Temi, motivi, parole si ripetono di testo in testo, con variazioni che ne marcano l'evoluzione. Allo stesso modo ininterrotto e variato è il colloquio dello scrittore con la tradizione culturale e letteraria europea occidentale e slava.

Nato al di fuori dei confini storici del suo popolo,[2] come suddito dell'Austria-Ungheria deve combattere sul fronte galiziano, mentre abbraccia l'idea jugoslava come sogno di edificazione di uno stato moderno per tutti i suoi popoli ed è pervaso da un forte senso dell'appartenenza slava. Nella devastazione esistenziale che accompagna la prima guerra mondiale, nel nonsenso scettico e nichilista del reduce sembra balenare appena un'unica luce, il *sumatraismo*, elaborato da Crnjanski in *Sumatra* e *Objašnjenje Sumatre (Spiegazione di Sumatra)* nel 1920, una sorta di fede mistica in un riparatore legame cosmico tra tutte le cose al di là dello spazio e del tempo.[3] La valenza consolatoria del *sumatraismo*, tuttavia, si precisa rapidamente nelle altre opere di Crnjanski nel senso di una „consolazione negativa",[4] rivelandosi una forma di pacificazione del soggetto tramite l'annullamento della sua esistenza corporea e terrena. Già il poema *Stražilovo* (1922), di fatto, rivela, tra i fili complessi della sua trama di immagini e suoni, precisamente questa valenza.

Dopo aver pubblicato la raccolta di poesie *Lirika Itake* (1919), il romanzo *Dnevnik o Čarnojeviću* (1921) e la raccolta di racconti *Priče o muškom* (1920), Crnjanski è ormai figura nota e discussa dell'avanguardia letteraria serba. Nel 1920, a ventisette anni, parte finalmente per Parigi, cronotopo

---

1 Džadžić, 1995: 93 e 118 n. 20. Z. Kovač definisce la produzione odeporica di Crnjanski come „giornalismo lirico", Kovač, 1988: 131.

2 Egli stesso più volte ricorda la sua nascita in terra straniera, come ad esempio in un'apostrofe alla patria ideale nel poema *Serbia:* „Пороћајем у туђини, под замрзлим снегом, / хранише ме твојим гласом, слабошћу и негом."

3 L'altrove mitico di *Sumatra* esprime metaforicamente la fede nella connessione armonica di tutte le cose che dà senso a tutti i fenomeni umani e naturali, ma con la consapevolezza che la persistenza del mondo e di un senso prescinde la vita dell'individuo. La poesia e la *Spiegazione* sono ristampate in Crnjanski, 1959: 174–182.

4 Raičević, 2004: 296.

letterario[5] e meta simbolica per la sua generazione. Fin dalle prime tappe, scriverà delle 'meditazioni di viaggio', in parte densamente liriche, che costituiranno il volume *Pisma iz Pariza* (1921). Nel titolo della raccolta è affermato il carattere dialogico dell'opera: rivolgendosi con le 'lettere' ai lettori, al suo *zavičaj*, lo scrittore in/forma il suo pubblico, definendo contemporaneamente la propria individualità poetica.

Da Parigi si recherà in Italia, dove nascono i 'racconti di viaggio' di *L'amore in Toscana (Ljubav u Toskani)*,[6] che ancor più delle *Lettere* mette in discussione le convenzioni della letteratura di viaggio, e il poema *Stražilovo*.[7] Il primo testo segue il percorso del viaggio interiore e ne enuncia lo scopo, il secondo ne concentra l'emozione in una complessa architettura di suoni e sensi.

In *L'amore in Toscana*, ad un materiale composito è sovrimposta una concezione unitaria che prescinde dalla cronologia reale del viaggio. Il titolo segnala chiaramente la centralità del tema dell'*amore*[8] che domina la struttura subordinando a sé i molti altri elementi tematici, legandolo alla Toscana, altro cronotopo straordinariamente ricco di implicazioni letterarie e artistiche.[9] Il significato del termine *amore* è espresso nel racconto

---

5 Stojnić, 1996: 13–19. Si veda anche Gvozden, 2006.

6 In parte usciti in *Nova Evropa* e *Srpski književni glasnik*. Il volume, rifiutato nel 1929 dalla Srpska književna zadruga su recensione di M. Car, con cui l'autore polemizzerà duramente, è stampato nel 1930 da Geca Kon. Frequenti sono le discrepanze fra le varie edizioni. Qui cito da Crnjanski, 1983, cui si riferiscono i numeri di pagina.

7 Pubblicato per la prima volta integralmente sul secondo numero della rivista *Putevi* nel 1922, il poema è la prima delle tre cosiddette „завичајне песме" („poemi dell'appartenenza", Nedić, 1996: 98) di Crnjanski, con *Serbia* del 1926 e *Lament nad Beogradom* del 1956 (*Lamento su Belgrado*, stampato per la prima volta in Sud Africa nel 1962). Tutte scritte all'estero, rispettivamente in Italia, a Corfù e in Inghilterra, esse rappresentano tappe essenziali nell'evoluzione spirituale dell'autore, costantemente spinto oltre i confini dello *zavičaj*, prima dalla sua stessa inquieta sensibilità poi dagli sconvolgimenti della seconda guerra mondiale.

8 Fin dall'inizio del viaggio all'estero, da bravo „ђак Кинеза, који су први видели да је све љубав", Crnjanski dichiara di voler „ту љубав, која је била само физичка и етичка моћ, претворити у метафизичку снагу. И док су, досад, љубави координиране, и љубавно биле везане само ствари напоредо, ја ћу везати љубављу и оно што је далеко једно од другога, и наћи везу између бића неједнаких", in *Pisma iz Pariza*, „Finistére", cit. da Crnjanski, 2010: 172.

9 I testi in realtà coprono un'area geografica e tematica più eterogenea: *Piza* (99-116), *Siena* (116–168), *O fiorentinskoj Beatriči* (168–187), *Asiza* (187–206), *Perudža* (207–212), *San Džeminjano* (212–222).

del viaggio: „Дубоку добробит што ми поклонише лутања по Тоскани, називам мутним именом Љубави и осећам суморним спојем, што га зовем благост, са видљивим и невидљиви“ (*Siena*: 146).

In consonanza con il generale processo di convergenza di prosa e verso nella letteratura degli anni ‘20, anche in *Stražilovo* e in *Ljubav u Toskani* si possono osservare procedimenti identici. Il racconto di viaggio può essere definito, più che prosa lirica, ‘lirica in prosa’, e numerosi sono i parallelismi tematici e le coincidenze testuali con il poema.[10]

Come nel poema lo spazio interiore del soggetto si estende dallo *zavičaj* alla Toscana, anche nel testo in prosa si osserva la tensione tra gli stessi due poli geoculturali, salvo che le dimensioni interiori dello *zavičaj* vi appaiono ampliate fino a comprendere tutto la slavità *(slovenstvo)*.

Oppresso dai ricordi della guerra, da un senso doloroso della propria appartenenza e da un senso tragico del destino dei popoli slavi, in Toscana Crnjanski cerca, e in parte trova, un connubio armonioso tra natura e cultura, che esalta l’umanità anziché mortificarla. La sua appartenenza slava, tuttavia, è ciò che lo distingue dagli altri viaggiatori, insieme allo scopo stesso del viaggio. La slavità, con il suo bagaglio di sofferenza, e l’intensità creativa del rinascimento italiano sono qui elementi cruciali:

„Полазио сам у Тоскану да се утопим у тишини белих саркофага, из којих је васкрснула стара нолићанска мудрост, у којима беху сахрањени блуд и слатки разврат. Хтео сам да заспем teme, пред капијама Тоскане, бледим, пизанским прахом ране ренесансе, још пуним прашине просјачке и монашке“ (*Piza*: 99).

„Путујем, безначајан и прашњав, али за душу двеста милиона нагих и дивљих, који иду из даљине за мном, несвесним, тешким и зверским кораком“ (109).

„За љубав сам пошао, да у њу утопим нове народе […]

О, Словенство, љубав нас чека, њоме ћемо запљуснути, као ова равенска заблуда на крововима, све што је досад било“ (110).

„Дошао сам, јер осетих једног дана јасно своју судбину Словенства, безмерну будућност што ме је слала у Тоскану, у име Руса и Пољака, Бугара и Словака. […] После страховите чулности и зверања, угашеним оком, у Паризу, са висине прозора мансардских, запевах изненада и спустих руке, опет, на драгу Русинку и Новгород, на хрпе руских новина и испупчену планину Балкана и над беднике Гогољеве.

---

[10] Petković, 1999: 118.

[…] Понегде већ засвирах, као у фрулу, у потоке плаве. Народ хоћу да саградим“ (111–112).

Nel raccontare il suo viaggio di formazione,[11] Crnjanski interloquisce con la tradizione culturale e letteraria occidentale come con la tradizione e la comunità (artistica, culturale, nazionale) di appartenenza, continuando a tessere la trama intertestuale che lega tutta la sua produzione, e che i suoi lettori conoscono.

Sulla scia della lunga tradizione del viaggio in Italia, il giovane Crnjanski osservava che „прелаз преко Алпа, мало усиљено, описује се још увек као дубок доживљај целог бића и као ванредан час душевних дивљења. Одлазак у Италију још увек значи чекање чуда и пут ходочашћа […]“ (San Dželminjano: 220).

In quest'opera che è difficile classificare nettamente per genere, in cui domina non l'ordine spazio-temporale del viaggio reale, bensì l'ordine spirituale del viaggio interiore, Crnjanski descrive il suo percorso nella storia della cultura e dell'arte, in costante dialogo intertestuale con la letteratura del viaggio in Italia e con gli storici dell'arte, alla ricerca dell'essenza della cultura occidentale, della relazione nascosta tra l'Occidente latino e l'Oriente slavo, della salvezza dalla „страшна славенска жалост“ (136).

La Toscana, in particolare Siena, si svela, di fronte a Crnjanski, epicentro di quel grande risveglio dell'umano che chiamano rinascimento, con la creazione della „слика Девојке породиље“, espressione della „радост рађања, која се враћа хиљадама година дуж Нила и Тигра и Ганга и Јанцекјанга“ giacché „непрекидна је, као пролеће“. In ciò egli trova „утеху за себе и за Словене“ (147):

Али тек ту, у Сиени, очи у очи сагледах оно што треба славити: рађање. У њему ми се причини смисао живљења у одређеном народу, једина небесна, сферска, музикална утеха за младост која је пошла да оде, после прве половине жића. Оно је очишћење од сељачких бесова, спасење од умора словенског, који се јавља чим се изиђе из анималног. […]

Тако тек ту, у Сиени, помислих да, њеном благошћу и жалошћу својом, бившом, могу створити један нов и свечан израз свога завичаја, каквог давно не беше, шуштање и прах писаног, и поуздање у мутне могућности са земљом нашом и смрћу нам“ (148) [tutto il corsivo mio, RM].

---

[11] Cfr. Morabito [2013].

In quel viaggio, dunque, al cuore della riflessione artistica di Crnjanski ci sono il tema dell'appartenenza (culturale, nazionale) e il tema dell'espressione artistica. La stessa linfa che secoli fa ha vivificato la Toscana può essere infusa nella civiltà bizantino-slava. Gli Slavi, popolo nuovo, attendono di essere guidati verso l'amore, „più potente della passione", verso una nuova sintesi di civiltà che ricomporrà la frattura tra oriente e occidente, tra spirito e corpo: la civiltà forgiata nel rinascimento, innestata con la tradizione bizantino-slava, saprà fiorire di nuovo, in una danza panica nello spazio e nel tempo.

„Народ хоћу да саградим.

Дошао сам да се поучим занатом пизанским и да видим прве покрете и смисле, на капији Тоскане. Тајно се надам да ћу овде наћи други део развратне жалости и чистоте византинске, у коју се спуштасмо вековима, Дунавом и Дњепром" (*Piza*: 112).

„У нашој земљи, помислих, мрачној и тврдој, писаћу о зачећу, као о звезди што сија, о могућности спасења из горких и сланих таласа, бљутавих при утапању.

Писаћу њих ради о зачећу, као о невидљивом што гуче, ћарлија и хлади. Употребићу ради тих безбројних Гогољевих бедника Тоскану, а мислићу на Словенство, с пригушеним јецањем.

Завичај ћути и ништа о томе не зна, а ради њега сам путовао. […] Писаћу о Породиљи, тамној и слаткој нади, чистоти, ради оних што помреше по петроградским улицама, по нашим бедним паланкама и у туђини, надајући се свему од Словенства. Прикрићу се у писању о зачећу; своју дубоку вољу поремећења и задржавања тока; наметнућу смех ходом његовим, тананим и финим, у нашој земљи пре незнаним, у нашој земљи построј по смрти. Помисли се то, обузима мир. Каква тишина! – *и писање, и пут, слива се у смисао дисања због других, за многе, па се мутно, под очним капцима, са стасом девојке јављају и бурни таласи брда и дубова завичајни*" (*Siena*: 152).

Con il poema *Stražilovo*, Crnjanski porta avanti una ricerca stilistico-formale che, attraverso la decostruzione delle convenzioni poetiche tradizionali, anziché sfociare nel verso libero, dà vita ad una forma di versificazione che rappresenta un momento significativo nell'evoluzione della poesia serba.[12] L'alternanza di versi di varia lunghezza, la decanonizzazione della rima, la forzatura della sintassi e della punteggiatura[13]

[12] Petković, 1999.

[13] La specifica funzione della punteggiatura in Crnjanski è costantemente messa in luce dalla critica. Sulla virgola in particolare, v. Milić, 1996.

fino a trasformare la semantica stessa delle parole si accompagnano non al superamento della misura regolare di ripetizione che era il metro, bensì al trasferimento della regolarità al livello delle strofe e della struttura complessiva del poema. Le 42 strofe di *Stražilovo* si suddividono, infatti, in sei insiemi (identificabili come A, B, C, D, E, F) di sette strofe ciascuno (I–VII), con una struttura circolare che si ripete: la prima e la settima strofa di ogni insieme sono identiche; il numero di versi di ogni strofa in ciascun insieme si ripete, con una cadenza rispettivamente di 5, 7, 7, 4, 4, 4, 5 versi; si ripete la disposizione dei versi lunghi e brevi nelle strofe che hanno la stessa posizione in ciascun insieme per cui, ad esempio, tutte le prime strofe – e quindi le settime, uguali alle prime – si compongono di quattro versi lunghi seguiti da uno breve. La straordinaria trama di parallelismi formali, sintattici e tematici che, oltre alla consueta lettura verticale del testo consente una lettura „orizzontale" (tutte le prime strofe dei sei insiemi, tutte le seconde e così via), è da tempo studiata e variamente commentata nella letteratura critica.[14]

La rilevanza della componente slavo-bizantina nelle riflessioni 'toscane'di Crnjanski suggerisce di considerare una particolare connotazione della struttura del poema, la cui complessità formale richiama alla mente l'importante parte della liturgia orientale chiamata *canone*, una composizione innografica composta da un numero fisso di nove odi. Da secoli, quando per le celebrazioni importanti è prevista l'esecuzione di più canoni, le singole odi di ciascuna composizione vengono eseguite in sequenza, ossia si cantano le prime odi di ogni canone, seguite dalle seconde e così via, dando luogo ad un intreccio strutturale e tematico di particolare suggestività. All'epoca di Crnjanski, la cultura religiosa slava ortodossa era ancora parte integrante della formazione dei serbi e il poeta mostra di avere una sensibilità piena e sofferta della 'bizantinità'del bagaglio culturale slavo, per cui si può ritenere che la sensibilità ortodossa abbia giocato un ruolo specifico nella elaborazione della struttura del poema.

Mentre le determinazioni temporali nel poema sono per lo più relative („већ", „још", „скоро", „давно"), lo spazio, dimensione portante dell'opera, si articola su due piani strettamente interdipendenti: il Sirmio e la Toscana. Come nelle molte altre opere di Crnjanski che hanno titoli costituiti da o comprendenti toponimi, anche qui *Stražilovo*, luogo carico di tradizione e di valenze letterarie, è in effetti un cronotopo, fornisce

[14] A partire da Petrov, 1969 che presenta una approfondita analisi formale del testo su cui mi baso anch'io pur non condividendone in toto le conclusioni interpretative.

cioè indicazioni non solo spaziali ma anche temporali, richiamando in questo caso l'eredità poetica del romantico Branko Radičević, e non solo. Lo stesso poeta avrebbe più tardi, in occasione della commemorazione di Vasa Živković del 1922, sottolineato il ruolo particolare della Fruška gora nella letteratura serba:

„Прошлост и сва наша етика славила је патњу. Били смо народ умирања и туге. Није се знао сребрни смех, нити снага расцветаног дрвећа. Али знајте да се то мења. Под Фрушком гором, где се и Живковић школовао, зачела се нова књижевност, ново мишљење, нова етика, на највишој вредности људског бића: на радовању."[15]

Ai due poli dello spazio poetico del poema, dunque, troviamo da un lato il paesaggio toscano, direttamente evocato (solo in parte 'descritto') anche nel contemporaneo 'racconto di viaggio', e dall'altro lato lo *zavičaj* elettivo del poeta, il Sirmio, di cui Stražilovo è metonimia. In entrambi i casi, la forte intertestualità della produzione di Crnjanski conferisce ai toponimi il valore di richiamo di tutte le sue riflessioni sulla tradizione letteraria e sulla appartenenza culturale, in generale sull'arte e la letteratura.[16]

Tra i molti aspetti ed elementi di connessione tra le due opere, desidero qui mettere in evidenza alcune connotazioni dello *zavičaj* che emergono dal poema, alla luce del racconto del viaggio in Italia, e tracciare quello che sembra il percorso psico-poetico seguito dall'autore.

In *Stražilovo* lo *zavičaj* appare associato ad elementi solo apparentemente contrastanti: primavera, ciliegi in fiore,[17] vigneti, giovinezza, ma an-

---

15 Dal discorso in occasione delle celebrazioni per Vasa Živković nel 1922 (in *Miloš Crnjanski* II, 2011: 421) di cui la critica ben rileva la connessione con le opere 'toscane'. Cfr. ad esempio, Jaćimović, 2009.

16 Va rilevato che nello stesso discorso per Živković, compare un altro elemento della riflessione di Crnjanski, l'elemento della grecità che, data l'importanza del dionisiaco nelle opere legate alla Toscana, merita più approfondita considerazione, sebbene – per ragioni di spazio – non in questa sede: „На свету је све у вези и ништа се не губи. Сетите се да је до тога доба, свуда по нашим покрајинама, живот и људска мисао била једно страховито Хришћанство, мртвачко Хришћанство. Живковић вам шапуће кроз своје песме нове и благе речи.

Тамо, на дну Балкана, била је, некад, стара Грчка, где су се радосне речи родиле, из вечног плавог мора" – *Miloš Crnjanski* II, 2011: 421. Molti critici, come anche Raičević, 2010, sottolineano le consonanze con la filosofia di Nietzsche.

17 Velmar-Janković, 2005: 3–37, analizza il motivo dei ciliegi in Crnjanski, in relazione alla poesia cinese e giapponese che lo scrittore aveva tradotto, segnalandone il valore ambivalente, di gioia e di caducità nel contempo.

che autunno, tristezza e – naturalmente – morte. In realtà tutto il campo semantico dello *zavičaj* rappresenta un polo negativo, marcato da tristezza, malattia, senso di inutilità, senso di morte, come è chiaramente espresso già nella prima strofa:[18]

> 1AI Лутам, још, витак, са сребрним луком, / расцветане трешње, из заседа, мамим, / али, иза гора, завичај већ слутим, / где ћу смех, под јаблановима самим, / да сахраним.

Il senso del poema è contenuto in nuce nel primo insieme di strofe (AI–VII) ed è sviluppato, variato e approfondito nei successivi cinque. Nel pieno della sua elaborazione sumatraistica, della visione del legame cosmico tra tutte le cose al di là dello spazio e del tempo, e all'inizio del percorso che lo porterà a vagheggiare Iperborea, la mitica regione di luce e ghiaccio in cui passioni e conflitti umani sono pacificati, l'io poetico vaga,[19] lontano dalla propria terra, nel tentativo di realizzare una comunione con la natura e con la cultura che trascenda ogni vincolo spazio-temporale.

L'immagine di giocosa vitalità con cui il poema si apre ricorre con variazioni più volte. Le prime parole „Лутам,[20] још, витак," si ripetono in altre tre prime strofe e quindi anche nelle relative settime strofe degli stessi insiemi:

> 15CI e 21CVII, vv. 1–2: Лутам, још, витак, по мостовима туђим, / на мирисне реке прилежим, па ћутим,
>
> 29EI e 35EVII, vv. 1–2: Лутам, још, витак, са осмехом мутним, / прекрстим руке, над облацима белим,
>
> 36FI e 42FVII, vv. 1–2: Лутам, још, витак, са шапатом страсним / и отресам чланке, смехом преливене,

Come nella strofa 1, però, la seconda parte di queste prime strofe (vv. 3-5) è introdotta da un'avversativa („али") ed esprime un presagio di sofferenza e di morte connesso con lo *zavičaj*:

---

18 Come osserva Petković, 1999: 113, la negatività qui associata allo *zavičaj* è una novità nella poesia serba. Nell'indicazione delle strofe, il numero arabo indica la loro posizione nel poema, la lettera l'insieme a cui appartengono e il numero romano la posizione nell'insieme.

19 Si veda il passo già citato da *Siena:* 146.

20 Velmar-Janković, 2005: 34 segnala una particolare connotazione del termine „Lutam" in associazione al momento che precede la morte.

> 15CI vv. 3–5: али, под водама, завичај већ видим, / откуд пођох, посут лишћем жутим / и расутим.
>
> 29EI vv. 3–5: али, полако, сад већ јасно слутим / да умирем и ја, са духом потамнелим, / тешким, и невеселим.
>
> 36FI vv. 3–5: али, полако, трагом својим, слутим: / тишина ће стићи, кад све ово свене, / и мене, и мене.

Proprio per l'annullamento dei vincoli spazio-temporali,[21] l'aspettativa vitalistica espressa nella prima parte delle prime strofe citate, ben definita come „dionisiaca" da A. Petrov,[22] nella loro seconda parte viene subito bilanciata dall'incombere immediato della negatività connessa con l'origine stessa del poeta, con lo *zavičaj*. La struttura circolare del testo è ribadita dalla prima e ultima strofa dell'ultimo insieme, in cui chiaramente se ne afferma la valenza simbolica rispetto al percorso spirituale rappresentato nell'opera. La stessa ricerca che spinge l'io poetico al vagabondaggio si configura qui, infatti, come una 'fuga a ritroso', „трагом својим", e si conclude con il silenzio, dell'autunno e della morte.

La prima strofa del quarto insieme inizia con un predicato differente

> 22DI vv. 1–2: Дрхтим, још, витак, од река и небеса. / Милујем ваздух, последњом снагом и надом,

Anche qui, però, i vv. 3–5 si aprono come nelle altre con un „ma", per affermare il legame struggente, fatale („свиснућу": impazzirò di tristezza, morirò di tristezza), del soggetto con la „massa giovane" rimasta nello *zavičaj* („за гомилом оном, једном, давно, младом, / под сремским виноградом"):

> 22DI vv. 3–5: али, свиснућу, то и овде слутим, / за гомилом оном, једном, давно, младом, / под сремским виноградом.

Tra le prime strofe, solo quella del secondo insieme si differenzia per la struttura:

---

21 Così, a proposito del tempo, in *Ljubav u Toskani:* „Прошлост видех да је нешто друго, но што мишљах. […] приметих да нам то што је прошло опет иде, сазидано мраморно огромно и плаво. Сваком стубу, своду, виткости и снази, у прошлости, одговараше стуб, свод, једна виткост и снага у будућности" (220–221).

22 Petrov, 1969: 571.

> 8BI: Већ давно приметих да се, све, разлива, / што на брду зидам, из вода и облака, / и, кроз неку жалост, тек младошћу дошлом, / да ме љубав слаби, до слабости зрака, / провидна и лака.

La costruzione di altri mondi (eterei o, qui, acquei) sul niente o su monti è un'immagine che si incontra più volte, variata, nel racconto del viaggio. Vediamo, ad esempio, che di fronte ai dipinti di Duccio di Buoninsegna, espressione di „античко и готско знање" (151), frutto della tradizione del teatro greco e della pittura siriana, il soggetto si sente pronto ad attuare in sé una sorta di deificazione, per mezzo dell'arte come capacità di generare dal niente il senso, la vita, un popolo:

„Под његовим иконама рекох себи: ето, на ничему сазидаћу брдо. […] Принећу себе пролећу, ослонићу леђа о трешњеви и вишњеви Срем и, невидљиво, ни хваљен, ни исмејан, састављаћу телом својим, изнемоглим, блато и траве, брда и облаке, а кад буде готово, духнућу, као што се духне на лист јесењи. Свет је лак и народ ћу да створим. Ваздух је око мене" (151).

„Тако ја у свету видех: да се све може пренети морем и, у туђини, научих: да се на ничему може сазидати брдо, пролећно и мирисно. Бесвесна и бедна, урођена туга, под првом кишом, у замагленој сијенској пољани, што личи на воћњак, неста и, као и пред огромним пизанским зградама, у провидну безбрижност се претвори. Тоскана и мени Породиљу показа. Тако се пробих кроз страшне, словенске жалости и тад, кад за најближе своје да знам, нисам више желео и селима нашим да се вратим, нисам више умео, спазих сличност, исти мирис и јединосушност мог Срема и Тоскане, и све се смири и на добро окрете, јер и Сијена значи љубав, а љубав се, као зрак, око света увија" (*Siena:* 136).

Fino alla conclusione che compare nell'ultimo capitolo *San Džeminjano*, chiaramente concepito come 'tappa conclusiva'del viaggio interiore, in cui lo scrittore sintetizza le tappe del viaggio toscano:

„Пошао сам из Париза, свесном тугом, а не безбрижно и случајно, са јасним сазнањем своје дотадање немоћи, да шта у свету изменим. […]

Измучен, равнодушан за све, кад је пролеће дошло, пођох у Италију да изменим душу и тело.[23] Тамо куд одоше сви народи, изузев словенских, одох и ја збуњено, да нађем звезду зорњачу.

---

[23] Cfr. Mitrović, 2007.

[…] тако се ето појавих и ја, снужден и сиромашан, у име свих читалаца Гогоља.

Пиза, бела и мраморна, сјала је у мени, у зори“ (220).

„Узалудности моје у Пизи нестаде.

[…] Словенство је, у том свету напора, сводова, лукова и распона дрхтало као звезда зорњача. […] Пиза ме полумртвог диже из ужаса умирања и откри ми моју неизмерну моћ. […]

Сијена ми већ узе ту радост, телесну снагу и веру у свет који се може на ничему сазидати, као на брегу.[24] Тужним ме очима посматраше тај град и шапуташе ми да погледам у себе. […] У моме бићу је, на свету, тамно и болно лудило.

Видех самоћу своју, а показа ми Девојку породиљу. Силнија од љубичастих распона ума, моћнија од дивљег превијања тела, беше благост рађања. *Видех да је стварање само бура, што оставља за собом само стене као рушевине.* […] *Унутра, у нама, нека жар држи свет, непроменљиво и непрекидно*. Загледан у себе, сред сијенског пролећа, *увидех да је све што се види пролазно, али да је у мени могућност звезде, што вечно сија*. Рађање ми се учини топла и чиста брдска падина изнад света, са које све може да се дохвати и помилује руком.

Сав ћакнут, изиђох из те вароши, што је у небеса уздигла тело девојке, у ком клија непрекидно пролеће, али ме мали Сан Џемињано задржа, на путу чудном ка надземаљском“ (221).

„Расплинуше од тог загрљаја сва моја пизанска и сијенска уображења. *Нити се може, видех, на ничему саздати свет, нити се у туђини налази топла падина брда рађања, са које све може да се дохвати и помилује руком*“ (222).

Se lo scopo del viaggio è l’*amore*, nella strofa 8BI il poeta riconosce, con una pena „жалост“ connessa con la giovinezza „младост“, che l’amore lo rende debole fino all’incorporeità.

La consustanzialità del Sirmio e della Toscana evidenziata nel racconto di viaggio (*Siena*: 136 passo citato) è immediatamente espressa nel poema nell’incipit di quattro seconde strofe su sei. La seconda strofa del primo insieme 2AII comincia con la locuzione „и овде“, come pure le strofe 16CII, 30EII, 37FII, ad affermare il riproporsi anche in Toscana di condizioni legate allo *zavičaj*. Lo stesso paesaggio straniero conduce allo *zavičaj* e il loro legame è per il poeta visibile:

[24] Nell’ultima strofa del poema *Serbia*, si legge: „Занавек, збиља, зар, овај свршетак се шири, / свему што је било сазидано уврх гора?“

> 2AII: И овде, пролетње вече / за мене је хладно, / као да, долином, тајно, Дунав тече. А, где облаци силазе Арну на дно, / и трепте, увис, зеленила тврда,/ видим мост што води, над видиком, / у тешку таму Фрушког брда.

Il peso esistenziale collegato alle origini e all'appartenenza si ripropone, identico, anche in terra toscana, in quella regione fertile e ricca dal clima mite, nella culla dell'arte umanistica e rinascimentale in cui Crnjanski sperava di cancellare la pena „словенска" e il peso di una tradizione di sofferenza. Ciò che è comune in ogni luogo e ad ogni paesaggio è il destino umano, il dolore che marca anche la giovinezza:

> 30EII: И овде, реку једну / видим, под својим телом, / да хлади лаку, сребрну, земљу, непрегледну. / А, кад ми проспе трешње по духу оболелом, / и, крај Месеца, и овде, звезда заблиста, / видим да је, у раном умирању, / моја, и туђа, младост, горка и једна иста.

Solo due seconde strofe si differenziano dalle altre nella struttura, proprio negli stessi insiemi B e D in cui si differenziano anche le prime strofe. Nella 9BII il soggetto interpreta il vincolo alla sofferenza come una spinta fatale impressa al suo essere dall'esterno, a frenare la sua forza vitale:

> 9BII: Знам да ми у косу, / по зори руменотамној, / туђа, уморна, рука, бледи сумрак просу. / А да веселости мојој, чилој и потамној,/ две заспале, болне, дојке не дају / да се гласним криком баци по трешњама, / што ми остадоше, у завичају.

Sarà poi una quinta strofa a chiarire che è con la nascita stessa che ha origine la sofferenza:

> 12BV vv. 1–2: Не, нисам, пре рођења, знао ни за једну тугу, / туђом је руком, све то, по мени разасуто.

Considerando attentamente la seconda parte della strofa 9BII, credo si possa stabilire un'ulteriore connotazione dello *zavičaj*, un elemento non solo femminile, bensì specificamente materno („две заспале, болне, дојке не дају / да се гласним криком баци по трешњама, / што ми остадоше, у завичају") e, in quanto tale, vissuto come vincolo intrin-

seco, impresso alla nascita, alla sofferenza, alla passione, alla morte. A sostegno di questa interpretazione, possiamo ricordare quello che Crnjanski scriveva in una lettera del 1926 ad Andrić, che conferma l'identificazione tra la madre e lo *zavičaj:* „Пошто више немате мајке, имате у даљини Босну...“ Ancora prima, presentando sé stesso in una lettera del 1918 a Julije Benešić, egli stabiliva un paragone tra la propria madre e la celebre statua in pietra di Ivan Meštrović: „Ко га је родио? Мати једна од камена, као Мештровића.“[25]

Nella seconda strofa del quarto insieme, il soggetto specifica ulteriormente la causa della dolorosa nostalgia presagita in 22DI, descrivendo sé stesso e i suoi compagni, la giovinezza felice ed ebbra, di un'ebbrezza (dionisiaca!) che è appartenenza allo *zavičaj:*

> 23DII За један благи стас, / што, први пут, заљуља / вишње и трешње, пољупцем, код нас / и поскочи, видиком, са ритова и муља. / За друштво му, што по винском меху / свело лишће расу, са осмехом мутним, / прескачући, први пут, потоке, у смеху.

Le terze strofe di tutti e sei gli insiemi si aprono con un „И, / А, место...“, esprimendo nei primi versi un'aspettativa mancata, una condizione attesa che non si realizza:

> 3AIII: И, место да се клањам Месецу, тосканском… знам да ћу, овог пролећа, закашљати ружно
>
> 10BIII: И, место да водим, погледом зеленим, / као пре, реку што се слива, …сад, плавим и густим, / снегом, и ледом, смешећи се, мирим / све што се збива
>
> 17CIII: А, место свог живота, давно живим, / буре и сенке грозних винограда
>
> 24DIII: А, место свог живота, знам да, по видику, / тај осмех расух, над сваким телом, голим
>
> 31EIII: И, место своје судбе, са ужасима новим, / сусрећем давни живот, болан, и прозрачан
>
> 38FIII: И, место сребрних пруга, забрежја и река, / сусрећем, као у сну, уморне мисли, своје.

[25] Entrambe le citazioni in Popović, 1980, rispettivamente p. 111 e p. 29.

Conseguenza dell'annullamento dei vincoli spazio-temporali è l'impossibilità, anche in Toscana, di godere appieno della forza vitale, ma la seconda parte di queste strofe esprime, nel contempo, l'accettazione del destino di sofferenza implicato dalla propria origine. Guardando la propria immagine riflessa nell'Arno, come immersa nel cielo rispecchiato dal fiume, l'io poetico ha consapevolezza della malattia (3AIII v. 3: „знам да ћу, овог пролећа, закашљати ружно") contratta con la nascita stessa e connessa con il suo luogo d'appartenenza:

> 17CIII vv 3–5: Настављам судбу, већ и код нас прошлу, / болесну неку младост, без престанка; / тек рођењем дошлу,/ са расутим лишћем, што, са гроба Бранка, / на мој живот пада.

Anziché guidare dionisiacamente la natura, si trova ora a conciliare la realtà in una superiore armonia „di neve e di ghiaccio":

> 10BIII: И, место да водим, погледом зеленим, / као пре, реку што се слива, / да скачем, као Месец, по горама пустим, / и зажарене шуме да потпирим, / сад, плавим и густим,/ снегом, и ледом, смешећи се, мирим / све што се збива.

Il doloroso processo compiuto, ora, conduce il soggetto ad una sorta di onnipotenza creativa:

> 24DIII vv. 3–7 и, над земљом овом, кроз коју Арно руди, / пун звезда и зрака, мој се шапат слива, / у измождене груди, / јер се, у пролећу, све то опет збива, / свуда, где ја волим.

Come la sua giovinezza porta in sé il passato doloroso della sua gente („давни живот, болан, и прозрачан", 31EIII vv. 1–2 citati), il suo viaggio toscano conduce in realtà al suo *zavičaj:*

> 31EIII vv. 3–7: А, кроз ову земљу, свилену и прозирну, / чим, уплашено, спустим девојачко тело, / кроз маслину мирну, / видим, далеко, опет, лишће свело / и завичај облачан.

La vita stessa, in realtà, implica il proprio scioglimento:

> 38FIII: И, место сребрних пруга, забрежја и река, / сусрећем, као у сну, уморне мисли, своје. / А, над трешњама и младим вишњама, / тамну и дугу маглу, што се, свуда, шири, / у

> животу пред нама, / где се страст, полако, у умирању смири, / и чула упокоје.

La seconda parte di ogni insieme (strofe IV–VII), approssimativamente dello stesso numero di versi della prima (19 versi nella prima e 17 nella seconda), trae le conclusioni dalle premesse poste nelle prime tre strofe, con un infittirsi della trama di richiami intratestuali.

Le quarte e le seste strofe sono costituite ciascuna da due distici. Nella strofa 4AIV cominciano entrambi con „*И*, тако, већ," a ribadire il presagio annunciato nelle prime tre strofe del poema come pure l'accettazione del destino:

> 4AIV: И, тако, већ слутим / да ћу, скоро, душу сасвим да помутим. / И, тако, већ живим, / збуњен, над рекама овим, голубијски сивим.

Tutti gli altri distici si aprono con la locuzione „*И*, тако, без", che si ripete quindi per ventidue volte: „без туге", „без блуди", „без веза", „без дома", „без бола", „без мира", „без гроба", „без тела", „без лица", „без станка", „без речи", „без трага", „без звука", „без врења", „без кретње", „без знака", „без таме", „без имена", „без реда", „без пута", „без мора", „без пића".

Nel dolore della condizione umana (6AVI vv. 1–2: „*И*, тако, без туге, / очи су ми мутне од неке боље, дуге"), anche senza legami individuali è indissolubile l'appartenenza (11BIV vv. 1–2: „*И*, тако, без веза, / стиже ме, ипак, родна, болна, језа") e inevitabile il ritorno con le sue conseguenze:

> 13BVI: И, тако, без бола, / вратићу се, болан, воћкама наших поља. / *И*, тако, без мира, / патиће горко, много шта, од мог додира.

In questo percorso di riduzione, oscuro, dolente e pregno di cupi presagi di ritorno, di sofferenza e di morte, compare chiaramente la simbologia dionisiaca, che torna anche in *Ljubav u Toskani*. Spogliatosi del corpo (18CIV vv. 3–4: „*И*, тако, без тела, / душа ми је невидљива, и невесела"), il soggetto va incontro alla estrema trasfigurazione:

> 20CVI: *И*, тако, без лица, / на лику ми је сенка јарца, трешње, тица. / *И*, тако, без станка, / тетурам се видиком, без престанка.

Il racconto di viaggio offre elementi a sostegno di questa interpretazione del processo di sottrazione scandito da queste strofe. In *Ljubav*,

in particolare in *Piza*, compare ripetutamente il dio con attributi dionisiaci:

„Бог који је играч, скаче витак и жудан, ено онамо, иза олтара, у ваздух кроз априсе, које личе на зидове цркава кијевских и рашких. […]

Њих ћу да затресем над васионом: љубавнике, блуднике, грешнике, монахе, Словене. Ренесанса ће ми бити само изговор.

Рогати бог иде преда мном, а ја за њим погнуте главе, а за мном сви бедници Гогољеви. Само случајно путујемо Тосканом. Овај пејзаж могао би бити и на Висли. Шљиваци, засути плавим прахом, и виногради, што ничу као безбројни рогови, иду према нама и воде нас. Рогати бог игра пред нама, а ми сељаци, напојени биљем и крвљу животињском, играмо, скачемо, урламо имена река. О, Словенство, обухвати обема рукама земљу, притисни је: сок сазрелог грожђа поцуриће под шакама твојим, сви ће јарци поскочити по трави“ (109).

„Ако сам грозничав шапутао имена посавских винограда, метохијских падина, виславских поречја и уралских подножја, нисам био луд. Дисао сам само, и духнуо у време. За љубав сам путовао, што је чекала играче да поиграју за Богом“ (110).

„Везујмо свет и не распарчавајмо га. Треба га грлити као једно, драго, недељиво брдо; смрти су пролазне, а битке шарени лептирови; али ведрине су вечне, ваздух и скок играча“ (116).

In questa luce, le strofe quarte e seste sembrano marcare le tappe di un processo di iniziazione, direi mistica, che porta alla trasfigurazione del poeta in un danzatore dionisiaco. In tale trasfigurazione al limite della deificazione acquista pieno senso il primo distico della quarta strofa dell'insieme D:

> 25DIV: И, тако, без речи, / дух ће мој све туђе смрти да залечи.

D'altra parte, però, il processo di trasfigurazione e identificazione con forze soprannaturali non può che implicare un parallelo processo di morte all'umano:

> 27DVI: И, тако, без звука, / смех ће мој падати, са небесног лука. / И, тако, без врења, / за мном ће живот у трешње да се мења.

L'evoluzione marcata dalle strofe IV e VI è intercalata dalle quinte strofe, che approfondiscono alcuni aspetti del processo.

L'immagine sumatraistica[26] che compare nella quinta strofa del primo insieme è introdotta da oscuri versi che si spiegano forse ricorrendo al 'racconto di viaggio':

> 5AV: Повео сам давно ту погнуту сенку, / а да сам то хтео, у оној гори, / познао грожђе, ноћ, и теревенку, / и поток, што сад, место нас, жубори.

L'ombra china che il soggetto dice di portare con sé da tempo, non è che la sua stessa ombra: „рогати бог иде преда мном, а ја за њим погнуте главе, а за мном сви бедници Гогољеви" (109). E se „chinare il capo" significa „accettare, sottomettersi" („покорити се"), sta parlando qui probabilmente del suo destino, quello che lo ha spinto „на путу чудном, ка надземаљском" (*San Džeminjano*, 221), anziché restare tra „грожђе, ноћ, и теревенка", e per il quale, ora, „место њега", „неки поток жубори".

Anche nella successiva quinta strofa ricorre l'immagine del „chinare il capo", che mi pare assumere qui una sfumatura ulteriore di cupezza definitiva in associazione con il fogliame appassito.

> 12BV vv. 2–4: Знам, полако идем у једну патњу, дугу, / и, знам, погнућу главу, кад лишће буде жуто

La quinta strofa seguente associa chiaramente la malattia all'ebbrezza dionisiaca dell'appartenenza allo *zavičaj*:

> 19CV: Једног пролећа, и ја сам горко знао / да, кроз свирале девојачког ребра, здравље дајем. / И груди своје, у грожђу, криком, раскидао, / наг, на дну неба, опивши се завичајем.

Superata la metà del poema, il processo di trasformazione marcato dalle strofe IV e VI è ormai in fase avanzata, il soggetto vede chiaramente lo scopo del viaggio e del suo percorso e ne accetta le conseguenze. In questa continua riduzione e sottrazione di attributi di umanità e di vita, si realizza l'unica forma di acquietamento e conciliazione possibile, e che solo dall'amore è consentita, per la sua capacità di superare i confini nello spazio e nel tempo. Questa è la seconda e ultima menzione dell'amore nel testo:

---

[26] „Растужи ли нас какав бледи лик, / што га изгубисмо једно вече, / знамо да, негде, неки поток, / место њега, румено тече!", in *Sumatra*.

> 26DV: Јер љубав ће моја помешати, тајно, / по свету, све потоке, и зоре, / и, спустити на живот, ведро, и бескрајно, / и код нас, небо, и сенку Фрушке горе.

È per questo scopo che il ritorno, necessario, è possibile:

> 13BVI: И, тако, без бола, / вратићу се, болан, воћкама наших поља

L'io poetico accetta il suo destino di appartenenza come pure il destino di ogni esistenza umana, constatando la vanità del tutto:[27]

> 33EV: А прах, све је прах, кад дигнем увис руку / и превучем, над провидним брдима, и реком. / И, неизмерно слабе, све те трешње, што се вуку / са мном, по свету, са земљаним лелеком.

Come ho già avuto occasione di dire,[28] si può concludere che la poetica stražiloviana appare così come un superamento del sumatraismo senza, tuttavia, che la spinta dionisiaca porti alcuna catarsi, generando piuttosto un ripiegamento su di sé ovvero, il che è funzionalmente lo stesso, una fuga in un 'altrove' di luce e ghiaccio perenni,[29] dove, senza la vita, è la pace:

> 39FIV: И, тако, без реда, / младост увијам миром, снегова и леда. / И, тако, без пута, / моје миловање, по умирању лута.
> 40FV: А мир, свуд је мир, кад распнем шта је било / и приклоним главу на оно што ме чека; / на цео један крај са ког се вино слило / и смех, и дивна бестидност, далека.

Con la sottomissione al proprio destino („приклоним главу на оно што ме чека; на цео један крај са ког се вино слило"), con la pace che dà

---

[27] Cfr. Nikola Milošević, „Filozofska dimenzija književnih dela Miloša Crnjanskog", in Miloš Crnjanski, *Sabrana dela Miloša Crnjanskog*, knj. 1, priredili R. Njeguš i S. Raičković, Beograd, Novi Sad, Zagreb, Sarajevo: Prosveta, Matica srpska, Mladost, Svjetlost, 1966: 7-107.

[28] Morabito, 2010: 1749. Identica valutazione esprime Raičević, 2010: 24.

[29] Così si esprimerà l'autore in *Kod Hiperborejaca* (cit. in Milošević, 1966: 77): „[…] mene te veze Evrope, Azije i Amerike teše kao neko mirno, bistro, plavo more, kroz koje koračam, lagano, odlazeći prema Severu u Hiperboreju.

Ако ништа друго, значе могућност да побегнем од стварности, из Рима, као што се бежи, у сну, од пожара."

l'accettazione completa del compito, si ha il dissolvimento dell'individualità nell'appartenenza, nell'unica forma di estasi possibile, quella dionisiaca, fino all'annullamento individuale:

> 41FVI: И, тако, без мора, / прелићу живот наш, зорама Фрушких гора. / И, тако, без пића, / играћу, до смрти, скоком, сретних, пијаних, бића.

Nell'ultimo capitolo di *Ljubav u Toskani*, *San Džeminjano*, sono ripresi – come ho mostrato – diversi elementi presenti anche in *Siena* e in altre parti dell'opera e il testo, e dunque l'intera opera, si conclude con un'invocazione dello *zavičaj:*

„Та проста и чиста природа, сетила ме мојих брда.

И тако, при уласку у фиорентинску земљу, пред градом црвеног Крина, неколико пута, тихо, изрекох име Срема" (222).

Il racconto del viaggio in Toscana si conclude con la riaffermazione di un'appartenenza: in *Ljubav u Toskani* come in *Stražilovo*, non domina la consolazione sumatraistica di un cosmico legame riparatore, piuttosto la consapevolezza amara della circolarità dell'esistenza: al circolo nascita-vita-morte, di cui ciascuna fase è segnata dal dolore e dalla sofferenza, corrisponde il percorso circolare del poema.[30]

Anche nel poema troviamo gli stessi temi sottesi al racconto del viaggio toscano, l'appartenenza culturale e la creatività artistica, strettamente connessi. L'uomo Crnjanski, in contrasto aperto con la tradizione di appartenenza e l'ambiente di provenienza, con una forte inclinazione al conflitto (sul piano artistico ideologico culturale e umano), sarebbe a lungo rimasto 'al margine'e 'controverso',[31] ma il poeta di *Stražilovo* disegna un percorso poetico attraverso il confronto doloroso e fecondo con le contraddizioni immanenti all'esistenza stessa, come anche al suo essere individuo moderno e artista, irrimediabilmente separato e alieno, ma anche prodotto di storia e cultura, diviso tra un senso lacerante dell'appartenenza totale, estatica, al suo *zavičaj* e la tentazione della fuga in un 'altrove'mistico di ghiaccio. Il poema realizza davvero il sogno toscano di creare „један нов и свечан израз свога завичаја, каквог давно не беше, шуштање и прах писаног, и поуздање у мутне могућности са земљом нашом и смрћу нам" (148).

---

30 Morabito, 2010: 1747.

31 Cfr. sulla posizione di Crnjanski nella cultura coeva, Lompar, 2004.

„Мишљах и ја: да пут овај мој талијански тече као слап за мном, пун трепета звезда, у завичај, али ни раскош равенска, ни чулност тосканска, ни мудрост јонска, сијенску Љубав, изненада, није створила; у земљи ту је својој сазрела. У родном моме крају ме чека судбина, а ја луд мишљах да је из туђине доносимо. Зашто и откуд не зна се, у Срему милом трешња ме расцветана чека, исто тако фине и благе боје као ове што сам их овде видео; зашто и откуд не зна се, и овде, вековима је нешто клијало, тако мирно, тако благо, испод времена, дивљине и покоља.

Тако се исто у Пољској нешто давно спрема и догађа, и свом безмерном Русијом лаганим ходом пролази, што мишљах да сам у Тоскани нашао. Спрема се, клија тако благо, из мог изнемоглог Срема. Обучем ли га бићем својим, биће моја благост и словенска утеха, на дну једног туђинског списа. Нема јој трага и нема јој доба, као што не беше ни сијенској, назваће се и она Љубав, али зар ће ко знати да је нас ради по Тоскани шапутана та љупка реч словенска? – Непрекидно је пролеће“ (150).

Bibliografia

Džadžić, Petar, *Povlašćeni prostori Miloša Crnjanskog*, Beograd: Prosveta, 1995.

Gvozden, Vladimir, „Hronotop susreta u putopisima Miloša Crnjanskog“, *Slika drugog u balkanskim i srenjoevropskim književnostima*, ured. Miodrag Maticki, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2006, 189–197.

Jaćimović, Slađana, *Putopisna proza Miloša Crnjanskoga*, Beograd: Učiteljski fakultet Univerzitet u Beogradu, 2009.

Kovač, Zvonko, *Poetika Miloša Crnjanskog*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1988.

Lompar, Milo, „Apolonovi putokazi“, *Apolonovi putokazi. Eseji o Crnjanskom*, Beograd: Službeni centar SCG, 2004, 291–310.

Milić, Novica, „Zarez Crnjanskoga (2): estetika zapete“, *Miloš Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup književnom delu*, ured. Miroslav Šutić, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1996, 57–67.

Milošević, Nikola, „Filozofska dimenzija književnih dela Miloša Crnjanskog“, 9–107 consultato su http://roswell47.rs/crnjanski/upload/milosevic.pdf. Ultimo accesso febbraio 2013.

Mitrović, Marija, „Pođoh u Italiju da izmenim dušu i telo“, *Letopis Matice srpske*, br. 479/4 (2007): 546–556.

Morabito, Rosanna, „Stražilovo di Miloš Crnjanski“, *Oriente, occidente e dintorni… Scritti in onore di Adolfo Tamburello*. vol IV. F. Mazzei e P. Carioti, a cura di. Napoli: Il torcoliere. Università degli studi di Napoli „L'Orientale“, 2010: 1735–1749.

Morabito, Rosanna, „Toscana, amore e slavità kieviana nella geografia interiore del giovane Crnjanski“, *Київ і слов'янські літератури Збірник праць*, упорядник Деян Айдачич. Київ: Tempora, [2013] in corso di stampa.

Nedić, Marko, „Miloš Crnjanski u književnom vremenu“, *Miloš Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup književnom delu*, ured. Miroslav Šutić, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1996: 95–103.

Petković, Novica, „Lirika Miloša Crnjanskog“, *Ogled o srpskim piscima*, Beograd: Društo za srpski jezik i književnost Srbije, 1999: 67–118.

Petrov, Aleksandar, „Stražilovo Crnjanskog“, *Književna istorija*, knj. 1, sv. 3 (1969): 565–598.

Popović, Radovan, *Život Miloša Crnjanskog*, Beograd: Prosveta, 1980.

Radulović, Milan, „Kosmogonija Miloša Crnjanskog – *Seobe*“, *Miloš Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup kijiževnom delu*, ured. Miroslav Šutić, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1996: 139–153.

Raičević, Gorana, „Programski eseji Miloša Crnjanskog“, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 52, sv. 2 (2004): 263–306.

Raičević, Gorana, „Na ničemu sazdan svet“, *Miloš Crnjanski I*, ured. Milivoj Nenin, Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2010, 11–30.

Stojnić, Mila, „Semantika i poetika naslova u delima Miloša Crnjanskog“, *Miloš Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup književnom delu*, ured. Miroslav Šutić, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1996, 13–19.

Šutić, Miloslav (ured.), *Miloš Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup književnom delu*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1996.

Velmar-Janković, Svetlana, „Pesnik trenutka koji nestaje“ [1978], *Knjiga o Crnjanskom*, Milo Lompar, Beograd: Srpska književna zadruga, 2005, 3–37.

Crnjanski, Miloš, *Itaka i komentari*, Beograd: Prosveta, 1959.

Crnjanski, Miloš, *Putopisi, Izabrana dela*, Beograd: Nolit, 1983.

Crnjanski, Miloš, *Miloš Crnjanski I*, priredio M. Nenin, Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2010.

Crnjanski, Miloš, *Miloš Crnjanski II*, priredila G. Raičević, Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2011.

Crnjanski, Miloš, *Antologija srpske književnosti*. *Lirika Itake*, 2010. <http://www.ask.rs> aprile 2012.

Summary

Rosanna Morabito

STRAŽILOVO AND TOSCANA IN THE INNER GEOGRAPHY OF THE YOUNG CRNJANSKI

The author gives an interpretation of the poem *Stražilovo* considering the process of interior research emerging from young Crnjanski's „Tuscan" reflections. In the poet's view, Tuscany, and the foreign land in general *(tuđina)*, represents a pole whose irrisestible attractive force implies a proportional recalling force of the *zavičaj* (the one's own land), performed in the poem by Sirmio and in the *sui generis* journey-tale *Ljubav u Toskani* by the whole *Slovenstvo*. In *Stražilovo,* and in the prose work as well, it is possible to observe the same tension between the two geocultural poles catalizing the author's reflections and the prose text provides both the context and a key of interpretation for obscure points in the poem.

The structural analysis puts in evidence the key themes of the cultural belonging and artistic creativity. Whereas the belonging is a constitutive and irreversible individual element connected to his/her origin and implicating temporal and physical bounds with all the negative existential marks, e.g. disease, suffering and death, the artistic creativity only could overcome human limits.

Резиме

Розана Морабито

СТРАЖИЛОВО И ТОСКАНА У УНУТРАШЊОЈ ГЕОГРАФИЈИ МЛАДОГ ЦРЊАНСКОГ

Ауторка даје тумачење песме *Стражилово* тиме што разматра процес интериорног истраживања које произлази из „тосканских" размишљања младог Црњанског. По песниковој тачки гледишта, Тоскана и туђина уопште представљају пол чија неиздржива сила привлачења претпоставља пропорционално снажно призивање завичаја, које у песми представља Срем, а у путопису *sui generis Љубав у Тоскани* то је читаво словенство. У *Стражи-*

лову, као и у наведеном прозном делу, могуће је посматрати исту тензију између два геокултурна пола који катализирају ауторова размишљања, а прозни текст обезбеђује како контекст, тако и кључ за тумачење опскурних тачака у песми.

Структурална анализа ставља у први план кључне теме културног припадања и уметничке креативности. Ако је припадање конститутивни и неповратни индивидуални елемент који је везан за нечије порекло и претпоставља темпоралне и физичке границе, са свим негативним егзистенцијалним ознакама, као што су болест, патња и смрт, само уметничка креативност може да превазиђе људске границе.

Бранко Вранеш

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
brankovranes@gmail.com 821.163.41.09-1 Црњански М.

ЦРЊАНСКИ НА КРФУ 1925.

Апстракт: У раду се испитује улога простора Крфа у концепцији поеме *Сербиа* Милоша Црњанског, имајући у виду књижевни и историјски контекст значајан за разумевање симболике медитеранског топоса.

Кључне речи: Црњански, Милош (1893–1977); *Сербиа; Видовданске песме;* Крф; ведрина.

Постоји известан отпор у рецепцији средишње поеме Милоша Црњанског, написане на Крфу 1925. године. *Сербиа* није текст који се лако „прима". Континуитет који поема Милоша Црњанског успоставља са књижевном традицијом од Орфелиновог „Плача Сербији" до „Плаве гробнице" Милутина Бојића из 1917. године, песме која је *Сербии*, у књижевноисторијским сразмерама, непосредно претходила, не побољшава њену рецепцију. Напротив, стиче се утисак како *Сербиа* стоји издвојена и сама, као тежак, можда и најтежи захтев који је после *Видовданских песама* постављен нашој култури. Културна апропријација чувене Бојићеве песме са тематско-мотивском подлогом крфске гробнице, наспрам отежане комуникације са поемом *Сербиа*, доприноси књижевноисторијској слици о непријемчивости Црњанскове поеме. Осим тога, опора поема Црњанског као да стоји самостално и унутар самог песниковог опуса. Од готово натуралистичког поређења песника са *модрим раком*, из првога стиха, или неочекиване, мада у митологији утемељене, компарације острва са *осунчаним вукодлаком*,[1] до протежности глаголских именица са завршетка поеме, она, на први поглед, поетички више наличи експериментима Растка

[1] Новица Петковић у краткој дигресији указује на митолошку повезаност вукодлака са несмиреним душама предака. Гробља наших војника, којима је прекривено острво Крф, и неразрешеност дилеме о смислу и оправданости њиховог страдања,

Петровића него доминантној, „стражиловској“ или „видовданској“, линији у певању Црњанског.

Такав положај је, на посредан и понешто амбивалентан начин, *Сербиа* задржала и у књижевној критици. Индикативна је оцена Ивана В. Лалића како генерација песника после Првог светског рата није успела да се мотиву отаџбине одужи Бојићевом снагом.[2] Омисија *Сербие* из Лалићевог суда говори о непостојаном, иако због тога не мање провокативном, месту ове поеме у оквирима српске књижевне традиције.

Такав положај *Сербиа* можда и највише дугује нечему што у песми која дезинтегрише традиционалне узусе родољубиве поезије не бисмо очекивали – метафизичком хоризонту ведрине са кога је поставила кључна национална питања. У којој се мери онда сме инсистирати на универзалној основи *Сербие* Црњанског, и тврдити да је она више него чувена Бојићева песма успела да првенство додели трансценденталним, а не националним разлозима људске невоље, тамо где нас је све нагонило да за неуспехе окривимо историјске непријатеље и недаће? Ако је у *Видовданским песмама* Црњански страдању и обнављању нације претпоставио начела етике и хуманости,[3] чини нам се да је у *Сербии* на себе преузео једнако тежак задатак – да уместо по-

---

иду у прилог таквом поређењу – Петковић, Новица, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд 1996, 89.

[2] Лалић указује на поетичку промену курса после Првога светског рата ка проблемима европске културе и космополитизма, и напуштање Бојићевих замисли нове националне епопеје „од којих су се сасвим удаљили песници после рата; песници који су искуствима блиске историје претпоставили друга, површније космополитска искуства. Друга страна изгнанства младих песника одредила је добар део тока наше послератне поезије: не Албанија и Видо, него Париз и Ница. Да ли је цела једна генерација била недорасла нечему што је могло постати њена велика тема? Да ли је то потреба за бекством од реалности Вида и ратне кланице вукла ка другом екстрему?“ – Лалић, Иван В., „О поезији Милутина Бојића“, у: *О поезији: Критика и дело. О поезији дванаест песника. Остали есеји и разговори*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 74.

[3] „Један неисторијски, али величанствено хуман глас био је толико искрен да је требало да задиви епоху – да је она била достојна такве објаве. [...] Тај величанствени глас негације је имао снаге да раскине са националним циљевима и интересима свога народа, а не само да се разочара у човечанство. А то је болно, то је неиздрживо, јер ниједан човек није човек уопште, сви смо само оно са чиме долазимо на свет, појединци оковани колективом“ – Jerkov, Aleksandar, „Estetika neveselog: Poetički sistem i modernizam ranih stihova Miloša Crnjanskog“, у: *Smisao (srpskog) stiha: knjiga*

литичке или моралистичке осуде трагедије започете на Крфу, језиком метафизике проговори о пропасти националног идеала услед урођене слабости људске природе.

Зато не треба да нас чуди што је контроверзност *Сербие* била тумачена као обнављање старих националних спорова и неспоразума, или као амбивалентан напор да се универзалне вредности заснују у националном простору. Према речима Хатице Крњевић, „национална драма" песника се, после суматраистичког раздобља, враћа, у поеми *Сербиа*, у свој тежини и амбивалентности рационалне демистификације отаџбинског и суматраистичког идеала, и осећања нежности и наде у домовину.[4] Александар Петров у *Сербии* види амбивалентан напор песника да апсолутизује овоземаљски завичај, који се таквом покушају опире. Најдаље докле песник стиже јесте небесни, суматраистички вид привиђења, који не може да издржи терет Црњанскове сумње.[5]

Разлози контроверзе нису лежали само у односу поеме Црњанског према националном питању. *Сербиа* је служила као еклатантан, али и узнемирујући пример на граници квалитативног одступања у описивању књижевних закономерности песниковог опуса. Петрова су заинтригирале композициона асиметричност *Сербие*, која се не уклапа у структуралну правилност Црњанскових поема, али и семантичке нејасноће средишње Црњанскове поеме. Док су Петровљеве анализе *Стражилова* и *Ламента над Београдом* уродиле конкретним резултатима, у анализи поеме *Сербиа* овај тумач своје закључке оставља отворене, неретко констатујући загонетност проблема који се постављају, попут необичног евоцирања Бога после његовог одри-

---

prva: De/konstitucija, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Centar za kulturu, Požarevac 2010, 271–272.

4 Krnjević, Hatidža, „Povodom Lamenta, a o poeziji Miloša Crnjanskog", *Izraz*, god. VII, br. 4, april 1963, 359. У студији о поемама Милоша Црњанског Хатица Крњевић наглашава поларитет песникових емоција, унутрашње противречности које се испољавају у интелектуалистичкој сумњи и скепси према сопственим и националним уверењима, и резултују трагичким отрежњењем – Крњевић, Хатица, „Поеме Милоша Црњанског", у: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, уред. Предраг Палавестра, Светлана Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд 1972, 153–156.

5 Петров, Александар, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Signature, Београд 1997, 98–102.

цања у *Видовданским песмама*, или оштрих семантичких резова.[6] Упркос томе што Црњански мотив завичаја непогрешиво везује за мотив смрти, Новица Петковић у поеми *Сербиа* мора да констатује драматичну и потпуну превласт тамних и мрачних, готово бизарних слика завичајног простора.[7] Тихомир Брајовић, са друге стране, у *Сербии* препознаје сличан преломни тренутак у препознавању метафизичке иронијe сопственог бездомног и беззавичајног положаја, иако она прожима читав песнички опус Црњанског.[8]

Сербиа није била запостављена само у књижевноисторијским проценама одређене књижевне епохе, него и у критичким анализама различитих развојних линија унутар песништва Милоша Црњанског. У разматрању континуитета мотива пролазности у опусу Црњанског, Светлана Велмар-Јанковић *Сербиу* тек помиње: Сербии се Црњански враћа само да би показао ново и одсудно сазнање о неодрживости и пролазности сопствених идеала.[9] Петар Џаџић, пишући о имагинарним, утопијским просторима у делу Милоша Црњанског, готово да не говори о простору Сербие.[10]

У раду савремених тумача поема *Сербиа* била је тематски скромно заступљена. Акценат у проучавању односа поезије, смрти и (културног) идентитета у поемама Црњанског, у недавно објављеној проницљивој студији Часлав Николић са *Сербие* преноси на *Стражилово* и *Ламент над Београдом*. Амбивалентност поеме Црњанског и даље је, међутим, кључни закључак интерпретације. Николић истиче дубину сусрета са „драматичним искуством националне историје", пред којим смо немоћни, и радикалну различитост завичајног простора од замисли субјекта *Сербие*, што доводи до обостране дезинтеграције.[11]

---

6 Исто.

7 Петковић, Новица, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд 1996, 90.

8 Брајовић, Тихомир, „Иронијски песник Милош Црњански", *Облици модернизма*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2005, 92.

9 Велмар-Јанковић, Светлана, „Уз Ламент над Београдом", *Књижевност*, књ. 40, свеска 1, јануар–јун 1965, 9.

10 Као „антологијске целине" у опусу Милоша Црњанског Џаџић издваја поеме *Стражилово* и *Ламент над Београдом*, али не и поему *Сербиа* – Џаџић, Петар, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Просвета, Београд 1993, 22.

11 Николић, Часлав В., „Милош Црњански и идентитет кулуре: *Стражилово, Сербиа* и *Ламент над Београдом*", у: *Наука и идентитет. Филолошке науке: зборник радова са научног скупа (Пале, 21–22. мај 2011)*, уред. Милош Ковачевић, Филозофски факултет, Пале 2012, 419. Слика слабе рецепције *Сербие* у најновије

Слика критичке рецепције *Сербие* може се учинити повољнијом него што то критички пријем поеме уистину јесте. Проучавање рецепције *Сербие* углавном се своди на ишчитавање и апстраховање књижевно-критичких фрагмената. Иако фрагментарност критичког одзива на Црњанскову поему није сразмерна културолошкој, поетичкој и семантичкој захтевности самог текста, она је овом захтевношћу вероватно узрокована. Можда ниједна поема Црњанског не захтева тако пажљиво тумачење појединачних стихова као *Сербиа*. Многи искази песничког субјекта не постављају читаоцу препреку тек на вишим нивоима интерпретације текста, већ и на нивоу елементарног разумевања.

Наиме, одмах се намеће питање каквом је то гробљу испливао песнички субјект на почетку поеме. Недоумицу о каквом је гробљу реч олакшао је сам Црњански локализовањем *Сербие* паратекстуалним уметком „на Крфу, 1925".[12] Да је такво сигнирање значајно упућује друга строфа која положај песничког субјекта карактерише речима „за острвом овим". *Острво*, на које алудира песнички субјект, претпостављајући да би читаоцу могло бити познато где се оно налази, представља, по свему судећи, Крф. Међутим, тачно одређење гробља на које се испливало читаоцу није дато. С једне стране, снажна књижевноисторијска и културолошка обележја упућују да симболику *гробља* тражимо у гробници српских војника из Првога светскога рата у Јонском мору које Крф опасује. С друге стране, Црњански у својим коментарима уз поему *Сербиа* пише о гробницама на копну, на самом острву Крфу.[13] Аргументи у прилог обема тезама могу се пронаћи у тексту поеме, и уско су повезани са разумевањем не само семантичких, него и граматичких аспеката почетног стиха.

Први стих *Сербие* доноси не само неочекивану слику гробља и засопљености на граници између прозног и поетског израза, већ

време се, изгледа, коригује. На 42. Научном састанку слависта у Вукове дане, одржаном септембра 2012. године, проф. Миодраг Лома излагао је реферат посвећен овој поеми. Како професорово тумачење није доступно у завршном облику, нисмо у прилици да пружимо његов целовитији приказ.

[12] Сви стихови Милоша Црњанског наведени су према издању: Црњански, Милош, *Лирика (Лирика; Итака и коментари; Антологија кинеске лирике; Песме старог Јапана)*, Задужбина Милоша Црњанског: БИГЗ: СКЗ, Београд; L'Age d'Homme, Lausanne 1993.

[13] Исто, 353–355. Коментар Црњанског под називом *Крф после рата*.

и, формално гледано, једну граматичку необичност. Наиме, уз глагол *испливати*, који већ у своме префиксу садржи предлог *из* и подразумева генитивну одредбу, Црњански умеће именицу *гробљу* у дативу. Уколико прихватимо паратекстуалне одредбе и пишчеве коментаре, слика се може протумачити као стизање песника до гробља на копну острва Крф. Али падежни облик не би био ни упола толико необичан да се у самом тексту поеме гробље имплицитно не лоцира у Јонско море. Песнички субјект не налази се, како бисмо очекивали, *на* острву, него *за* острвом, да би, и даље „у вале и пене разнесен", поскочио управо по *мору*, на чију је површину изронио.

Тако већ прве две речи *Сербие*, „испливах гробљу", читаоца доводе у недоумицу око њиховог тачног значења. Не смемо, дакле, колико год то било противно језичком осећању и паратекстуалним коментарима Црњанског, одбацити интерпретативну могућност која се заснива на идентификацији гробља са морским безданом. Не само зато што се на тај начин чува вредна књижевноисторијска спона са чувеном Бојићевом песмом, већ и због захтева самог критичког мишљења. Интерпретативна слобода заснива се на могућности најбољег, у разлозима текста утемељеног тумачења, и не подудара се са егзактношћу научног описа. Тим пре што на сличан граматички и семантички обрт, индикативно, наилазимо и на завршетку поеме. У исказу да су „фрулом планини свирали пастири", уместо очекиване предлошко-падежне конструкције са локативом, поново се користи датив, овај пут именице *планина*. Тамо где би читалац очекивао исказ „свирати у планини", уследио је израз другачијих конотација „свирати планини". Повлашћени композициони оквир који две падежне конструкције успостављају приближава њихова значења једно другом.

Образложити целину слике применом поступака језичког онеобичавања не делује убедљиво. Иако таква метода тумачења може пружити одговор на порекло или полазиште песничке слике, она занемарује смисаони потенцијал речи пред читаоцем, и релативизује нужност и коначност облика стиха из перспективе која се, строго узев, не може логички оправдати. Склоп „свирати планини" тако не само што побуђује читаочево интересовање и ремети уобичајену перцепцију евоцираног простора *у* коме се радња одвија, већ представља и једну лепу, семантички изнијансирану слику. Свирати планини, као да се масив стена свирком може умилостивити, душевно покренути, или можда снагом уметности као снагом вере померити

из свога лежишта, с једне стране може сведочити о узалудности и племенитости човековог напора да учини немогуће, док, с друге стране, може указивати на интимну саживљеност и присност пастира са природом и симболичким синонимом родне груде. Оба семантичка слоја оправдана су у контексту Црњанскове поеме, и одговарају неостваренoj и неостваривој тежњи песничког субјекта да разгали туробан простор завичаја, који му је истовремено најближи и од кога је најудаљенији. Довођење у питање подухвата пастира да музиком ступе у духовни однос са завичајним простором смисаоно кореспондира са преиспитивањем покушаја песничког субјекта да успостави идентитет у националном окружењу.

У складу с тим, паралелан граматички облик са почетка поеме Црњанског морао би се тумачити с уважавањем и обазривошћу према пишчевој коначној вољи. У извесном смислу, израз „испливах *гробљу*“ спаја у себи сасвим опречна значења. Песнички субјект посматра гробље и као коначно одредиште свога путовања и као место од кога бежи по цену живота. Испливати, или вазнети се *гробљу* модар од дављења као рак, могло би се логички довести у везу најпре са значењем отимања, отргнућа из бездана морске гробнице и наручја смрти (упореди са тим конструкцију са дативом *измаћи смрти*). Истовремено, падежни облик читаоцу не допушта да заборави копнене гробнице Крфа, обале уз које се песнички субјект налази. Црњанском су биле потребне обе семантичке последице.

Ако је песнику „Плаве гробнице“ море поред Крфа било позорница свечаних успомена на трагичко страдање сународника и у исто време подијум драме о буђењу националних снага, простор крфске гробнице за Црњанског је повод за најдубље личне сумње и понирање у болна места националне историје. Однос Црњанског према крфској трагедији друго је лице односа према простору Сербие. Спасавање из гробнице Јонскога мора, затим поскакивање по гробљу сабораца, које означава лакомост, или чак поносито ругање простору трагедије, с једне стране, и суштинска привржености, утонулост у њега до последњег тренутка, са друге, карактеришу однос песничког субјекта према простору Крфа од почетка поеме. Другим речима, пијетет према симболичкој величини губитка, до чијег се разумевања треба *вазнети*,[14] и разорна снага стварне изгубљености моралних начела и

[14] Песнички субјект *Сербие* је „вазнесен у зеленом вртлогу, из бездана“.

друштвених вредности, представљају међусобно сукобљена поетичка начела не само простора Сербие, већ и Крфа. Подвукли бисмо и да свест о пропасти националних вредности резултује нихилистичком веселошћу, „ведрим очајањем“ одбацивања сопствене историје,[15] односно играња над гробовима погинулих сабораца.[16] Све то познато нам је већ из *Видовданских песама* Милоша Црњанског.[17] Алузије на протекли рат и његово довођење у везу са готово библијским потопом или буром, из којих се песник једва избавио,[18] воде нас у истом смеру, али не треба превидети ни повезивање Крфа са Итаком, које Црњански у својим коментарима сам врши.[19]

---

[15] Према Тихомиру Брајовићу, иронијски амбивалентна ведрина очајања верно прати Црњанскову поезију од *Лирике Итаке*, преко суматраистичких песама, до њима блиског *Стражилова*, да би се постепено губила у коначном сазнању о горкој иронији постојања у *Сербии* и *Ламенту над Београдом* – Брајовић, Тихомир, *нав. дело*, 87.

[16] Имајући у виду снажну симболичку конотираност гробнице у Јонском мору, рекло би се да се и у *лакомом* плесу и поскакивању над морем крије озбиљнији метафизички и лични улог, који се граничи с иронијом и меланхолијом, с једне стране, и парадоксалном ведрином, с друге. На завршетку поеме следи деструкција песникове лакоће и лакомости – он је „пун жалости и очајног раздражења“. Рекли бисмо да од „ведрог очајања“ преостаје тек његов други пол, али „згаснуо жар“ за Сербиом још увек „тиња“ у грудима песника. Упоредити са тим запажања Тихомира Брајовића о парадоксалној „фаталној лакоћи“ која у модернистичкој поезији замењује метафизичку озбиљност – Брајовић, Тихомир, *нав. дело*, 87. Такође, упоредити и анализу *лакомости* Часлава Николића, тј. претеране потребе песничког субјекта за игром, која сведочи о „немоћи историје“ да обезбеди разлоге за веселост нације – Николић, Часлав, *нав. дело*, стр. 418.

[17] Упоредити: Jerkov, Aleksandar, *nav. delo*, 267–275.

[18] Црњански се опходи као да је смисао на који се односи *бура* познат тадашњем читаоцу. „Сербиу, једину још, хучала је *та* бура, / које се сад, модар од дављења, горко, стидим“. Библијски интонирани стихови „И би рат, / да се, над гробљем нашим, омили смех и разврат“, упућују на то да је бура у којој се песник безмало удавио највероватније била рат. Најзад, Сербиа остаје неврађена ни дечјим, али „ни војним, трубама“. Хучање буре за Сербиом овде замењује покушај да се она поврати војним трубама, у чему можемо препознати тежњу ратних генерација да победом у рату осигурају бољу будућност сопственом народу и држави, оличену у доласку и устоличењу Сербие.

[19] Говорећи о своме боравку на острву Крфу, Црњански описује један од путева којима је пролазио: „Пут води до старог манастира Палео Кастрице, који је сазидан у XIII веку на огромним, феачким, стенама. / На том месту се Одисеј, враћајући се на Итаку, дохватио обале“ – Црњански, Милош, *нав. дело*, 355.

У односу песничког субјекта према Крфу одражава се његов однос према Сербии. Подвојеност између ратне стварности Итаке и идеалног или апсолутизованог простора утопије, карактерише топос Сербие у истоименој поеми Црњанског. Томе се не би имало много додати, осим указивања на поједина недовољно јасна или необјашњена места у концепцији Сербие, која читаоца с правом могу довести у забуну. Шта, на пример, могу да значе стихови: „У Богу је ведро. У нас, све се сневесели [...]"? Или читаве строфе, попут оне која се завршава прелепим мотивом „провидне сузе" пролазности или „сузе брака" која је узалуд канула на Сербиу? Каква је то „надземаљска туга" о којој говори Црњански или, ако одемо до друге крајности, каква је то „болна збрка играчака ситних" у коју га уводе пролећне кише над завичајем? Са друге стране, зашто су плаве зенице те идеалне, етеризоване Сербие већ у тренутку њеног рађања *грозне?* Најзад, зашто се Сербиа имала угледати баш са Крфа?

Готово да нема стиха у *Сербии* око којег се не би могла повести дужа расправа. То делом припада њеном необичном синтаксичком и граматичком склопу, али, у једнакој мери, и семантичкој разуђености и мисаоној комплексности поеме. Јављање Бога у простору *Сербие* поставља за Петрова парадоксално питање: откуда Бог који је већ у првоме чину певања Црњанског, у *Лирици Итаке*, напуштен? Непостојање Бога у песничком свету Црњанског у проблем *божије ведрине* уноси нову значењску нијансу. Само би се у Богу, кога нема, могла остварити ведрина; само је сусрет са највишим, до кога неће доћи, у стању да нам прибави оно за чиме узалудно трагамо. Разлика између нашег и божанског света јесте разлика између људске туге и смућености,[20] и трансценденталне божанске ведрине.[21] Узалудност потраге за ведрином још увек не допире до концепта *узалудне ведрине*, са којом, према Александру Јеркову, упркос свом безнађу и реалној

[20] У низу примера Црњански сигнализује да је помућеност одлика целокупног овоземаљског постојања. Од помућености или смућености живота у туђини, до помућене чистоте даха у реалном завичају, од мутних киша из детињства до муља у који ће песник по смрти утонути, читалац на завршетку поеме стиже и до мутне љубави према Сербии, која постепено чили. Таква атрибуција може се тумачити и у смислу недефинисаности, неодређености, амбивалентности или релативности свих категорија које припадају људском животу.

[21] Ведрина се на почетку поеме појавила и као *бистрина* идеала Сербие. За идеал Сербие се уз то везују и свитање, плаветнило, или сјај звезда.

немогућности, стварност треба пригрлити,[22] али поставља платформу за истовремен став ведрине и нихилизма коме ће се Црњански приближити у својој последњој поеми.

Управо из перспективе поеме *Ламент над Београдом* могли бисмо боље разумети и стихове *Сербие*. Већ је у *Стражилову* успостављен сличан однос између помућености, приписане људској пропадљивости и пролазности, и ведрине истинског бивствовања.[23] Супротстављање људске туге ведрини обоготвореног града присутно је у *Ламенту над Београдом* на више планова, али можда најочигледније у стиховима упућеним Београду, у коме нема „моје *људске туге*" и чије је име „као из *ведрог* неба гром". Иако се не морамо у потпуности сложити са тумачењем симболике Београда као небеског Јерусалима и синонима за рај, у који субјект поеме одлази после смрти, чињеница је да елементи рајске симболизације Београда постоје, од васкрснућа *свега* у њему, до његове астралности и вечног живота.[24] Са друге стране, као да није довољно скренута пажња на присуство сличних елемената у опису идеала Сербие, до које се прво треба вазнети, затим је „дивну, рајску" сазнати, при чему се до њене трансценденталне ведрине допрети не може. Идеал Сербие, „сав тај свет, куда више не могу да се вратим", за Црњанског представља у неку руку изгубљени рај, а снага тога губитка потреса песнички субјект примордијалном силином. Ако се притом упореде у *Сербии* наслућени измак песникових љубави „све празнијих и тиших" и срце песника које у *Ламенту над Београдом* шапће „све хладније и тише", сличности постају све занимљивије.

Важна разлика, међутим, између Сербие и Београда јесте што простор Сербие није имун на људске болове. Док у Београду за људску тугу места нема, у Сербии она допире и до надземаљских простора. Људска се судбина универзализује, и у тој мери заокупља песнички субјект да се приписује и перспективи самог надземаљског простора, као да и он саосећа с нашим болима. Обавијена људском тугом, Сербиа тоне, док се, лишен њенога баласта, Београд диже у небо. Од идеала Сербие се, сасвим у складу с модернистичким сензибилитетом, тражи

---

22 Jerkov, Aleksandar, *nav. delo*, 47–52.

23 Песник слути да ће у завичају душу да *помути*, док су му очи „*мутне* од неке боље, дуге". Са друге стране стоји небеска ведрина љубави песничког субјекта и његове епифанијске визије.

24 Видети: Симовић, Љубомир, „Заветна песма Милоша Црњанског", *Дупло дно*, Стубови културе, Београд 2001, 219–226.

оно што не може да пружи – лични спас и избављење, и самим тим се Сербиа мора урушити.

О преокрету у снази деловања идеала Црњанског суптилно говоре наредне строфе, уколико их упоредимо с истоветним мотивима са почетка *Сербие:*

Да ли је
то иста моћ, која се расипа и разлије?
Месец, што котрља, вечером, празни свет свој жут?
Она магла, и дим, што стреса, луком сребрним,
кад раздире ноћ [...]

Или сјај
јутарње буктиње Сунца, што диже у бескрај,
па нас љуља, у плаветнилу, као росну кап?
Лед вечерњаче, румен [...]

Две строфе, узете саме за себе, готово су неразумљиве све док у њима не препознамо одјек словенске антитезе у зазивању Сербие из увода поеме:

Погледах увис, да ли је то месечине прах,
или је ледени вир зоре, што ми гуши дах?
Нисам знао да ми [...]
Она то већ, из далека, колена пребија!

Први пут изговорих: Сербиа.

У односу на афирмативан почетак *Сербие*, примећујемо како строфе са мотивима магле и дима, које долазе касније, читаоцу не нуде разрешење словенске антитезе. Отвореност словенске антитезе указује на јачање свести о илузорности, неодрживости простора идеала под теретом реалности; релативизује стварност идеала сводећи га на привиђење састављено од облака и магле.

У сусрету с идеалом који му одузима снагу и чини да онемоћа од болести, човек се осећа као у замишљеном сусрету с божанским или анђеоским лицем, рилкеовски страшним и лепим у исти мах. *Грозна зеница* Сербие можда означава управо човекову несамерљивост са трансценденталним, слабост смућеног људског погледа да издржи оноземаљску јасноћу ствари, и тако, већ на самом почетку сигнира

промену перспективе са завршетка поеме из небеске у земаљску.[25] Оно што преостаје су свакако успомене, пометене евокације детињства („збрка играчака“), које ни саме не могу вратити идеал Сербие из најраније младости. На тај начин, поема *Сербиа* полако надраста оквире националне драме, или их, боље казано, оплемењује искуством интимне или индивидуалне и општељудске судбине. У невеселој пролазности сви се уједињујемо као у новој, како то песник каже, „провидној сузи“, чиме се истовремено осликава човекова изложеност и нагост пред последњим одредиштем, и туга која нас окупља. Песник се пита да ли је то завичај што му се причињава:

> [...] у надземаљској тузи?
> Кад, у сутон, преливају облаци, као слап,
> пролазност, у којој смо сви, у провидној сузи?

Узалудан покушај да се помире идеал и стварност такође завршава у сузама, у несрећи симболичког брака обећане будућности и садашњости Сербие:[26]

> Будућност, што ми обећа расцветани Срем,
> узалуд је, сузом брака, на Тебе, канула.

Спона између разнородних искустава појединачне, националне и универзалне судбине унутар *Сербие* управо је простор Крфа, који означава истовремено личну угроженост песника у ратном времену, симболизује трагедију читавог народа, и поставља питање смисла или трансценденталне инстанце која би обострано страдање могла искупити. Сусрести се са Крфом за Црњанског је значило ухватити се укоштац са најтежим, вратити се на гробље из кога се по живу главу и на једвите јаде испливало. За културу којој је припадао то је, имајући

---

[25] На сличан начин, „небесна боја“ тајни у *Стражилову* била је *горка*, а Београд у последњој поеми Црњанског изазивао не само љубав, него и страхопоштовање.

[26] Другим речима, тек љубав према завичају истински слаби песника. Не треба занемарити ни могућу аутобиографску конотацију ових стихова, поготово што на њу изгледа упућује лична реминисценција песника *Сербие* за кога је „брак, на родном тлу, враћао […] свему смисао“. У том случају ни љубав не успева да улепша лице завичаја, и није довољна да оствари обећану будућност. Појму сузе не морамо одузети ни смисаону нијансу венца цвећа који се спушта током погреба, другог великог обреда прелаза, поред брака.

у виду оштру реакцију на поруку *Видовданских песама*,[27] значило поновно непријатно подсећање на све оно чега та култура није желела да се сећа: на друштвену несолидност и неспособност да се суочи са суштинским питањима и на темељу хуманих вредности изгради сопствени идентитет – изазов на који ни у време писања *Сербие*, као ни у време *Видовданских песама*, није одговорила.[28] Зато нас не чуди што је лична димензија таквог беспоштедног пребирања по увек актуелној прошлости сопственог народа промакла критичарима негативно оријентисаним према питању вредности Црњансковог песништва.[29]

Упркос сумњама критике у ефемерност пишчевих намера у изразито друштвено-критички интонираним песмама *Лирике Итаке*,[30] треба нагласити да поступак интензивног индивидуалног проживљавања колективне судбине јесте карактеристика песничког опуса Црњанског. Александар Јерков је, чини се, први истакао ту Црњанскову особину у свој њеној озбиљности и саморазорности, када је у *Видовданским песмама* показао како Црњансково преиспитивање националних вредности представља уједно и погубно преиспитивање

[27] За преглед критичких реакција на појаву збирке песама Црњанског видети поглавље „Критика о Лирици Итаке (1919–1925)“, у: Црњански, Милош, *Лирика Итаке*, прир. Гојко Тешић, Издавачка агенција „Драганић“, Београд 1994, 163–230.

[28] О полемичкој оштрици *Сербие* сведочи и коментар Црњанског о небризи државних институција за крфска гробља: „Враћамо се у Крф путем који води кроз та гробља. / Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца није на њих потрошило досада ни толико колико кошта, на Крфу, магарац“ – Црњански, Милош, *нав. дело*, 355.

[29] Чувен је став Бранка Лазаревића, кога песник *Лирике Итаке* подсећа на „пустахију“ који је „просто пошао улицом“, па „псује, грди, разбија излоге, изврће натписе, мења имена улицама, диже ’фирме’ са једне радње и меће на другу, сударa се са људима и бежи даље“. Одјеци таквог става могу се пронаћи и у радовима савременијих критичара. Светлана-Велмар Јанковић опомиње како је „у Лирици Итаке Црњански [...] умео да вређа, да псује, да се осмехује, да гута сузе, да воли, али је све то чинио са извесном позом“. Тако је и његов револт „одвише дечачки, његов нихилизам одвише наиван, његова горчина одвише патетична а његов цинизам одвише безазлен“, и, као и за Бранка Лазаревића, неаутентичан – видети: Црњански, Милош, *Лирика Итаке*, прир. Гојко Тешић, Издавачка агенција „Драганић“, Београд 1994, 202; Велмар-Јанковић, Светлана, *нав. дело*, 4.

[30] Истини за вољу, већ су се у време појављивања *Лирике Итаке* јавили и другачији гласови, и то не само међу пријатељима Црњанског. Карактеристичан је став Ива Хергешића према ком су у *Лирици Итаке* најзначајније управо *Видовданске песме* – оне су за њега „права патриотска лирика – истинита и болна, као мало која“ – Црњански, Милош, *Лирика Итаке*, прир. Гојко Тешић, Издавачка агенција „Драганић“, Београд 1994, 227.

сопственог идентитета, који је увек формиран у одређеној култури и историји. Истрајати у томе подухвату значи издржати неиздрживо вољом сопственог морала и људског достојанства, занемарити сопствени културноисторијски, национални и лични комодитет у име универзалних хуманих вредности.[31] Једном речју, то значи бити трагичан, пристати на трагичку судбину у њеној неопозивој и парадоксалној узвишености.

Итачке песме Милоша Црњанског увек садрже тај метафизички, трансцендентални хоризонт. Можда је разлог из кога се Србиа не може остварити антрополошки колико и националан.[32] Он можда и више лежи унутар нејакости људске природе, него унутар судбине циона. Као људи, не можемо остварити идеал. Будући и сами недовршени и слаби, таква су и наша дела. Једине сузе у поеми Црњанског, суза неуспелог брака са Сербиом и суза пролазности, тако се симболички изједначавају. Човекова метафизичка слабост нуди решење проблематичног и логички неусаглашеног односа универзалног и националног у поеми Црњанског. Она се очитава на загонетним, али кључним местима у *Сербии*, када се национална тематика надограђује универзалним мотивима, попут исказа да је божанска зеница Сербие за нас грозна, а да је у Богу, како пише Црњански, за разлику од наше невеселости, ведро. Другим речима, човек не може да издржи ведрину божанског погледа и несамерљив је са божанском истином.

Можда је отуда у Богу не само ведро, него и на посебан начин тужно. Песнику се Сербиа, у тренутку спознања свеопште пролазности, привиђа у „надземаљској тузи", а не као башларовски „простор среће".[33] *Ведра туга* идеала Црњанског, трансцендентална и надземаљска, у стању је да сагледа целу земљу, са свим што на њој јесте, као тужно и у

---

[31] Jerkov, Aleksandar, *nav. delo*, 271–272.

[32] Такав закључак у основи кореспондира са запажањима Николе Милошевића о метафизичкој мотивацији стваралаштва Милоша Црњанског – видети: Milošević, Nikola, „Metafizički vid stvaralaštva Miloša Crnjanskog", *Zidanica na pesku*, Slovo ljubve, Beograd 1978, 7–58.

[33] Џаџић пореди идеалне просторе у делу Милоша Црњанског са Башларовим „просторима среће" – Џаџић, Петар, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Просвета, Београд 1993, 31, и даље. Упоредити прво издање Џаџићеве монографије: Џаџић, Петар, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Нолит, Београд 1976. Башларово тумачење „простора среће" видети у: Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, B. Kukić, Beograd, Gradac, Čačak 2005, 23, i dalje.

неком погледу осујећено.[34] Она представља највиши хоризонт до кога се естетика невеселог могла уздићи.[35] Ова катарзична туга обузима нас када сагледамо истину постојања и историје извана. Али шта ако је и у самом рају тужно, и то не само зато што га нема? И да ли би ова *рајска туга* била у стању да надмаши све земаљске среће?

Итачки беспоштедан, трагички став у песништву Милоша Црњанског истрајао је зато до последње творевине великог писца у стиху, а поема *Сербиа* са простором Крфа као, дучићевски казано, *црним цветом* нашег културног сећања,[36] представља једну од његових најснажнијих потврда. У *Сербиу* је наместо политичко-историјске кривице положена фигура *ведре* или *рајске туге* као последњи хоризонт и разлог до кога човекови песнички и метафизички напори могу досегнути. Такво измицање није само предуслов за велику поезију, него и залог за поетичко превредновање песништва Милоша Црњанског.

Литература

Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, Beograd: B. Kukić; Čačak: Gradac, 2005.

Брајовић, Тихомир, „Иронијски песник Милош Црњански“, *Облици модернизма*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005, 83–92.

---

[34] Могло би се приметити да са *ведром тугом* Сербие у том погледу кореспондира она стражиловска парадоксална туга „без туге“ и бол „без бола“ или „лака жалост“ коју песник угледа на дну свега што јесте. О *ведром нихилизму* поеме *Ламент над Београдом* већ је било речи.

[35] За Александра Јеркова невеселост је обухватна аутопоетичка категорија у песничком опусу Милоша Црњанског. Ова *не-веселост* није обична туга, већ јој припада поетичка веселост и ведрина истовременог стварања и негације. Из те перспективе *ведрина* туге Црњанског могла би се протумачити у аутопоетичком кључу, као учинак и дефиниција песништва – Jerkov, Aleksandar, *nav. delo*, 275, 285. За Часлава Николића сукоб између смрти и идеалних простора Милоша Црњанског може се изједначити са сукобом између смрти и поезије која те идеале ствара. Ако имагинарни простори Милоша Црњанског представљају метонимију песничког чина, онда и *ведра туга* Сербие поприма аутопоетичко значење – упоредити: Николић, Часлав, *нав. дело*, 423–424.

[36] Дучић, Јован, „Химера“, *Песме*, прир. Меша Селимовић, Живорад Стојковић, БИГЗ – Свјетлост – Просвета, Сарајево – Београд 1989, 312.

Велмар-Јанковић, Светлана, „Уз Ламент над Београдом“, *Књижевност*, књ. 40, свеска 1, јануар–јун 1965, 3–13.

Дучић, Јован, *Песме*, прир. Меша Селимовић, Живорад Стојковић, Београд; Сарајево: Бигз; Свјетлост; Просвета, 1989.

Jerkov, Aleksandar, *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: De/konstitucija*, Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010.

Krnjević, Hatidža, „Povodom Lamenta, a o poeziji Miloša Crnjanskog“, *Izraz*, god. VII, br. 4, april 1963, 359–371.

Крњевић, Хатица, „Поеме Милоша Црњанског“, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, уред. Предраг Палавестра, Светлана Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1972, 149–160.

Лалић, Иван В., „О поезији Милутина Бојића“, *О поезији: Критика и дело. О поезији дванаест песника. Остали есеји и разговори*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, 56–78.

Milošević, Nikola, „Metafizički vid stvaralaštva Miloša Crnjanskog“, *Zidanica na pesku*, Beograd: Slovo ljubve, 1978, 7–58.

Николић, Часлав В., „Милош Црњански и идентитет културе: *Стражилово*, *Сербиа* и *Ламент над Београдом*“, у: *Наука и идентитет. Филолошке науке: зборник радова са научног скупа (Пале, 21–22. мај 2011)*, уред. Милош Ковачевић, Пале: Филозофски факултет, 2012, 413–425.

Петковић, Новица, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ, 1996.

Петров, Александар, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд: Signature, 1997.

Сербиа и коментари 1988/89, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1989.

Симовић, Љубомир, „Заветна песма Милоша Црњанског“, *Дупло дно*, Београд: Стубови културе, 2001, 219–226.

Црњански, Милош, *Лирика (Лирика; Итака и коментари; Антологија кинеске лирике; Песме старог Јапана)*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског: БИГЗ: СКЗ; Lausanne: L'Age d'Homme, 1993.

Црњански, Милош, *Лирика Итаке*, прир. Гојко Тешић, Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1994.

Цацић, Петар, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Београд: Просвета, 1993.

Summary

Branko Vraneš

CRNJANSKI IN CORFU, 1925

This paper discusses the significance of Corfu's space for the interpretation of Miloš Crnjanski's long poem *Serbia*. In accordance with the poetization and the metaphysical transposition of the topos in Crnjanski's poetry and in the context of our historical and poetical tradition, the space of Corfu conceals polyvalent meanings. In Crnjanski's poem, Corfu becomes the place of an encounter with the national and the universally human tragedy, which connects the poem *Serbia* with Crnjanski's early cycle of *Vidovdan Poems*. In that regard, the ambivalent position of *Serbia* in the history of Serbian literary criticism and its lack of accessibility for the contemporary literary taste call for a particular investigation. We include, of course, the omission of *Serbia* in Ivan V. Lalić's dictum of the lack of true patriotic inspiration, in Bojić's vein, in the works of interwar poets. The comparison of Crnjanski's poem with Bojić's famous „Plava grobnica" [*The Blue Sepulchre*] constitutes an integral part of the attempted interpretation. Miloš Crnjanski's *Serbia*, perhaps due to its harsh stylization and semantic diffuseness, keeps up with other Crnjanski's long poems. *Serbia* does not comply with the usual opinion that it does not fit into the context of Crnjanski's poems, or the compromise leveling of their differences. On the contrary, it enters into a lyrically and poetically fruitful dialogue with the other two long poems of Miloš Crnjanski. A careful analysis of the ambiguous details in Crnjanski's central long poem, starting with the grammar of the first verse and continuing with the unusual syntagms in the entire poem (e.g. the „horrible eye pupil" of the heavenly Serbia's ideal) underlines that opinion.

Riassunto

Branko Vraneš

CRNJANSKI A CORFÙ NEL 1925

Questo articolo prende in esame il ruolo di Corfù all'interno del poema *Serbia* di Miloš Crnjanski. Nel solco della nostra tradizione storica e letteraria serba la trasposizione poetica e metafisica di questo topos assume nella poesia di Crnjanski una polivalenza di significati. Nel poema in esame, Corfù diventa il luogo in cui la tragedia nazionale si congiunge a quella umana, universale. *Serbia* si ricollega così al precedente ciclo dell'autore *Poesie di Vidovdan*. Da questo punto di

vista, la posizione ambivalente che il poema *Serbia* riveste nella storia della critica letteraria serba e la sua scarsa popolarità presso il lettore d'oggi, richiederebbero un'indagine a parte. Ci riferiamo, ovviamente, anche al giudizio di Ivan V. Lalić, che omette di menzionare *Serbia* quando rileva che le opere dei poeti tra le due guerre mancano di una vera ispirazione bojićeviana e patriottica. Parte integrante del presente lavoro interpretativo consiste nel confrontare il poema di Crnjanski con la famosa poesia di Milutin Bojić *La tomba blu*. Inoltre si sostiene che *Serbia*, forse proprio grazie alla sua stilizzazione scarna e alla dispersione semantica, non è inferiore agli altri due poemi di Crnjanski (*Stražilovo* e *Lamento per Belgrado*). Pertanto *Serbia* sembra smentire la comune convinzione circa la sua estraneità rispetto al contesto degli altri poemi dell'autore, come pure un appiattimento che punta a livellare le differenze sussistenti tra di loro, entrando invece in un dialogo poetico proficuo e fertile con gli altri due poemi menzionati. Un'attenta analisi di passi oscuri del poema in oggetto, a partire dalla struttura grammaticale del primo verso, per continuare con singolari sintagmi che si possono trovare in tutto il testo (come quello sulla „terribile pupilla" degli ideali della Serbia celeste), conferma questa riflessione.

Слађана Јаћимовић

Београд, Учитељски факултет Универзитета у Београду
sladjana.jacimovic@uf.bg.ac.rs 821.163.41.09-992 Црњански М.

ПОЛЕМИЧКА ТЕНЗИЈА У *ЉУБАВИ У ТОСКАНИ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Апстракт: У раду се тумачи укрштање разнородних полемичких аспеката у путопису *Љубав у Тоскани* Милоша Црњанског. Може се закључити да полемички тон одређује моделовање Тоскане и медитеранске културе, те да се слика Италије остварује кроз непрестано сучељавање и превазилажење многобројних опозиција, различитих путописно-приповедних перспектива и књижевних дискурса, доживљеног и посредованог литературом, документарног и фикционалног.

Кључне речи: путопис, полемичка тензија, аутодијалог, модернизација жанра, ревидирање путописне традиције, суматраизам, путописно-приповедачке перспективе, дематеријализација простора, систем опозиција, документарно – фикционално.

У дугој традицији српског путописа посебно место заузима *Љубав у Тоскани* Милоша Црњанског. Бројни су разлози који подржавају овакву тврдњу. Објављено у периоду када је путописни жанр у српској књижевности досегао свој зенит, ово дело у себи сабира све одређујуће поступке авангардне поетике и, истовремено, више него иједно и пре и после њега, полемише са традицијом путописања, са могућностима и границама овог жанра, наглашавајући потребу да се превазиђу поетичке конвенције и путописни образац модернизује. Колико се и сâм Црњански колебао како да склопи и уобличи *Љубав у Тоскани* сведочи и битан раскорак између времена када се стварно путовање, које је полазна основа сваког путописа, десило и времена његовог објављивања. Док *Писма из Париза* излазе недуго после пута

у Француску (1921), *Љубав у Тоскани* објавиће он, у целини, готово деценију касније (1930), иако је у питању исто путописно ходочашће у којем се обилази Француска и Италија (о томе сведочи и почетна реченица: „Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре"). Поједина поглавља Црњански ће објављивати у часописима, почев од 1923. када у *Српском књижевном гласнику* излази текст „Пиза" са назнаком у поднаслову да је део књиге путописа *Љубав*. Првобитни наслов касније је конкретизовао додавањем географског маркера путовања, а мотив љубави реализује се у књизи на различите начине – као врховни принцип центрирања децентрираног света, као суматраистичко начело успостављања веза и као лични, интимни подстицај, о чему сведочи ауторова посвета Видосави Црњански и чињеница да је реч о пишчевом предбрачном путовању. Путописац је најчешће неко ко путује сам, и можда једино у овоме Црњански остаје веран путописној традицији, те је отуда лик сапутнице хотимично сасвим изостављен, он не постоји нити путописац иједном реченицом сведочи о свом интимном љубавном доживљају. Уместо са животном и путном сапутницом, путописац у својеврсном аутодијалогу полемише са оним што га на путу сусреће, преиспитује виђено на путу и сопствени путни доживљај, сучељава путописну садашњост и историјску прошлост, преиспитује хронике тосканских градова и оцене историчара уметности, ревидира путописну традицију и читаоца суочава с описима италијанског крајолика посредованим у ранијим путописима. Може се рећи да полемички тон одређује моделовање Тоскане и медитеранске културе у овом Црњансковом делу и да се слика Италије остварује кроз непрестано сучељавање и превазилажење разнородних опозиција, различитих путописно-приповедних перспектива и књижевних дискурса, доживљеног и посредованог литературом, документарног и фикционалног.

Управо оваква неуобичајена сложеност путописног текста учинила је отежаном његову рецепцију. Поводом одбијања Српске књижевне задруге да објави *Љубав у Тоскани,* у листу *Време* од фебруара до априла 1929. године водио се спор између Црњанског и Марка Цара, који се шири кроз реакцију и поделу књижевне јавности, а наставиће се и након објављивања путописа у издању „Геце Кона".[1] Полемика између авангардног писца и традиционално оријентиса-

[1] О овом спору пише и Жељко Ђурић у тексту „Италијанска култура у једној књижевној полемици: Милош Црњански и Марко Цар" (Ђурић, 2004: 60–75).

ног критичара (али и путописца) изузетно је парадигматична за превратничку авангардну климу, али и за радикалан заокрет до којег је дошло у развоју српског путописа. Иако је оштро критиковао путописни поступак Црњанског, Цар је и тачно маркирао његова основна својства и нехотице указао на потребу другачијег читања и тумачења модерног путописа. Ова два писца прилазили су жанру путописа и општим местима у историји културе са различитих поетичких позиција и са различитим намерама. Оно што је Цар као критичар и путописац хтео да устоличи и канонизује, авангардни писац тежио је да дестабилизује и преокрене. Отуд Цар није могао да разуме и прихвати Црњансков путопис, а оштрина полемике сведочи о удаљености њихових становишта и непомирљивости различитих уметничких афинитета. Поетичку чињеницу изнету у „Објашњењу 'Суматре'" да се више не може писати ни мислити исто, овај писац је, кад је путописни модел у питању, најрадикалније спровео управо у *Љубави у Тоскани*, те је отуда тешкоћа критичара да прихвати ово дело сасвим разумљива.

Основна Царева замерка односи се на недостатак путописне веродостојности те критичар нехотице показује како је једно од основних начела модерне уметности ушло у путописни образац и радикално изменило саме основе жанра: „Та је мономанија, међутим, г. Црњанскоме у таквој мери вид помутила, да је он кроз неке италијанске вароши прошао, а да их није честито ни видео. Барем не како треба."[2] Путописни описи Црњанског толико су необични и одударају од традиционалног миметизма својственог овом жанру, да се, по Царевим судовима, не дају замислити, односно опиру се реконструкцији у свести читаоца. Путопис, по увреженом схватању, пре свега је жанр описа, који се дуго времена сврстава у област нефикционалне прозе, и у коме путописац претендује на верност исказане слике света упознатог на путовању. Аутобиографска димензија путописне литературе, заснована на документарној чињеници да је аутор заиста посетио простор који је предмет путописног описа, често је тумачена као залог веродостојности описаног путовања. Чињеница је да је путопис, ма колико његова документарна подлога била јака, ипак плод пишчевог доживљаја, у коме је стварност увек у извесној мери кривотворена, односно статус реалности у њему увек је колебљив и

[2] Из *Реферата г. Марка Цара* објављеног у *Времену* 14. фебруара 1929. године, а цитирано према: Црњански, 1999: 655–656.

тешко га је сасвим прецизно одредити. Али када у авангардном путопису стваран пропутован свет буде готово непрепознатљив или сасвим потиснут у други план, онда се критика и читаоци питају како да разумеју и прихвате овакво дело, чије су основне жанровске поставке постале крајње нестабилне и доведене у питање. Читаоцу авангардног путописа мора бити јасно да је реч о стварним земљама и конкретним културама које путописац упознаје, али, истовремено, он је свестан да стварносно у овим делима нема превагу, и да писац не тежи документарности и прецизности, већ субјективном обликовању света, у коме је наглашена путопишчева лична визија и интиман доживљај: „Место да говори о стварима око себе, писац говори о себи и о сплину који му је на души навукла шестодневна бретањска магла", то јест „Он у својим путописима есејима прича само авантуре своје душе и своје фантазије. Другим речима, г. Црњанског као да највише интересује г. Црњански, и он зато ствари око себе сматра као згодно средство, као згодан повод да говори о себи" (према: Црњански, 1999а: 654).[3] Треба поменути да ће исте одлике Густав Крклец, дижући глас у одбрану Црњанског, прогласити правом врлином овога путописа.[4] Незавичајни простор је поунутрашњен, сасвим измењен путопишчевом личном перспективом, његовим доживљајем и емоцијом. Наглашавање интимног доживљаја онога ко путује започето је у путописима европског романтизма, а авангардни писци даље развијају путописни поступак романтичарске традиције испробавајући крајње могућности субјективизације посредованог путовања.

---

[3] Марко Цар ће Црњанском замерити и стилску „разбарушеност и хаос" („Несварени импресионизам, захуктана кинематографија, чудне невероватне неке асоцијације мисли! Он своје прозне периоде не компонује, него их набацује у ембрионалном облику, како му који дође под перо"). Критичар не разуме, а, што је још важније, не жели да прихвати поступке авангардне књижевности који толико радикално одударају од естетичности и начела склада претходне књижевне епохе („Биће да је модерно, али је дозлабога пусто"). Отуда су му и Црњанскова поређења „екстравагантна и разметљива", јер се у њима повезују сасвим удаљени појмови, а свето меша са богохулним, она су традиционалном путописцу сасвим изненађујућа и непримерена путопису,

[4] „Ја лично, као књижевник из исте генерације из које је и г. М. Црњански, сматрам да је велика већина замерака које је г. М. Цар учинио 'Путописима' г. М. Црњанског – њихова врлина." Текст Густава Крклеца објављен је у *Времену* 25. фебруара 1929. године, а цитиран према: Поповић, 1980: 237.

Тако се у *Љубави у Тоскани* први ниво у систему опозиција успоставља на нивоу документарног и фикционалног, виђеног и доживљеног. Сâм више пута помињани почетак овог путописа указује на промењену перспективу и намеру онога који путује Италијом и који, колико се креће простором, исто толико тежи и да га превазиђе, успостављајући за путописни текст сасвим ретку вертикалу ка небесима: „Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух где ништа више не боли“ (Црњански, 1995а: 53). Занимљиво је да код Црњанског глагол *стрмоглавити* не означава пад него узнесење, те се већ на почетку писања о Тоскани читалац упућује на улазак у другачије моделован простор и сасвим неуобичајену позицију путописца. Прелазак преко Алпа, као границе медитеранског пејзажа, и усвајање путне трасе Ханибаловог освајања, силазак је, односно успење у другојачији свет у којем путописац очекује препород тражећи уточиште од „бившег времена у наручју“. Отуда су примери дематеријализације простора чести у овој прози („осетих да је земља мека, како ме прима ваздух и како нема више ничег тврдог и непомичног“), а перцепција путописца која је уграђена у опис виђеног на путу онеобичава медитерански пејзаж дајући му сасвим особена својства.

Узимајући управо Тоскану за тежиште свога ходочашћа, Црњански гради, како Цар примећује, „имагинативну пустоловину“ у којој се фактографско фикционализује, а виђено спаја са привиђењем. Сви елементи медитеранског миљеа су присутни: заталасане равни и блага узвишења са којих се види или наслућује море, маслине које се „превијају на сунцу“, пиније и чемпреси, огромна небеса пуна медитеранског ваздуха и плаветнила, стари тоскански градови. Истовремено, сви они се удвајајају и онеобичавају у путопишчевом доживљају, пролазе кроз филтер његових чула, а читалац је непрестано сведок искорачења из стварносне подлоге. Медитерански пејзаж у овом сасвим особеном путопису добија необичне димензије, диже се ка небесима или обавија прахом: Пиза одражена у води Арна одлази у „жуте, велике и светле облаке“, чемпреси и пиније „лебде над земљом“, цркве плове по месечини а кубета „висе у ваздуху“. И док се у првом поглављу прелазак преко вода остварује као улазак у другачије структурисан простор („Прешао сам преко мостова, и осетих да ходим у неком животу у коме сенке нема. Мрамор и зидине, кровови и поља, благо позеленела, претварају се, ето, у лаке магле и паре“ – Црњански, 1995: 54), у последњем поглављу путописац говори о „мутном мртви-

лу чула“ и чини му се да ће његово путовање да се претвори у „одлазак од свега земаљског, и у ћутање по пустим пољима замишљености и невидљивог“. Успостављање паралелних простора у путописној прози Црњанског, те на тај начин обликовање путописне слике света на особен начин, несвојствен путописној традицији, сведочи управо о сталном преплитају документарног и фикционалног, о превази унутарњег начела над спољним просторним и временским релацијама, о међусобном самеравању фактичког и сновиђајног. Урањање простора у ваздух у путописима Црњанског увек је сигнал његовог растакања и моделовања паралелног суматраистичког надсвета који путописцу нуди заштиту и утеху. Разграђивањем документарне грађе и, како Цар напомиње, „имагинативном пустоловином“ отвара се могућност литерарне реализације новог поретка у коме је укинута материјалност и телесност. Уздизањем или „суновратом“ у ваздух „где ништа више не боли“ успоставља се друга раван путописног простора у коме се превазилази све болно и коначно у историји и личној егзистенцији путописца. Отуда читалац све време прати удвајање простора и путовања, путописне хоризонтале и суматраистичке вертикале.

Следећи ниво усложњавања писања о Италији спроводи се на равни Црњанскове полемике са старијим путописима са овог, медитеранског простора. Црњански је пре свега страсни читалац и познавалац путописне, али и мемоарске литературе ове тематике. Другачије речено, путујући кроз Италију путописац истовремено путује и кроз путописе из Италије, те се у *Љубави у Тоскани* непрестано опонира виђено и доживљено са оним што је посредовано литературом, а извођењем поређења на овој равни успоставља се својеврсна путописна тензија. Тензија је подстицајна за још једну авангардну поетичку полемичност, у овом случају за ону која се односи на статус путописа и на потребу превредновања путописне форме, која захвата све нивое књижевне структуре: од тематских и композиционих до стилских и језичких. *Љубав у Тоскани*, више но иједан други путопис, прекретнички је и у овом погледу. У њему Црњански у полемичком контексту активира путописну традицију и труди се да у складу са својим авангардним сензибилитетом дестабилизује слику Италије која се у старим путописима нуди читаоцу: „Читају се безбројни, чувени путописи, од најстаријих све до Монтења, председника Де Броса и Лаланда, што су сад смешни. Његова екселенција Гете застаје и у селима, ако му само јаве да има неки класичан споменик“, то јест, закључује

путописац: „Уосталом, све су те књиге прилично сличне. У француским, на свакој другој страни, за сваког сликара, за сваку варош, за сваку знаменитост, пише: très pittoresque, или: pleinde âceetdevolupté“ (Црњански, 1995: 73–74). У Италију као колевку културе ишло се као на ходочашће,[5] те су бројни путописци везивали своју пажњу за кључна места италијанске културе. Црњанскова критика усмерена је пре свега на две чињенице путописања о Италији. Прва се тиче скучености путописног интересовања или немогућности старијих путописаца да се одвоје од општих места, те се низ путописа свео на доследно понављање једног те истог. Друга замерка усмерена је на баналност и неинвентивност самог начина писања и сагледавања мотива. Гете, који се у *Љубави у Тоскани* помиње три пута, и у наведеном цитату сагледан је у ироничном контексту. Једноставније, он није био омиљени Црњансков писац, па ни као путописац (мада је оваква његова позиција донекле релативизована у *Хиперборејцима*). Немачки писац је за Црњанског неко ко не доживљава Италију присно, већ јој прилази са дистанце, са охолошћу признатог генија који пажњу задржава само на сасвим рафинисаним и уметнички високо кодираним детаљима – његов нарцизам не дозвољава му да се „спусти“ у Италију, те је његова путописна слика извештачена и лажна у наглашеном естетизму. „Једини који беше достојан да пише о Италији“, наглашава путописац, „и који је још видео барокну, позоришну, љубавну Италију, био је Стендал. Сви остали пишу рекламе музеја“ (Црњански, 1995: 63). Разлика између осталих путописаца и Стендала јесте у томе што он о Италији пише „изнутра“, што лиризује путописни текст, а при томе, попут Црњанског, видна је његова ерудиција и исцрпно проучавање литературе и документарне грађе. „Ампир Стендала“ илити његова „ампирска романтика“ јављају се у више наврата у путопису и упућују, са једне стране, управо на моћ Стендала као путописца да оживи давно умрло време, као и да лирским путописним поступком конструише језиву атмосферу укрштаја бившег доба и садашњег времена. Пуноћа и стилска вештина примењена у Стендаловим путописима контраст су стандардном и уобичајеном обрасцу путописа, у којем се, наглашавајући одвајкада просветитељску функцију овога жанра, текст нај-

[5] „Путопис о Италији у српској књижевности има посебно значење. То је ходочашће југу, култури, уметности, које је одувек трајало у нашој књижевности, песничко или путничко, али увек део исте ’медитеранске инспирације’“ (Ступаревић, 1975: 103).

чешће уобличава поштујући функцију примамљивог позива на путовање, уз попис знаменитости које на путу треба видети. Свођење путописа на „рекламе музеја“ удаљава овај жанр од књижевности и приближава га пукој практично применљивој путној литератури и водичима за туристе. Недостатак истанчане лирске осетљивости и недовољна естетизација путописне форме, чине дела ове врсте неретко не превише уметнички вредном литературом: „Лепоте природе нежније су и неприметније су од женских, само их путописци шминкају и мажу“ (Црњански, 1995: 63). Патетично сладуњав однос према моделу описа, израз уметничке невештине и поједностављености, главни је предмет Црњанскове критике путописне традиције. Потреба за новим путописним обликом исказана је као протест против старомодне сентименталности, стилске неинвентивности и приписивања наглашене функционалности путописној литератури.

У *Љубави у Тоскани* аутор предочава још једну чињеницу која је изменила позицију авангардног путописца и учинила да се традиционални обрасци ове књижевне врсте покажу као превазиђени. Време из којег нам се путописац обраћа, двадесети век није нудио много подстрека некадашњој литерарној сентименталности, него је, напротив, њу чинио излишном и смешном. Банални знаци равнодушне модерне цивилизације битно су променили путописни простор: „Италије, оне из путописа, и нема. И најзабаченије село има електрично осветљење, апотеку и локални журнал. Хотели у широким постељама за двоје и чувени талијански кувари су прошлост, место њих су сад чувени дворови претворени у хотеле, у којима се целу ноћ игра фокстрот [...] све вароши миришу на бензин и фабрике“ (Црњански, 1995: 74). Отуда, како указује Владимир Гвозден, можемо говорити о двосмисленом статусу реалности у Црњансковом путопису: „да ли то не постоји Италија онаква каква је описана у путописима или пак нема могућности да се опише оно што посматрач на лицу места види, односно да ли Италије из путописа нема зато што је ни не може бити, или зато што су средства путописаца недовољна да је прикажу онаквом каква јесте“ (Гвозден, 2005: 44). Авангардни путописац у својој свести (и у путописном тексту) укршта две слике Италије: прву посредовану литературом и другу фактичку, коју искуствено доживљава при путовању, а једна од друге знатно се разликују. Истовремено, у контексту нове поетике, статуса књижевног описа и мењања основа путописног жанра, модел Италије у старим путописима доживљава

се као превазиђен, стилски поједностављен и лажан услед наглашене старомодне путописне патетичности, а, са друге стране, места славне и романтичне прошлости мењају знаци савременог доба. Штавише, они се намећу авангардном путописцу, банализујући могућност сваке сентиментализације: „Тамо где Симондс налази пустињу и на смрт осуђене калуђере, видео сам својим оком парне плугове, а од маларије ни трага. Италије, оне из путописа, и нема" (Црњански, 1995: 74). Италија коју Црњански обилази није само земља дубоке културне прошлости већ, истовремено, земља модерне индустрије, фудбала и трка, те време, историјско и садашње, теку напоредо терајући путописца да их међусобно самерава.[6]

Путописна тензија између различитих временских равни, између видљивог и бившег, присутног и одсутног, потенцира се током описа путопишчевог боравка у Тоскани, а она се истиче још једним аспектом полемичности у овом изузетно сложеном путопису. Овај ток Црњанскове полемике везан је за његов дијалог са историјом и, можда понајпре, текстовима историчара у којима се даје виђење појединих делова тосканске историје или живота познатих личности који су ту историју обележили. Ако се поново вратимо полемици са Марком Царем, видимо да је њему засићеност историјом понајвише сметала у *Љубави у Тоскани.* Овај смер Цареве критике тиче се „грешака ерудиције", јер оно што писцу реферата понајвише смета јесте то што

---

[6] Овакав укрштај различитих временских равни плодотворан је за остварење специфичне Црњанскове ироније: „Путовао сам у доба прослава и светковина, поводом навршетка шестог столећа од смрти Дантеове. Сва је Италија мирисала на уље за моторе, у његову славу. Све су вароши биле излепљене шареним рекламама гума Пирели. Брзоплето и хучно, славили су божанског песника футбалом, у Пизи. Изложбу и трку аутомобила који су лудо јурили, превртали се и горели, затекох у Фиоренци. Велике маневре и лепе официре око Перуђе; трке бициклиста, кроз сву Италију" (Црњански, 1995: 72). Спој неспојивог, садашњег и прошлог, профаног и духовног, свакодневног и историјског, баналног и генијалног, који се укршта у слици Италије, али превасходно у свести путописца, ствара у Црњансковом путопису сталну, готово приповедну напетост, при чему се амбивалентни нивои путописне нарације један у другом огледају и међусобно појачавају путописни доживљај. Ужаси историје зарађених тосканских градова, „крвава једра и пожари", страст хришћанског мистицизма и бурне, код Црњанског по правилу тајанствене, биографије уметника, доследно се приземљују призорима свакодневице из равни путопишчеве садашњости. Односно, они се депатетизују и ублажавају смештањем у оквир реалија из времена путовања: модерних реклама, мириса бензина, машина, рубља што се суши по прозорима.

је Црњански као ерудит „исто тако непоуздан, исто тако лежеран“, и то толико да ће га окривити да „тера шегу са својим читаоцима“. И заиста, највећи део спора ова два књижевника водиће управо о покушају да јавност убеде у тачност изнетих чињеница и виђења. Црњански се у одговору на Цареве текстове готово неће обазирати на критиковану изразиту субјективност и писању о авантурама душе, али ће зато дуго и прецизно објашњавати о ком је Ђану Медичију у ствари реч, како то изгледа хришћански саркофаг, те због чега је умесно поређење саборне цркве у Сијени са помпејском бањом. Иако сам напомиње да његов путопис није докторска теза историчара, односно хоће да нагласи да историчарска чињенична прецизност и веродостојност научног приступа и нису циљ књижевног остварења, Црњански ипак најстрасније брани свој статус доброг зналца историје, те да му је због тога допуштено да чињенице те врсте тумачи лежерно и са више слободе.

Путопису као жанру допуштена је асимилација разних дискурса (историјског, социолошког, етнографског, филозофског, политичког, есејистичког) и Црњански је, по Царевим речима, доследни „будилац историјских успомена“. Мада је ова опаска дата у неприкривеном ироничном тону, не можемо рећи да је погрешна. У *Љубави у Тоскани*, више него у било ком другом Црњансковом путопису, историјски подтекст све време се активира и преиспитује, толико да је неком ко не познаје добро оно што је тематска окосница путописне литеризације историје, тешко да прати сложен сплет ауторових анализа и комплексност уочених веза и значења. Активирање историјског подтекста подстакнуто је испразном свакидашњицом тосканских градова („И најстарије, средњовековне и ренесансне вароши, ма колико их чували, постају досадне, а живот у њима исти као и другде“ – Црњански, 1995: 73), те путописац преиспитујући историју у ствари истовремено оснажује свој путописни доживљај и потенцира мисао да су знаци прошлости живи и да неко само треба да их пробуди и призове. Полемика са историјом и хроникама најстраснија и најразвијена је у поглављу посвећеном Сијени, и ово поглавље је својеврсни климакс путописне структуре у којем се, кроз полемику са познатим хроникама, конструише опис „крвавог и развратног града“ чији је културни развој, али и неумерену склоност према раскоши и пороку, прекинула епидемија куге у XIV веку, да би њен пад био коначан средином XVI века, када је покорава Фиренца („Лепша од славе је њена пропаст“). Град за који су у средњем веку савременици говорили „Затворите јој

само капије, луда кућа је готова", Црњански назива „ћакнутом вароши" и „лудом Сијеном", да би се антропоморфна слика града пренела и на путописца који када напушта Сијену, за себе каже да је „сав ћакнут", те пренос постаје вишеструк: грађани → град → путописац. Склон и промишљању биографија и њиховом ревидирању, Црњански не пропушта да полемише са биографима чувене светитељке Катарине Сијенске. Мазохистичка и страсна религиозност Сијењана, као друга крајност порочности и профане раскалашности, оличена је и исказана у лику веренице Христове, Св. Катарине. Њена занимљива биографија давала је подстрека Црњанском да активира сагледавање друге стране монашког аскетизма који је, гледано са овог аспекта, изузетно чулна и страсна посвећеност одређеном религијском феномену. Катарина је, за нашег авангардног путописца, пре свега „сладострасница" чији еротски афинитети према централном лику хришћанства нису нимало духовне природе, већ сасвим у знаку пути и телесног. Отуда не чуди што она постаје омиљена појава и сликарска тема Црњанском омиљеном Содоми.[7] Обоје своју преданост и таленат доводе до крајњих могућности, до тачке када се потире граница између телесног и духовног, односно у којима је страст чула израз интензитета духовног доживљаја. Тако се путописна тензија појачава сучељавањем додатног плана опозиције, која нека врста општег места у Црњансковом опусу, између светог и профаног, узвишеног и бласфемичног, телесног и духовног *(Богородица…)*.

Колико је загледан у медитерански пејзаж, путописац је можда још више усредсређен на споменике културе, стога је ово путовање и промишљање појава и домета италијанске уметности, пре свега ране ренесансе и, наравно, још један повод да се разапне суматраистичка мрежа веза и значења. И ту је, по свом обичају, Црњански сасвим неконвенционалан и спреман да трасира нови угао гледања и тумачења. Наиме, палимпсесту полемичких слојева и опозиција можемо додати још један у којем се путописац спори са до тада увреженим схватањима у историји уметности, са канонизованим вредностима. Чувени ренесансни историчар уметности Ђорђо Вазари најчешћа је

[7] „Содома пак, тајанствено мутан и ванредан, остаће сликар више од свих других у том доба, баш ради својих дивних, меких површина и цртежа, финијег и лепшег и од Рафаеловог. Никада, нико, ко је једном видео, у галерији Уфици, цртеж за *Несвест свете Катарине*, неће га заборавити. Та клонула жена је најлепше тело које је пало" (Црњански, 1995: 113).

мета Црњансковог напада. Он је оличење академског уског виђења и поимања генијалних уметника, а академизам је за Црњанског готово по правилу дат са негативном, чак и погрдном конотацијом.[8] У *Љубави у Тоскани*, али и у другим путописима, а посебно у *Књизи о Микеланђелу*, он ће прикривено или отворено полемисати са судовима овог естаблираног арбитра у историји уметности. Тумачећи живот и сликарство „демонски даровитог" сликара Содоме, Црњански тежи да укаже на запостављену величину овог ренесансног сликара, а то ради управо тако што се супротставља Вазаријевом суду и квалификацији: „Био је лепушкаст и лакомислен, али није био, као што би академски Вазари желео, обични клипан", „Вазари, који га је целог живота мрзео", односно „надувен и дедак, Вазари је мрзео овог младог лептира и весељака" (Црњански, 1995: 105). Вазари је, дакле, био полазна тачка са које је Црњански почињао свој обрачун са устоличеном хијерархијом у историји уметности. И као што је у српској књижевности актуелизовањем и ширењем значаја романтизма хтео да изврши ревизију српске књижевне традиције, тако је и у својим путописима тежио да успостави нов поредак у хијерахији историје европске уметности (пре свега ренесансне епохе), да ревитализује њене значајне уметнике или их, одбацујући академски приступ, тумачи из нове перспективе. Путописно суочавање са другим културама неретко је био повод да се освежи музејска учмалост уџбеника историје културе, да се у растегљивој форми путописа изврши обнова и препород уметничке лествице.[9] Отуда је у овим делима Рафаел увек дат у негативном контексту

---

[8] Исти полемички контекст биће реализован и у *Хиперборејцима.* Кроз лик професора Дела Клоета (литерарна конкретизација високог академизма) Црњански критикује површност и неспособност дубљег разумевања природе ренесансног генија познатог проучаваоца ренесансе, чији суд не цени и не прихвата: „Вазари је дедак. Брбљивац" (Црњански, 1993: 465).

[9] У путописима Црњанског Рафаел је увек дат у негативном контексту као „оличена учтивост" и добар зналац сликарске технике, али без посебног талента и оригиналности; код Ђота се истичу занемарени византијски утицаји, *Божанствена комедија* тумачи се на другачији начин, Петрарка је „стихотворац који није отишао даље од стихотворства" („Не волим Петрарку. Није искрен. Не пати. Тасо од бола луди. Микеланђело му претходи" – Црњански, 1993: 494), док би изложба Дирера коју би Црњански направио (*Књига о Немачкој*) имала избор дела другачији од уобичајених музејских поставки. Црњански се не либи, напротив, да о неким устоличеним уметничким величинама искаже негативан суд, а најчешће због тога да би истакао значај и генијалност уметника које је волео.

као „оличена учтивост“ и добар зналац сликарске технике, али без посебног талента и оригиналности, код Ђота се истичу занемарени византијски утицаји, *Божанствена комедија* тумачи се на другачији начин, а изложба Дирера коју би Црњански направио имала би избор дела другачији од уобичајених музејских поставки. Црњански се не либи, напротив, да о неким устоличеним уметничким величинама искаже негативан суд, а најчешће због тога да би истакао значај и генијалност уметника које је волео.

Црњански у *Љубави у Тоскани* остварује веома сложену мрежу веза и односа и, примењујући суматраистички поступак, гради композиционо сложено и често по лирским начелима организовано дело. Суматраизам као поетика „спајања“ опире се дисконтинуитету у историји и простору. Спроводећи га у путопису Црњански, да употребимо термин који је сам користио, антитрадира концепцију прекида у историји уметности, односно проблематизује начело развоја као супротстављања претходној стилској формацији: „Узалуд назив la renaissance avorté: прекида у историји уметности никада није било“ (Црњански, 1995: 67), то јест поново критикујући академизам каже: „нема прекида између XII и XIV века: њега виде само старе, универзитетске наочари“ (Црњански, 1995: 68). Ренесанса није прекид са средњовековним, византијским и хришћанским, само је, по пишчевом дубоком поетичком уверењу, веза дубља и изван очигледности. Овакав доживљај ренесансе, који се супротставља устаљеним становиштима о овој епохи као радикалном одбацивању средњовековног погледа на свет, заступа у релативно скорије време и француски историчар Жан Делимо у својој познатој студији *Цивилизација ренесансе*, почињући је, не случајно, расправом о предрасудама на које наводи и уврежена терминологија ових контактних периода: „Када би се из историјских књига уклонила два сродна – на сродан начин нетачна – израза ’средњи век‘ и ’ренесанса‘, било би знатно олакшано наше разумевање раздобља које се протеже од Филипа Лепог до Анрија IV. Напустио би се у исти мах читав низ предрасуда. Ослободили бисмо се, посебно, идеје да некакав нагли прекид одваја време таме од раздобља светлости“ (Делимо, 1989: 5). При тумачењу комплекса ренесансе Делимо упозорава да се заокрет који је с њом настао у западноевропској култури не може поједностављено тумачити, јер су хришћанска мисао и дубока религиозност уметника и филозофа и даље битно и одређујуће присутни, само су подвргнути преиспитивању и

својеврсно надграђени у ренесансном поимању света и месту човека у њему. Сличну идеју Црњански ће варирати у *Љубави у Тоскани*, али и у *Књизи о Микеланђелу*: „И почетак ренесансе треба антедатирати, мало. Нема прекида. Чак је и хришћанство паралела. Обнова античких, азијских религија. Обнова Калхаса. Наставак азијских сујеверја. Наставак античких тотема. Па и Орфизма. То је моје приватно мишљење" (Црњански, 1998: 230), односно „Не могу да се сложим, кажем, ни са његовом тезом, да је било неког прекида у историји човечанства, за које је Хришћанство криво. Иако ми до Хришћанства није много стало. Нема прекида, има веза и у прекиду" (Црњански, 1998: 248). Последња реченица цитата из недовршене *Књиге о Микеланђелу* може се сагледати као суштина Црњанскове поетичке концепције: трагање за везама у прекиду јесте основа и његовог суматраистичког усмерења, као и путописне оријентације. Посебно је Италија била погодно културно тло за успостављање оваквих веза између удаљених култура, а ренесанса и њени уметници (који су били највећа инспирација нашем авангардном писцу) иницирали су, више но иједна друга епоха, успостављање дослуха и остваривање сасвим песничке визије света у свеукупном јединству и повезаности: „Предренесанса, пизанска ренесанса, безбројне хипотезе, огромна збрка есејиста. Равенски пејзаж са цртежом индијских пећина, Готика, пуна персијских утицаја, преко Сијера Неваде и Провансе, на љубавним сликама крсташког хришћанства. Никола Пизанац као Етрурац, Латин, Сицилијанац, геније, имитатор, хистерик. Треченто под утицајем јапанских лакова, Леонардови пејзажи под школом иранских примитива – уморни мозгови историчара уметности. А све те везе, у ствари, једно једноставно и вечно јединство земаља, брда и уметности" (Црњански, 1995: 67).

Све ове полемичке равни происходе из сасвим специфичне позиције путописца у *Љубави у Тоскани*. Путописац је увек странац који упознаје нов простор и културу и самерава их према завичајном полазишту, те се путописни текст конституише на непрекидном успостављању релација између познатог–непознатог, страног–завичајног, очекиваног–изненађујућег. У *Љубави у Тоскани* битишу различити видови алтеритета, позиција путописца као странца додатно се наглашава и сагледава се у осећању сопствене изопштености и отуђености и посебности циља путовања: „Али ја нисам, као други путници, весело и безбрижно, дошао да то видим. Из мојих крајева ни десеторо овде били нису. Ја сам

дошао да дрхћућом руком успоставим везе, невидљиве и невероватне, милујући ову цркву. Ништа ме не занима што уоколо говоре [...]. Питам, о судбини нашој, крв и лешине што су окусиле со мора Средоземног. Путујем, безначајан и прашњав, али за душу двеста милиона нагих и дивљих, који иду из даљине за мном, несвесним, тешким и зверским кораком" (Црњански, 1995: 62). Путописно *ја* идентично је лирском суматраистичком субјекту који не трага за видљивим и очигледним, али његова намера није лични циљ, није једино ширење поља властитог искуства, већ путописац себи приписује и месијанску улогу освешћивања Словена. Путописац, дакле, прати своје суматраистичко надахнуће, са своје позиције усамљеника, песника, Словена, варварина, али и, поново, повратника из рата. Мотив Плаве гробнице из наведеног цитата допуњује се уласком у Италију „са бедним и страшним бившим временом у наручју", те реминисценијама на нешто конкретније лично ратно искуство: „обузела ме беше, као несвест, нека извесност да је време поћи онамо где ми се мисли морају јавити јасније и блаже, без оних завејаних висоравни галицијских, са грмљавином топова, које још увек, ноћу, сањам" (Црњански, 1995: 64). Оваква историјска и лична позадина путописца додатан је подстрек потреби да се свет реалности, историјске датости превазиђе конструисањем нивоа метафизичких квалитета и суматраистичких значења.

Уочљиво је да је у традиционалном путопису путописац често исказан као носилац колективног менталитета, те се путописно *ја* преображава у путописно *ми*, као инстанцу националног идентитета. У*Љубави у Тоскани* путописац нема намеру да успостави једноставни поредбени однос између завичајне културе и новог света који упознаје, већ трага за дубљим везама које ће донети препород народу којем припада, али и свеукупном Словенству, не потирући снагу варварског принципа, које ће се препородити и прочистити у додиру са ренесансном културом Италије. Путописац, свестан снаге дионизијског паганског наслеђа, прати „рогатог бога" и путује, како каже „јер осетих једног дана јасно своју субину Словенства",[10]

[10] У студији *Есеји Милоша Црњанског* Горана Раичевић објашњава због чега извориште бакхијског Црњански проналази у Италији, а не у словенском паганству, осврћући се при томе на најчувенијег филозофа дионизијског феномена, Фридриха Ничеа: „Иако је обожавање неке врсте дионисијског божанства својствено свим паганским народима, средиште њихових светковина било је 'у безмерној полној распојаности', 'а најдивљачније звери природе пуштене су да слободно махнитају,

у име „свих читалаца“ и „бедника Гогољевих“.[11] Идеја о буђењу маргинализованих народа, о такозваној ренесанси Словена и, са друге стране, пропасти западне цивилизације (под којом се пре свега подразумевају велике романске и германске краљевине) веома је заступљена с почетка двадесетог века, стога је Црњански са својом суматраистичком песничком филозофијом у складу са духовном климом свога времена. Замисао о прочишћењу и буђењу словенских нација, које су овде посредоване литературом и Гогољевим страдалницима-бедницима (руски писац се овде не именује случајно – он судбину Руса обликује као трагичну и пише о патњи као предуслову за истинску уметност, а и сам напушта отаџбину да би удаљен од ње спознао њене праве вредности и завршио свој велики роман *Мртве душе*), путописац спроводи активирајући паганску подлогу, односно сводећи словенство на варварско порекло. Он хотимично не бира православље као обједињујући елемент Словена из два разлога: на тај начин шири суматраистичко деловање на ширу групацију (иако се у нашој културној средини под словенском припадношћу најчешће подразумева његов православни део), а, са друге стране, сам Црњански није хтео да у овом путопису сувише потенцира хришћански, православни аспект. Словенство се обједињује паганском енергијом представљеном у митској слици дионизијских свечаности са рогатим богом као предводником.

Настојећи да препороди словенски дух трагике и патништва, путописац у својој неретко екстатичкој лирској визији из италијанске ренесансе, утиснуте у читав тоскански пејзаж, преноси радост живота и начело љубави и рађања. Готово је парадоксално да је, бар у овом аспекту, став авангардног писца према ренесансној епохи близак схватању Хајнриха Велфлина изнетом у његовој познатој студији *Ренесанса и барок* из 1888. године: „Ренесанса је уметност ведрог и

све до одвратне мешавине похоте и свирепости’. Од тих и таквих страсти, које могу донети само деструкцију, а никако креацију, дошао је Црњански да се ослободи на месту где је ускрснула хеленска култура, која је од таквих нагона била, како каже Ниче, заштићена ’поносно усправљеним ликом Аполоновим’“ (Раичевић, 2005: 127).

[11] Идентичну позицију словенства, кроз наглашавање искуства патње у Гогољевим делима, писац ће сугерисати и у *Књизи о Немачкој*, где оваква *гогољевска* перспектива отежава прихватање германске строгости и начина живота који се одвија по механичкој условљености: „Због упињања из петних жила да се врати та немачка прошлост, за странца који је читао Гогоља, понеки делови Немачке биће занимљиви, али и суморни“ (Црњански, 1995: 260).

спокојног постојања. Она нам пружа ону избављујућу лепоту коју ми доживљавамо као опште осећање пријатности и равномерно увећање наше животне снаге. На њеним савршеним творевинама не налазимо ништа што би било тешко или спутано, неспокојно или узнемирујуће" (Велфлин, 2000: 39). „Избављујућа лепота" ренесансе требало би да има катарзичко дејство на потомке „Гогољевих бедника", она треба да се под руком путописца накалеми на словенску филозофију патње и готово анималну чулност. Само наизглед чини се да путописац жели да направи спој неспојивог. Веза која ће бити активирана у овој суматраистичкој замисли пронађена је у великом византијском утицају на рану ренесансу, односно предренесансу или пизанску ренесансу.[12] Занимљиво је да исте опозиције двадесетих година прошлога века Црњански више или мање изражено реализује и у другим својим делима. У есеју посвећеном стогодишњици рођења предромантичарског песника Васе Живковића писац ће варирати исте идеје, што није ни чудно када се узме у обзир да је текст написан 1922. године, дакле свега годину дана након његовог путовања по Италији, те је природно да се исти литерарни сензибилитет препознаје у овим текстовима различите жанровске природе. Панчевачког проту и песника који је претеча Бранка Радичевића („За њим је дошао Бранко") Црњански сагледава као прекретничку појаву у развоју српске поезије и српског културног духа уопште, који је померио клатно српске књижевности од бола ка радости, од словенске патње ка ренесансној ведрини: „Прошлост и сва наша етика славиле су патњу. Били смо народ умирања и туге. Није се знао сребрни смех, нити снага расцветаног дрвећа. Али знајте да се то мења. Под Фрушком Гором, где се и Живковић школовао, зачела се нова књижевност, ново мишљење, нова етика,

[12] Путописац свуда препознаје византијске трагове на основу, којих и тежи да успостави релацију између Словена и италијанске ренесансе: њих види у облику грађевина, као и на фрескама и сликама ренесансних уметника, а посебно у ликовима Богородица где су сачувани трагови византијског ликовног израза. Обилазак Асизија повод је да се унутар путописног описа развије епизода, нешто као специфична Црњанскова мини-биографија његовог омиљеног уметника, сликара Ђота. Путописац ревидира његово место у историји уметности, при томе посебно наглашавајући византијски утицај који препознаје на његовим делима: „Помешавши тај живот са животом Христовим, без икаквих других намера сем причања, простог и јасног, Ђото је ипак, занесен сликарским мислима, створио фреске у којима има више византинског, но што би есејисте желеле" (Црњански, 1995: 145).

на највишој вредности људског бића: на радовању."[13] Говорећи у свом есеју изузетно надахнуто и екстатично о квалитету и прекретничкој улози овог песника, Црњански као да на известан начин описује и сопствену путописну замисао – Живковић који је певао да се „из туге радост рађа", пева у оквиру предромантичарске, али и, по даљој аналогији, ренесансне поетике, која слави рађање и препород, а која се на фону хришћанског мистицизма тога времена указује као нов пут који ће отворити простор за велику поезију српског романтизма: „На свету је све у вези и ништа се не губи. Сетите се да су до тога доба, свуд по нашим покрајинама, живот и људска мисао били једно страховито хришћанство, мртвачко хришћанство. Живковић вам шапуће кроз своје песме нове и благе речи. Тамо, на дну Балкана, била је, некад, стара Грчка, где су се радосне речи родиле, из вечног, плавог мора" (Црњански, 1999: 34). И у овом есеју Црњански остаје доследан уверењу о универзалној повезаности света, доводећи суматраистичке поставке у говору о панчевачком проти до екстатичне визије метафизичке условљености: „Верујте у то да је живот једне околине, и ваше околине, састављен из физичких, али и метафизичких, невидљивих узрока и веза. Осетите да бол и љубав појединца рађају веселост и тугу околине. Столетна раздраганост људског духа и живота, око Болоње и Падове, можда је само измаглица и еманација млађахних телеса која су се са свих страна света сакупила, у лакој ђачкој одећи, да проиграју и да пропевају младост, а сад леже сахрањена, у гробљима тих пространих универзитета. Ко зна колико је боја и веселих платна прешло преко сињег нашег Јадранског мора, јер је пред њима весело скакутао ђак из породице Златарића, који је окупао свој дух у провидном и бистром ваздуху, пуном ласта, града Сијене" (Црњански, 1999: 32–33). Радост која се рађа из туге, односно пуноћа живота и раздраганост духа европских вароши које су произашле из смрти фрушкогорских ђака јесте јединствена идеја о дубоким, натчулним сагласјима и утицајима у које авангардни писац жели да верује, па есеј о Васи Живковићу додатно баца светло на то шта за Црњанског заправо значи поетика радости и ведрине која је уграђена у основу његовог суматраизма.

Указали смо само на основне опозиције из којих се рађа полемичка тензија овог, може се рећи, најнеобичнијег и најсложенијег путописа

[13] Милош Црњански, „О стогодишњици Васе Живковића" (говор је одржан у Панчеву 2. априла 1922, а касније, 3. децембра исте године, објављен у *Времену* – цитирано према Црњански, 1999а: 34.

Милоша Црњанског. Кроз обрачун са свим што је устаљено и конвенционално, од поетике традиционалног путописа до успостављених параметара у историји и историји уметности, велики путник српске књижевности склопио је дело комплексне структуре и разнородних семантичких равни. Али и у њему, као и другој путописној прози Црњанског, круг се увек затвара у отаџбини, која се као путни пртљаг носи кроз стране просторе у којима увек проналази неке сродности са завичајним крајоликом. И поново се успоставља парадоксална ситуација: као да путни занос непрестано јача чежњу за отаџбином и, без обзира на необичну мисију који је себи задао, у последњем поглављу „Сан Ђимијано" читалац се среће са својеврсним отрежњењем и разочарањем („Нити се може, видех, на ничему сазидати свет, нити се у туђини налази топла падина брда рађања, са које све може да се дохвати и помилује руком [...] ја видех да ме је Италија залудела, а да није опасност у томе да се вратим своме, већ да се не вратим" – Црњански, 1995: 162). Овакав вид путопишчеве расцепљености сталност је Црњансковог путописања, а најрадикалније ће бити реализована у *Хипербορејцима*, где странствовање више није својевољно већ се преображава у почетак дугог и горког изгнанства. Дубоку унутарњу расцепљеност Црњански ће препознати у кипу Атене Лемније који жели да види у Болоњи, те рефренски понавља да је глава њена у једној *а тело у сасвим другој земљи* (Црњански, 1993: 238–253), предочавајући на тај начин и парадоксалност и трагичност сопствене животне ситуације. Од Медитерана до северних мора, од Италије као ренесансне колевке уметности и љубави до утехе у леденом миру Шпицбергена и Јан Мајена, овај велики српски путописац прешао је дуг пут и затворио круг остављајући српској књижевности најбогатији и најзначајнији путописни опус.

Литература

Велфлин, 2000: Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Гвозден, 2005: Владимир Гвозден, „Путопис 1 и 2 – српски модернисти и Италија", *Греда*, јануар-фебруар: 43–45.

Делимо, 1989: Жан Делимо, *Цивилизација ренесансе*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Ђурић, 2004: Жељко Ђурић, *Песничке осмозе*. Београд: Плато.

Поповић, 1980: Радован Поповић, *Живот Милоша Црњанског*. Београд: Просвета.

Раичевић, 2005: Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Ступаревић, 1975: Олга Ступаревић, „Српски путопис о Италији", *Упоредна истраживања I*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Црњански, 1993: Црњански Милош, *Код Хипербореја*ца, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.

Црњански, 1995: Црњански Милош, *Путописи I*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.

Црњански, 1998: Црњански Милош, *Књига о Микеланђелу*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.

Црњански, 1999: Црњански Милош, *Есеји и чланци I–II*, Београд, Lausanne, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.

Summary

Slađana Jaćimović

POLEMICAL TENSION IN MILOŠ CRNJANSKI'S LJUBAV U TOSKANI [LOVE IN TUSCANY]

This paper interprets the hybridization of heterogeneous polemical aspects in Miloš Crnjanski's travelogue *Ljubav u Toskani [Love in Tuscany]*. We can conclude that the polemical tone determines the modeling of Tuscany and Mediterranean culture, and that the image of Italy is realized through constant contrasting and overcoming of heterogeneous oppositions: of various travel-narrative perspectives and literary discourses, of experienced and literary mediated subjects, of the documentary and the fictional.

Such an unusual complexity of the avant-garde travelogue text has made its reception more difficult, and therefore this paper refers to the polemic between Crnjanski and Marko Car, concerning the publication of this travelogue. Although Car was sharply critical of Crnjanski's travelogue technique, he also cor-

rectly identified its basic characteristics and unwittingly pointed out a need for a different reading and interpretation of the modern travelogue, as well as the first level in the opposition system – the contrast of the documentary and the fictional, what is seen and what is experienced.

Writing about Italy reaches the next level of complexity at the stage of Crnjanski's polemic with older travelogues from this Mediterranean space. In other words, while traveling through Italy, the writer also travels through travelogues from Italy, and *Ljubav u Toskani* constantly opposes the things Crnjanski sees and experiences with those that were mediated through literature, and the persistent comparisons establish a singular travelogue tension on that level. This tension is contributing to another avant-garde poetic polemic, in this case the one regarding the status of travelogues and the need to reevaluate the travelogue form, including all the levels of the literary structure: from the thematic and the compositional to the stylistic an linguistic ones. This current of Crnjanski's polemic is also tied to his dialogue with historian's texts that offer insight into certain parts of Tuscan history or biographies of famous people from Tuscany, and we can add another layer to that palimpsest of polemics and oppositions: the travel writer quarrels with the entrenched conceptions in the history of art and with canonized values.

All those levels of polemic originate from the exceptional position of the travel writer in *Ljubav u Toskani*. The travel writer is always a foreigner who meets a new space and culture and measures the against the starting point ofhis homeland, so the travelogue is constituted in the continuous establishing of relations between the known and the unknown, the foreign and the domestic, the expected and the surprising. We have pointed out merely the basic oppositions that give birth to the polemical tension of this travel writing, probably Miloš Crnjanski's most unusual and complex travelogue. By clashing with everything customary and conventional, from the poetics of the traditional travel writing to the established parameters in history and art history, the great traveler of Serbian literature has assembled a work of complex structure and heterogeneous semantic levels.

Riassunto

Slađana Jaćimović

TENSIONE POLEMICA IN *AMORE IN TOSCANA* DI MILOŠ CRNJANSKI

Il presente lavoro prende in esame l'intreccio di vari aspetti polemici della relazione di viaggio *Amore in Toscana* di Miloš Crnjanski. Si può ritenere che il tono polemico modella la rappresentazione della Toscana e della cultura mediterranea e che l'immagine dell'Italia viene costruita attraverso il confronto continuo

e il superamento di una serie di opposizioni, così come delle molteplici prospettive della narrazione di viaggio e dei discorsi letterari, del vissuto e di ciò che è mediato dalla letteratura, del documentario e del finzionale.

Questa singolare complessità della letteratura odeporica dell'avanguardia è stata di ostacolo alla sua ricezione, e per questo il presente testo affronta la polemica sorta tra Marko Car e Crnjanski sulla pubblicazione della relazione di viaggio di quest'ultimo. Pur muovendo una tagliente critica al procedimento narrativo della racconto di viaggio di Crnjanski, Car ne delinea con precisione le caratteristiche fondamentali, involontariamente sottolineando la necessità di leggere e interpretare in modo diverso la moderna narrativa di viaggio e mettendo in evidenza un primo livello del sistema di opposizioni che governa questo testo: la contrapposizione tra documentaristico e funzionale, tra visto e vissuto.

Un altro livello, di notevole complessità dello scritto sull'Italia, si può rinvenire nella polemica che Crnjanski ingaggia con precedenti relazioni di viaggio nei medesimi luoghi del Mediterraneo. In altre parole, viaggiare attraverso l'Italia significa per lo scrittore compiere un viaggio anche attraverso le relazioni di viaggio sull'Italia, e quindi in *Amore in Toscana* egli contrappone di continuo quel che vede e vive a ciò che viene mediato dalla letteratura, in modo tale che i confronti generano una sorta di tensione odeporica. Ma la tensione innesca nella poetica dell'avanguardia un'ulteriore polemica, quella che riguarda lo status della narrazione di viaggio e la necessità di una rivalutazione di questa forma che comprende tutti i livelli della struttura letteraria, da quelli tematici e compositivi a quelli stilistici e linguistici. Questa direttrice della polemica di Crnjanski è collegata anche al dialogo che egli intreccia con i testi degli storici, nei quali vengono ricostruiti singoli episodi della storia toscana e della vita di personaggi famosi che hanno fatto questa storia, e il palinsesto delle opposizioni e dei livelli polemici si arricchisce di un ulteriore livello in cui lo scrittore-viaggiatore si confronta con consolidate concezioni della storia dell'arte e valori canonizzati.

Tutti questi livelli polemici in *Amore in Toscana* nascono dalla specificità della posizione di scrittore-viaggiatore. Lo scrittore di viaggi è sempre uno straniero che conosce un nuovo spazio e una nuova cultura e li valuta dal punto di vista del proprio paese; quindi il testo di viaggio viene costruito su un'ininterrotta catena di relazioni tra conosciuto-sconosciuto, straniero-indigeno, familiare-sorprendente. Abbiamo accennato solo alle opposizioni basilari da cui nasce la tensione polemica di quella che si potrebbe definire la più insolita e complessa relazione di viaggio di Miloš Crnjanski. Attraverso un confronto serrato con tutto ciò che è assodato e convenzionale, dalla poetica della tradizionale relazione di viaggio fino ai parametri della storia e della storia dell'arte, questo grande viaggiatore della letteratura serba ha scritto un'opera complessa nella sua struttura e semanticamente stratificata.

Кринка Видаковић-Петров

Београд, Институт за књижевност и уметност
krinkavidakovic@yahoo.com

821.163.41.09-992 Црњански М.
821.163.41.09-992 Дучић Ј.

ЦРЊАНСКИ И ШПАНИЈА

Апстракт: У раду се анализирају Црњанскови текстови о Шпанији, посебно његови путописи. Анализа обухвата: структуру Црњансковог корпуса текстова о Шпанији, поступак уоквиравања и типове оквира наглашавања, аутопоетичке исказе о путописном жанру, две слике Шпаније (медитеранске и империјалне), однос Црњансковог путописа с Дучићевим „Писмом из Шпаније", препознавање шпанске културе далеко од шпанских граница и утицај књижевних извора на формирање слике „праве" Шпаније.

Кључне речи: М. Црњански, Ј. Дучић, Шпанија, путопис, уоквиравање, медитеранска култура.

1. Дучић као претходник Црњанског: Авила

Пишчева путописна географија само је једним делом израз његових личних наклоности, јер је другим делом условљена животним околностима које није сам бирао. Када Дучић пише путопис**е** о Швајцарској, Шпанији, Египту или Италији, то је пре свега зато што је у тим земљама дуже боравио или као студент или као дипломата, а дужи боравак у њима омогућио му је да их темељније упозна. У целини, Дучићев путописни простор превасходно је медитерански, што није само израз наведених околности, већ и личне предиспозиције према Средоземљу као колевци цивилизације. Путописни простор Црњанског у већој је мери, мада не сасвим, одређен његовом професионалном делатношћу, пре свега службовањем у Италији и Немачкој, које је имао прилике добро да упозна. Шпанију је само посетио, и то три пута: у два наврата у групи новинара позваних у Шпанију – први пут од нове републиканске владе, а други на позив Франкове стране

у Грађанском рату. Трећи пут био је у Мадриду у пролазу, а задржао се месец дана у Лисабону током евакуације службеника југословенске владе на путу за Лондон, где је потом остао да живи у дугогодишњем егзилу. За разлику од Дучића, у Црњансковом путописном простору Медитеран има контратежу у европском северу и Немачкој, којој је посветио и *Књигу о Немачкој*.

Дучић и Андрић су као дипломате у Шпанији боравили дуже, док је познавање Шпаније код Црњанског и Растка Петровића (који је ту земљу посетио из личних мотива) било површније. Њих двојица нису пропустили да пишу о кориди,[1] типично шпанском феномену који ће привући пажњу сваког туристе, а коју су Дучић и Андрић прећутали. Дучић је током вишегодишњег дипломатског боравка у Шпанији написао само једно „Писмо из Шпаније", а Црњански је 1933, 1934, 1936. и 1937. објавио тридесетак текстова о Шпанији; у његовој заоставштини остало их је још неколико. Један, посвећен Авили, објављен је први пут постхумно. Како је и једини Дучићев текст о Шпанији посвећен Авили (*Српски књижевни гласник,* 1921), поређење ова два текста о том изузетном шпанском граду доприноси бољем разумевању Црњанскове перцепције Шпаније и Медитерана.

Дучић је, попут многих путописаца његовог доба, сматрао понирање у „дух народа", или одређивање „расног генија" једном од кључних функција путописа. Очигледно је то и у његовом „Писму из Шпаније". Он је „праву Шпанију" локализовао у неблагородном пејзажу Кастиље, њеној хришћанско-католичкој традицији мистицизма и жестокој борби против реформације. Авила је родно место једне изузетне историјске, верске и књижевне личности, једне жене – Св. Терезе Авилске. Мала Авила била је у Дучићевом виђењу један од оних старих хришћанских градова „по чијим тамним пијацама и тесним улицама већ с првим мраком падне дубока ноћ средњег века"; у којем је „легенда увек већа и живља него стварност", док је у модерно време она „чемерна" и „сва утегнута, угушена, задављена у својим тешким тамничким зидовима" (Дучић, 2004: 231, 233). Дучић овакву Авилу препознаје и у другим шпанским градовима.

„По овим старим шпанским градовима мрак пада брзо као да се више неће никад дићи, тежак, материјалан. Тако у Толеду изгледају ноћу његове палате и гробнице. У Сеговији тамни зидови изгледају

[1] Вид. Видаковић-Петров, 2007: 137–173 и Секулић, 2012: 689–703.

као непријатељске бусије. У Сантјагу, који је сав од манастира и азила, ноћне сенке по глувим пијацама изгледају дубоке као провалије, и нешто црно кипи из земље, и нешто хладно пузи уз наше тело да човек не сме ноћу да се обазре на раскршћу. У Ескоријалу пролази се кроз војске фантома. [...] У овим старим шпанским местима где постоји само гранит и сенка, све је изражено каменом, испевано стубом, притиснуто плочом, надвишено зидом. Шпанија није никад могла да одвоји лепоту од туге, ни веру од очајања. [...] Једна страшна вера без милосрђа и једна пешчана земља без лепоте, направили су трагичну душу шпанског човека" (Дучић, 2004: 234–235).

И од Андалузије је „шпанска раса" примила „оно што је немилосрдно у Корану и непомирљиво у Талмуду" (Дучић, 2004: 235). За разлику од севера, југ Шпаније је одувек био део медитеранске културе, где су се укрштали разни утицаји. За време владавине Мавара ту је цветала исламска култура која је баштинила античко наслеђе. У средњовековној Андалузији развијала се специфична исламско-јеврејско-хришћанска култура. Арапски преводи грчких текстова потом су превођени на шпански. Касније, након прогона Мавара и Јевреја, то наслеђе интегрисано је у јединствену шпанску културу, обележену специфичном варијантом католичанства. А њој су знатно допринели „нови хришћани", Јевреји који су после декрета о прогону, 1492, могли остати у Шпанији једино под условом да прихвате католичку веру.

Иако у Дучићевом ставу има извесног претеривања, ово је кључ у којем он интерпретира шпанску културу. Дучић јесте у праву када указује на посебност Шпаније у односу на француску и италијанску културу. О тој специфичности писали су и шпански аутори, али и страни. Занимљиво је мишљење Ернста Роберта Курцијуса да је Шпанија у време ренесансе у великој мери задржала средњовековно наслеђе.

„Књижевност на пучком језику у Шпањолској почиње много касније него у Француској. Исто тако с великим закашњењем наступа ондје латинско образовање 12. стољећа. Али је зато шпањолска литература до краја 17. стољећа сачувала средњовјековне црте, које јој дају посебну физиономију. [...] 'Закашњење' Шпањолске на подручју културе не значи, наравно, никако 'заосталост' у смислу старијег или новијег просвјетитељства. Оно је штавише у шпањолском раздобљу цвата увело богати садржај средњовековља, па је утолико постало продуктивно. [...] Другим ријечима: аутор [Алфонсо де ла Торе, аутор

дела *Visión delectable*] који је писао године 1400, а чије је дјело тискано године 1480, могао је у Шпањолској наћи читатеље (и то све до у 17. стољеће), мада је игнорирао такорећи све што су европска литература, наука и филозофија дале од године 1200. надаље – дакле, не само томизам, него и хуманизам и талијанску рану ренесансу" (Curtius, 1971: 538–540).

Курцијус указује и на стапање библијске поетике из старохришћанске и средњовековно-латинске књижевности с хуманистичким елементима, истичући да се таква теолошка уметност једино у Шпанији могла плодоносно развити (Curtius, 1971: 553).

У таквом контексту боље се разуме и Дучићева тврдња да је Шпанија остала „непроменљиво средњовековна" у време када Италија то више није била. Тиме Дучић објашњава и зашто Шпанија није дала велике филозофе, мада је створила „огромне" личности у другим областима: владаре, освајаче, авантуристе, морепловце, песнике и сликаре. „Све је било велико у овом народу који је гледао увек у велико и који је у више махова живео гигантским животом. Али је све било и трагично" (Дучић, 2004: 239).

Други Дучићев кључ за тумачење шпанске културе је „трагично осећање живота". Овај појам артикулисао је Мигел де Унамуно (1864–1936). Његово дело *Del sentimiento trágico de la vida (О трагичном осећању живота)*, објављено 1913, могло је да утиче на Дучића. Владимир Гвозден указује на више додирних тачака Дучића и Унамуна, мада сматра да је Славко Леовац „донекле исправно одбацио Унамунов значај за Дучићево поимање Шпаније" (Гвозден, 2003: 139). Гвозден ипак наводи један пасус из *Јутра са Леутара* који недвосмислено потврђује да је Дучић читао *О трагичном осећању живота*. У томе пасусу Дучић описује Шпанију на исти начин као у „Писму из Шпаније", подвлачећи опет да „по идеји о животу и о срећи, у Шпанији нема ничег блиског ни латинској Француској ни латинској Италији" (Гвозден, 2003: 140).

Средишна тема Дучићевог путописног текста о Шпанији је управо њена посебност у културном простору не само романских суседа, Француске и Италије, него и Медитерана. Мада је писао о разним медитеранским просторима – Италији, Грчкој, Египту и Палестини – Дучић је место Шпаније у Медитерану откривао контрастним поређењем с Италијом, утврђујући разлике у њиховом односу према заједничкој вери – католичанству.

Прави разлози што је Дучић одабрао да свој једини путопис о Шпанији посвети Авили није само тај што она сажима у себи шпанско средњовековље, ренесансу и барок. Други разлог је тај што „можда нема у историји људске мисли интересантније жене него што је светитељка из Авиле – Тереза Авилска“ (Дучић, 2004: 242). Св. Тереза Авилска (1515–1582) и Св. Јован од Крста (1542–1591) најзначајнији су представници шпанске мистичарске поезије, која је врхунац достигла у XVI веку. Њено књижевно дело и њено деловање у цркви, пише Дучић, „обоје показују једну до крајње мере интегралну природу: у њој су и контемплација и акција биле уједињене у савршеној хармонији, онако како су то показивали само неколико светитеља дубоког средњег века“ (Дучић, 2004: 243). Њено дело намеће поређење са Св. Катарином из Сијене (1347–1380), која је са Св. Фрањом Асишким постала заштитница Италије. Овде се опет очитава „закашњење“ Шпаније, о коме је писао Курцијус: Св. Катарина живела је два века пре Св. Терезе Авилске.

„Мистичарско лудило у Италији било је, већ после ублаженог утицаја свеца из Асиза, на један век пре св. Катарине, разводњено првим дахом ренесансе, и силаском онамо провансалских трубадура са песмом мушке снаге и љубави за авантуру. Али Шпанија је остала увек доминиканска, ортодоксна; и љубав за бол је била и даље формула небројених живота“ (Дучић, 2004: 249–250).

Мада подвлачи разлику између Св. Терезе, с једне стране, и Св. Катарине и Св. Фрање Асишког, с друге, утицај мистичарских песника оплеменио је и италијанску и шпанску уметност зато што су они „највећи истраживачи унутрашњих вредности“, што су „најбоље подвајали универзално од личног, божанствено од људског“, што су били „предани унутрашњој тајни“, дизали се „до најсуптилнијих могућности анализе човека и његове судбине“; „зато ова светитељка из Авиле није само крупна књижевна личност и крупно књижевно дело; она је сама за себе један покрет и један преокрет“ (Дучић, 2004: 255).

Још једна специфичност Шпаније извире из подударности доба мистичара с временом жестоке борбе Шпанаца против протестантизма. Било је то време кад је Шпанија била империја у којој сунце није залазило, моћно царство под влашћу Филипа II, у којем се стапају крајња моћ с исто тако крајњим аскетизмом, који је сматрао „да је Лутер устао не само против Бога хришћанског, него против и саме

идеје о Богу“ (Дучић, 2004: 260). Било је то доба и Игнасија де Лојоле, оснивача језуитског реда. Све је то шпанско католичанство учинило друкчијим од италијанског, а поготово од православља.

„У јелинској егзалтацији за ствар божју није никад било ни труна шпанског мрака ни верског беса. Православље је било и остало вера невина и чиста, весела и полупаганска, пуна благородног јелинског духа за радост на земљи и мир међу људима, без својих инквизиција и Торквемада, бартоломејских ноћи и енглеских прогона. Оно није инспирисало римско-католичку уметност, али је дало велику уметност византијску; и не смета ни данас словенској уметности да постане великом. И, најзад, нема опасности да православље икад устане против носилаца науке и препорода“ (Дучић, 2004: 260).

Тако се у Дучићевом виђењу медитеранског простора – од шпанског запада, преко Италије, до Грчке, Византије и словенског истока – артикулише једна хришћанска и културолошка парадигма.

Текст посвећен Авили има више типично путописних одлика. Уоквирен је доласком у место („Дуго звони вечером у Авили...“) и одласком из њега („Вечерас ћу се вратити у Мадрид...“); завршава се сликом речице која „као да је потекла из Библије“, упућујући на кретање (путовање) како кроз простор (географију), тако и кроз време (историју); наратив се конституише сходно намери да се одреди „дух“ шпанског народа и његове културе. Дучићев путопис превазилази оквир Шпаније, одређујући њену специфичност у оквиру медитеранске културе.

2. Друга Авила – Црњанског

Дучић у свом путопису пише више о прошлости, него о садашњости Шпаније. На једном месту наводи да теологија љубави Св. Терезе Авилске збуњује „нас људе овог нерелигиозног времена“ (Дучић, 2004: 247), па можда и Шпанију, по којој „више не јаше у железо обучени Дон Кихот, фантаст као цела нација, него тетура по магарету трбушасти Санчо Панса, позитиван себичњак као цео свет“ (Дучић, 2004: 240).

Црњански је 1933. описивао мање ону Шпанију којој су припадали Св. Тереза и Дон Кихот, а више традиционалну „земљу тореадора и сунца“ и модерну Шпанију. Авила Црњанског деконструише Дучићеву Авилу, спушта је са висина односа према Богу у опипљиву реалност,

померајући перспективу са прошлости на садашњост. На ово указује уводни пасус Црњансковог описа пута у Авилу, у којем се успоставља оквир приповедања.

„На дан нашег одласка у Авилу, општина ескориалска приредила нам је закуску. Једно од оних шпанских жвакања којима краја нема. Са кобасицама, пршутом, сиром, раковима, ајваром, слаткишима и манзанилом јаком као ракија. Сред револуције, ти банкети које су нам приређивали у сваком месту, и у најмањим селима, били су најчуднији део нашег пута и најнепријатнији.

Или је то знак да су сви Шпанци необично гостољубиви, или да сви воле да о државном трошку добро поједу, или да уопште Шпанија воли добро да поједе и попије, и кад је католичка, и кад је демократска, и кад је социјалистичка, и кад је анархистичка" (Црњански, 1995б: 552–553).

У овом пасусу долазе до изражаја две слике. Прва је слика телесности (супротна слици духовности код Дучића), појачана набрајањем гурманског обиља на трпези. Она деградира обредни аспект гостољубља – заједништва домаћина и госта у кушању хране – у баналло и механично „жвакање". На другом месту је слика савремене и стварносне Шпаније. Било је то време после успостављања републике, доба супротстављених интереса, реакције на републиканске реформе и конфликтног деловања различитих друштвено и политички одређених група – клера и верника, монархиста и радничких синдиката, као и анархиста.

Требало би указати на једну недоумицу приређивача Црњанскових дела. Наиме, Црњански за живота није објавио своје написе о Авили. Они су остали у његовој рукописној заоставштини, и објављени су постхумно. Реч је о два текста, оба прво објављена у *Књижевној речи* 1988. и 1993. (Црњански, 1995б: 552–558 и 558–563). Оба су фрагментарна, а разликују се по томе што је у првом Авила у првом плану, те је то текст који разматрамо, док други описује један догађај који је само у вези с Авилом. Чињеница да Црњански није ове текстове објавио 1933, као и неки детаљи у тексту наводе приређиваче на претпоставку да их је Црњански писао тек после свог другог боравка у Шпанији, 1937, али напомињу да „о томе не можемо донети сигуран закључак" (Црњански, 1995б: 666).

Ова недоумица ипак може да се разјасни. Прво, оба наведена текста о Авили односе се на боравак Црњанског у том граду 1933, када је

група новинара Шпанију посетила на позив Мануела Асање, првог премијера републиканске владе (1931–1933). На једном месту Црњански чак поименце спомиње водича „кога нам је доделио Асања“ (Црњански, 1995б: 554). Збуњује то што је Црњански поново био у Авили 1937, у време када је Асања био председник републике (1936–1939), али не и домаћин његовој новинарској групи. У време Грађанског рата Авила је била седиште команде дивизије једног Франковог генерала, те Црњански у чланку „На фронту пред Мадридом“ 1937. наводи: „Овај мирни град у непосредној близини страхота рата оставља дубоки утисак, изазивајући код човека готово сузе“ (Црњански, 1995б: 303). Овај опис одудара од „веселе“ Авиле коју је Црњански видео 1933. године. Друго, Црњански је оба текста о Авили писао накнадно, вероватно на основу белешки. Да је тако потврђују две референце које се односе на накнадна сазнања. Прва, на Авилу за време Грађанског рата, када је она „била главни стан дивизије генерала Оргаса, дивизије крволочних легионара“ (Црњански, 1995а: 556). Друга се тиче калуђерица, за које Црњански пише: „Те бледе жене, оборена погледа, нису још знале да ће их кроз коју годину моловати по манастирским капелама и да ће их убијати кундацима...“ (Црњански, 1995б: 563).

За разлику од Дучића, Црњански врло мало пише о Св. Терези, мада је носио са собом књигу о њеном животу.[2] За то има вероватно два разлога. Први, што није хтео да понавља оно што је Дучић пре њега већ написао. Други, што је Црњански настојао да уравнотежи сагледавање шпанске прошлости са њеном садашњошћу, односно да изрази и непосредно доживљену стварност Шпаније и њених људи. Штавише, у Црњансковим текстовима о Шпанији сваки час се очитава путопишчева самосвест. Она га често наводи да путописце прошлих времена пореди с онима данас, међу које је и сам спадао, који се нису могли ослободити утицаја новог времена оличеног у савременој туристичкој индустрији. Сазнања о прошлости земаља које посећује савремени путописац била су посредована разним књишким изворима: не само путописним претходницима, него и туристичким водичима и бедекерима. Црњански стога жели да се дистанцира од „туристе“ тако што ће у неким текстовима наглашавати непосредни, изворни и лични доживљај „сусрета“ са Шпанијом.

---

[2] Црњански је ову књигу поклонио извесном господину означеном иницијалом J., „нашем посланику у Мадриду“. То се вероватно односи на Јанковића, југословенског посланика у Мадриду који је био ожењен Шпањолком (Црњански, 1995б: 576).

3. Италијанска Сијена и шпанска Авила

Ова питања посебно су истакнута у Црњансковом путопису „Сијена". Основно питање било је: какав треба да буде нови путопис XX века? Црњански поводом Сијене помиње бројне путописце који су му претходили и које је читао – Гетеа, Тена, Буржеа, Сајмондса и друге – да би закључио да Италије, „оне из путописа, готово да више и нема" (Црњански, 1966: 127). Историјска прошлост опстаје у својим материјалним отелотворењима. Она је фиксирана у мостовима, дворцима, сликама, киповима, али они делују као елементи културне меморије који опстају у контексту живе стварности, друкчије од оне у којој су споменици прошлости настали. У текстовима о Шпанији Црњанског веома занимају жива стварност и живи људи. Занима га разлика између прошлости и садашњости. Отуда се у његовим текстовима о Шпанији јављају два лајтмотива. Један је семантички, а то је свест о протоку времена, пролазности, промени. Други је структурне природе, јер у путописном тексту, који описује превасходно статичне појаве, он гради драмску тензију управо на контрасту или опозицији између прошлости и садашњости. Још једна одлика Црњанскових путописа је интертекстуалност, отворени или прећутни дијалог с путописцима који су му временски претходили, и са њиховим виђењем истог предмета.

Док се у путопису о Сијени, на пример, културна меморија и жива стварност налазе у уравнотеженом односу, у тексту о Авили Црњански предност даје овој другој. У тексту о Авили помиње опис Сијене Анатола Франса, али прећуткује Дучићево виђење Авиле. Да је познавао овај Дучићев текст, Црњански би његовог аутора вероватно сврстао међу оне који су Авилу идентификовали искључиво с прошлошћу, а посебно с ликом Св. Терезе. Црњански одбија такав приступ путописном предмету:

„Они који пишу о Авили усиљавају се да је виде нарочито у знаку св. Терезе која је ту пролазила и учила. Авила је, међутим, – као и Сиена – провинцијска варош, пољопривредна, удобна, иако је мања од талијанске вароши и не тако богата. Анатол Франс видео је у околини Сиене точкове на воловским колима какви су били у доба Енеје и пар најлепших волова. Да је у Авили тражио самостан св. Терезе и аскете слабијег пола, нашао би био дебеле пиљарице, звонка смеха и крупних бува. [...] Коментар Томазеа о писмима сиенске светитељке

сматрам да је дубока знаност. Не само богословска, него и литерарна. Не желим да коментаришем, слично томе, Терезу Авилску. Чему дискутовати о стварима, које не требају коментара за оне који су читали о животу Шпањолке, а који би били излишни за оне који не познају њену књигу" (Црњански, 1995б: 556).

Последња аутопоетичка реченица у овом наводу објашњава зашто Црњански представљање Св. Терезе своди на минимум, али он ипак додаје: „Тереза Авилска, њен живот и њен рад за мене су, у Авили, имали чар једног старог, мирног познанства. Ја сам живот те жене проучавао у оно време када је у мојим студијама била на дневном реду св. Катарина Сиенска" (Црњански, 1995б: 556). Читање књига Св. Терезе и књига о њој представља елемент претходног, посредованог искус-тва, које Црњански у тексту о Авили није хтео да понавља. Осећао се засићеним посредованим искуством и више није „имао стрпљења" ни да чита историје шпанске уметности ни да слуша водиче (Црњански, 1995б: 557). По томе се разликовао и од сапутника: „Моји сапутници, светска штампа, сматрали су да у Авили треба прегледати сваки прозор, сваку одају, сваки самостан, сваку цркву, где је св. Тереза живела. Ја сам се био решио да се одселим, да се изгубим, учинио сам то и нисам се покајао" (Црњански, 1995б: 564). Желео је да доживи Авилу непосредно, сам, као појединац. Стога преноси чулне утиске, звучне умрежене с визуелним. Текст о Авили пример је радикалнијег вида овог настојања, те се по томе разликује од ранијег, знатно дужег и структурно сложенијег, путописа о Сијени, где, иначе, у вези са Св. Катарином спомиње и Св. Терезу, повезујући, на културолошком плану, Италију и Шпанију, два од више кључева средоземне културе.

Црњанскова путопис о Сијени обилује аутопоетичким исказима а поставља и једно суштинско питање: Шта је функција путописа у савременом свету? Док су неки путописи, као Дучићев о Авили, усмерени на читаоца, којем аутор настоји да пренесе „дух" шпанског народа, у другима, као у Црњансковом путопису о Сијени, поставља се питање смисла путопишчевог сусрета с „другим". Окретање аутора себи, његова самосвест и пратећи лиризам, који релативизује „објективну" слику стварности, знаци су преиспитивања смисла путописања у Црњансковом времену.

У многим путописима, укључујући оне из прошлих времена, јавља се поређење „туђег" са „својим". Описујући италијанске и шпан-

ске градове и пејзаже, Црњански их пореди с Ловћеном, Трогиром, Дубровником. Међутим, у путопису о Сијени Црњански продубљује, персонализује и даље семантизује овај поредбени образац, артикулишући смисао „сусрета“ с личне тачке гледишта:

„...Тако се пробих кроз страшне, словенске жалости и тад, кад за најближе своје да знам, нисам више желео и селима нашим да се вратим, нисам више умео, спазих сличност, исти мирис и јединосушност мог Срема и Тоскане, и све се смири и на добро окрете, јер и Сиена значи љубав, а љубав се, као ваздух, око света увија.

...Тек ту, у Сиени, помислих да, њеном благошћу и жалошћу својом, бившом, могу створити један нов и свечан израз свога завичаја, каквог давно не беше, шуштање и прах писаног, и поуздање у мутне могућности са земљом нашом и смрћу нам“ (Црњански, 1966: 104, 117).

Исти поредбени образац јавља се и у текстовима о Шпанији. Наративна структура текста „Атенео де Мадрид“ чак је из њега изведена: зграда ове шпанске културне установе личи на Матичину и Академијину, портрети на зидовима имају „страшне сличности“ с нашим људима, Унамуно подсећа на Ђуру Даничића, шпанске песме сличне су „македонском и босанском лелекању“, вино је „као код нас у приморју“, јело типично за Валенсију је „врста ђувеча“, дезерт из Аликантеа исто што „наша алва“. Један тип сличности простиче из чињенице да су Иберија и Балкан једина два европска простора на којима је оријентална култура била активно присутна. У том смислу је и Србија, са излазом и без излаза на море, била укључена у медитеранску културу. Други тип сличности проистиче из чињенице да су Шпанија и Балкан били повезани заједничким културолошким оквиром, који бисмо назвали хабзбуршким. Не у време писања текстова о Шпанији, него много година касније, Црњански је одјеке Шпаније препознао у свом српском простору на Балкану: у темишварској тврђави, барокном самостану фратара код којих је учио школу, цркви у којој су се чуле католичке молитве и виделе Богородице насликане по узору на Муриља, гробовима који су били исти као у Шпанији, раскошном шпанском сликарству. Чак је и пук, који је за време Првог светског рата први прешао границу „против мог народа“, носио име једног шпанског инфанта (Црњански, 1995б: 393). Када се Црњанскови текстови о Шпанији сагледају као целина, уочава се да је његово шпанско искуство сазревало постепено, током дугог низа година, а да

су његови текстови писани поводом боравка у њој 1933. представљали тек прву фазу у томе процесу.

4. Шпански путописи, уоквиравање и појам „праве" Шпаније

Слађана Јаћимовић је у студији *Путописна проза Милоша Црњанског* Црњанскове путописе о Шпанији сврстала у „други круг" његових путописних остварења. У „првом кругу" су *Писма из Париза* и *Љубав у Тоскани*, у којима су „авангардни поступци и поетске суматраистичке интонације сасвим одредили структуру и слику света путописног простора"; *Књигу о Немачкој* Јаћимовић сматра граничним путописом, јер је ово дело „назначило померања у поетичкој оријентацији путописног жанра код Црњанског и путопис у извесној мери приближило (вратило) документарној прози са бројним фактографским подацима и аналитичким методама"; путописи о Шпанији превасходно се „саображавају стилу публицистичке репортаже и неретко теже подацима и чињеничкој зависности кроз које се конструише слика Шпаније" (Јаћимовић, 2009: 200–201). Јаћимовић је такође истакла да се путописна слика Шпаније гради „на основу тензије која се јавља у сукобу традиционалних вредности, оличених у хришћанском наслеђу строге католичке традиције, јаке цркве, која је спојена с државним институцијама, и ширих европских процеса модернизације и индустријализације са напрслинама дубоке егзистенцијалне кризе" (Јаћимовић, 2009: 189). Најзад, упутила је она и на типске слике, ликове и догађаје као „маркиране и препознатљиве симболе ове земље", те „својеврсне туристичке атракције које посебно странцима допуњују аутентичност доживљаја шпанског фолклора" (Јаћимовић, 2009: 192).

Зашто се путописи о Шпанији враћају документарној прози и саображавају стилу новинарске репортаже? Део одговора је то да је Шпанија за њега било ново искуство које није могао да продуби за месец дана „новинарског" боравка у тој земљи. Црњански је 1933. у Шпанији боравио као члан екипе од 26 новинара и књижевника који су дошли на позив републиканске владе Мануела Асање.[3] То је било врло бурно, револуционарно време, мада не још и ратно. Посета је била организована, полутуристичка, мотивисана жељом републиканске

[3] Црњанског је лично позвао шпански посланик у Београду, гроф Де Торихос.

владе да представницима светских медија предочи „право“ стање ствари. Они су сасвим различито реаговали на оно што су видели. Црњанском блиска група Јевреја, „интелектуална и атеистичка“, доживљавала је Шпанију као некадашњу домовину својих сефардских сународника. Италијански професионални колега је шпанске немире „најозбиљније проучавао“ (Италија је у то време имала политички интерес за Шпанију). Новинари из Холандије, Шведске, Швајцарске, Чешке и Норвешке мислили су „да су дошли у Шпанију ради дискусије о уметничким проблемима“, док њихови читаоци о тој земљи нису знали „ништа“. За Американце је „шпанска револуција била као нека школа за измишљање крупних новинарских наслова“. Док је „чувени млади песник“ из Пољске, Казимир Вјержински, гледао на све „скоро плачући“, мађарски књижевник Хоршањи посматрао је Шпанију „као да је по њој ходио већ столећима“, а бугарски новинар Танев, заједно с Црњанским, у Шпанији препознавао Балкан (Црњански, 1995б: 578–579).

У тексту „Асања“ Црњански спомиње да је већ тада наступио „пљусак“ чланака и литературе о Шпанији, не само из најбољих пера Шпаније (Црњански спомиње Унамуна и Марањона), него и многих странаца.

„Али ако је то писање Шпанаца, разуме се, пуно страсти, партијског улепшавања, или личног огорчења, још је горе безбрижно брбљање о Шпанији странаца, који пропутују Шпанијом и сматрају да, при повратку, могу, с правом, да говоре не само о својим политичким утисцима, него и о души читавог једног великог, и иначе ћутљивог, поносног народа“ (Црњански, 1995б: 571).

Црњански није претендовао да разуме „душу“ Шпаније на основу једномесечног боравка у њој. Начин на који се тада писало о шпанским политичким проблемима, било позитивно или негативно, одвратио га је од намере да дели политичке савете, поготово што „никада политички морал није био у Европи нижи и цинизам којим се тенденциозно говори и пише већи“ (Црњански, 1995б: 571). Отуда његова дилема: Како да пише о Шпанији? Желео је да пише „о тајнама људског живота“, о жалостима „које нису актуелне“, о снеговима на планинама и бојама неба, шпанским обичајима, ношњи и цветовима; да чита шпанске песнике и гледа дела шпанских сликара, а „тек узгред“ да пише о политичким питањима (Црњански, 1995б: 568). Време његовог боравка у Шпанији ипак је било такво да Црњански ту намеру није могао доследно да спроведе.

Каква је структура корпуса текстова насталих на основу његовог шпанског искуства из 1933? Већина је објављена у листу *Време*, али је неколико изашло и у *Правди* и загребачким *Новостима*. Већина је објављена 1933, али неколико је публиковано и касније (1934, 1936. и 1937). Један број остао је у Црњансковој заоставштини, те је објављен тек постхумно.

Први објављени текст, „Шпански друм", тематизује путовање. Најбројнију групу чине текстови који у насловима садрже топографска одређења: Кастиља, Мадрид, Авила, Валенсија, Кордоба, Гранада, Кадис, Севиља, Канделеда, Ескоријал, Аранхуес. Неколико се односе на личности: Нисета Алкалу Самору, Мануела Асању, Мигела де Унамуна, Ромера де Тореса. По један је посвећен шпанским сељацима, мадридском Атенеу, парадору (врсти хотела), борби с биковима, „створењу које се рита" (магарцу), а један носи чудан наслов: „Три винска меха што постадоше калуђери па певају". Пет текстова обрађује претежно политичке теме.

Појам уоквиравања *(framing)*, настао у друштвеним наукама, посебно оној која се бави медијском комуникацијом, може бити од користи и у анализи путописа: и овде се једно од кључних питања односи на приступ посматрача стварности коју описује, интерпретира и преноси примаоцима. У томе важну улогу играју мисаони оквири (менталне представе које утичу на ауторово тумачење предмета), комуникациони оквири (начини на које се конституише и преноси порука), а посебно оквири наглашавања (фокусирање на одабрани скуп релевантних аспеката предмета).

У Црњансковим текстовима о Шпанији идентификовали смо следеће оквире наглашавања: (1) природа (класични путописни пејзаж), (2) модерност (индустријски пејзаж, машине, фабрике, канали и докови, модерни урбани пејзаж, „светлости и сенке велеграда"), (3) културна меморија (оличена у традиционалним мањим градовима, дворцима, црквама, споменицима), (4) симболи и стереотипи (кастањете, фламенко, борба с биковима), (5) реални живот (оличен у друмовима, селима, кафанама и обичним људима као што су сељаци, крчмари, провинциј-ски попови и општинари, радници, свадбари, домаћице), (6) представе посредоване изворима (историјским студијама, историјама уметности, путописима, уметничким делима, бедекерима, туристичким водичима), и (7) сфера друштвено-политичког деловања.

У неким текстовима одабрани оквир јавља се у релативно чистом виду, у другима се повезује више оквира, у трећима се одабрани оквир сужава или шири. Мада Црњански није имао амбицију да у овим текстовима артикулише своје виђење карактерологије шпанског народа, сви заједно – укључујући и политичке, јер указују на понашање друштвених група и профиле истакнутих појединаца у револуционарним, кризним ситуацијама – доприносе слици Шпаније, шпанског народа и његовог културног идентитета. Аутор сам у више наврата спомиње потрагу за „правом“ Шпанијом, али налазио ју је свуда где је ишао: на кастиљанској висоравни (духовној домовини средњовековног јунака Сида и, касније, Филипа II), северним индустријским покрајинама, малим традиционалним варошима, већим модерним урбаним средиштима (Мадриду и Валенсији), у пустињској Манчи Дон Кихота на западу, зеленој поморској Валенсији на истоку, и андалужанском југу, у чијој је култури кодификовано муслиманско-арапско средњовековље. Црњански је сматрао да је „права“ Шпанија, коју странци формирају као менталну представу, тек илузија. „Да би путник, макар и привремено, имао илузију да она Шпанија, из опере *Кармен*, још постоји, треба да уђе у Шпанију негде кроз Малагу, или Валенцију, или као што Енглези долазе, кроз Севиљу“ (Црњански, 1966: 298). Права Шпанија је оно што се слегне кад се кроз филтер пропусте сви њени аспекти и видови, а у том се талогу препозна трагично осећање живота, свест о пролазности и неухватљивости среће.

5. Медитеранска Шпанија

Медитеранска Шпанија је само једна од „правих“ Шпанија које Црњански описује. То је простор светлости, укрштања древних култура, укључивости и „радости на земљи и мира међу људима“ (како би рекао Дучић). Најбољи примери Црњансковог описа медитеранске Шпаније су четири путописа објављена 1933: два о Кордоби, један о Кадису и један о Валенсији.

Мада ни Кордоба ни Гранада нису приморски градови, они су симбол Андалузије и њене историје укрштања медитеранских култура: исламске, јеврејске и романске. У средњем веку, када је исламско-арапска култура била на свом врхунцу, Кордоба је била седиште калифата и један од најјачих културних центара на европском

тлу. *Реконкиста*, која је напредовала од севера ка југу, завршена је 1492, падом последњег маварског упоришта, Гранаде. Уследила је хришћанизација Андалузије, масовно покатоличење нешпанског становништва, инквизиција и изгон Мавара и Јевреја.

Оквир у којем Црњански посматра Кордобу јесте културна меморија. Централни споменик маварског доба у Кордоби је џамија, једна од најлепших на свету, коју нови католички владари Андалузије нису срушили, него су у њеној унутрашњости саградили катедралу као симбол „повратка" Андалузије у католицизам. Џамија/катедрала израз је специфично медитеранског саживота, коегзистенције културних слојева, калемљења различитих култура. Укључивост медитеранске културе упућује на способност, развијану вековима, апсорбовања различитости, прилагођавања и стварања хибридних културних модела. Наслеђе настало уграђивањем култура једне у другу представља медитеранску парадигму.

Црњански не тумачи џамију/катедралу у кључу искључивости, као пораз исламске и победу хришћанске културе, већ у кључу укључивости и настанка нове, хибридне културе. Овај процес почиње насиљем с примесама трагедије, али се завршава прожимањем с примесама хумора. Кип Исуса, који силовито наступа у утроби тихе, танане џамије, личи на грубог скоројевића наспрам префињене арапске културе Кордобе. „У једном тренутку Христ се јавља, са сребрним трњем у глави, огромним као пера, са косом разбарушеном, начињеном од праве косе, нафарбаним лицем. Утисак је непријатан. Изгледа у тој дивној мошеји као Индијанац" (Црњански, 1966; 343). Саживот у споменичкој меморији медитеранске Шпаније уочава се на сваком кораку. У близини џамије/катедрале налазе се средњовековна маварска тврђава, барокни славолук на који је Филип II поставио шпански грб и кип арханђела Михаила, заштитника града, подигнут у XVIII веку. У Црњансковом тумачењу Кордобе и Гранаде доминантни елемент културне меморије је исламско наслеђе, оличено и у стиховима арапских песника које Црњански призива у сећање.

Док Кордобу и Гранаду Црњански уоквирује референцама на културну историју, Валенсију смешта претежно у оквир модерности. Валенсија је место где је „поморска и културна историја Шпаније величанствена, у вечном пролећу, крај свих старих, строгих традиција жив је и тај осећај жеђи уживања и веселе чулности" (Црњански, 1966: 344). Али Црњански не тражи у Валенсији културну историју,

него је сагледава у оквиру одређеном појмом модерности. То је велики трговачки град, пољопривредни центар у којем је вода предмет култа и рационалног договора, али и медитеранска лука слична Марсеју и Пиреју. Црњански Валенсију идентификује по једној специфичној медитеранској одлици, а то је способност укључивања у исти оквир крајњих представника светог и световног, духовног и чулног. У Валенсији се са процесијама Богородице, пише Црњански, проносе и имена куртизана и барских играчица. Валенсија и суседна Барселона, „надмашују у разврату Марсељ и Пирej" (Црњански, 1966: 346).

На трећем месту је Кадис, лука с атлантске стране Гибралтара, из које су шпански бродови полазили у откривање Новог света и његово освајање. Хиспанизација Америке била је велика епопеја, која је такође уграђена у сложену културну традицију ове земље, и која је битно одредила епоху Филипа II. Али у путописној мапи Црњанског Атлантик је идентификован пре свега с Португалијом, која је дала прве морепловце који су обишли свет, и једног блиставог песника – Камуенша – који на Црњансковој мапи светске књижевности заузима почасно место. Црњанског не занима та епопеја, о којој су писали други, већ Кадис смешта у стварносни оквир обичног света шпанске провинције:

„Бајрон, узвикује наш вођ, забележио је да су госпоће у овој вароши неупоредиве. Гарција Санчес пише да је Кадис бела застава којом Шпанија каже 'адиос' морепловцима. Аларкон да је од свих вароши на свету најбеља. Готје је писао да је оно што се у његовом завичају зове светлошћу, само жижак ноћни над постељом једног болесника, кад се упореди са сунцем над Кадисом. Најлепше је рекао о Кадису шпански народ; Кадис је, каже, сребрна чинија" (Црњански, 1995а: 469).

Чинија је сребрна, али ипак чинија, која у Црњансков наратив уводи мотив хране. Црњанског у Кадису занимају специфични представници народа: председник општине, који приређује банкет, и један мали сасушени човек који, ван званичног програма, почиње да говори о Лењину, рушењу капитализма, неутралности Шпаније, у жељи „да крикне" ту поруку окупљеним странцима „у име шпанског народа и правих марксиста" (Црњански, 1995а: 470).

Исти оквир налазимо у тексту „Међу шпанским сељацима", где, између осталог, Црњански описује банкет у вароши Елче. Хумор и ирониja односе се како на Црњанскове сапутнике, тако и на домаћине. Енглески новинари били су „цврцнути целог пута", и пробудили су се

„свега једанпут“, кад се указала стена енглеског „Цибралтара“ (не шпанског „Хибралтара“). Новинари су посетили анархистички дом радника у Елчеу и били „задовољни што је у Шпанији револуција“, јер је то значило „низ интересантних репортажа“. Председник општине, који је био из редова комуниста, нудио је на општинском банкету храну коју је обезбедио локални латифундиста и богаташ по имену сењор Мираљес. „Његове ракове, његова чувена вина, његову чувену прасетину“, пише Црњански, „нудио је, масним прстима“, подвикујући стално „ојга“, што у преводу „значи отприлике ’чуј, бре’“ (Црњански, 1995а: 487). Дакле, у опису медитеранске Шпаније Црњански користи три оквира наглашавања, премошћујући их и комбинујући на разне начине.

6. Империјална Шпанија Филипа II: Аранхуес

Аранхуес, на пола пута између Мадрида и Толеда, чувен је по царском летњиковцу који је саградио Филип II. У тексту о Аранхуесу Црњански користи два оквира: први је означен културном меморијом (дворац, вртови, епизода о односима Филипа II и његовог сина), а други представама посредованим књижевним изворима (Шилеровом драмом *Дон Карлос* и поезијом Луиша де Камуенша).

Путопис се састоји из два дела. Почиње цитатом из Шилерове драме: „Лепи дани у Аранхуесу ето прођоше. Ваше краљевско Височанство не напушта га веселије. Ми смо узалуд били овде... Тако почиње педантна, па ипак опојна, немачка драма, о несрећном, шпанском инфанту, Дон Карлосу“ (Црњански, 1966: 318–319). Црњански је ову драму познавао из студентских дана у Бечу, кад ју је гледао као највећу „атракцију бечког Бургтеатра“, а ово је битно јер је из ње изведена Црњанскова представа о Аранхуесу. Затим у једном метатекстуалном коментару Црњански описује сусрет, после много година, с Аранхуесом као путописним предметом. Тиме уводи мотив односа збиље и претходно успостављене представе о њој. Резултат је осећање прожимања јаве и сна, мириса аранхуеских вртова, посредованог књижевном фикцијом, и мириса као стварног чулног утиска. Аранхуес је једино место у Шпанији у коме је Црњански долазак доживео као „повратак“ у већ познато, као и једино место у којем се представа пре доласка, посредована Шилеровом драмом, савршено поклапа с непосредним утиском стварног сусрета.

„Ни код једног шпанског места нисам имао утисак да се враћам некуд, где сам већ био.

...Требало је да дођем лично у Шпанију и да изиђем из кола пред сводовима улаза у тај краљевски врт, па да се уверим да стварност, обично, није тако лепа као тај сан који стварамо себи, при замишљању, неке далеке земље, на основу два-три неизвесна податка.

Да ме зачуди колико је мало оно што је довољно знати, и о најдраматичнијим личностима из прошлости, па да нам у машти носе прецизне и бледе црте које су имали. Филип II један уместо свих осталих, довољан је да буде незаборавна медаља Шпаније, а његов Дон Карлос да представља, сам, ту меланхоличну слабост болесног Шпанца који је до смрти слабуњав, у анималном животу, као цвет.

Познавати тог оца и сина значи удисати Шпанију из далека.

Упознати Аранхуез, то је наставити, као спиритист, онај дивни врт, у сну, који смо гледали у мрачној, далекој соби, у младости. Кад га најпосле налазимо пред собом, са небом, водама, шумом у природи збиљској, видимо да му мирис давно знамо“ (Црњански, 1966: 319–320).

Црњански је уверен да се у овој једној јединој историјској епизоди сажима Шпанија. Црњански је сагледава у светлу трагичног односа између моћног Филипа II и његовог сина, Дон Карлоса, болешљивог и слабог, кога је лишио наследног права и који је страдао под неразјашњеним околностима. Поводом ове приче везане за Аранхуес, Црњански уводи и варира карактеристичне теме шпанске барокне књижевности: да је живот сан, илузија, празнина и таштина, да је све пролазно, да остају само бол и меланхолија. Штавише, у хијерархијски однос поставља различите оквире које је користио, тумачећи оквир културне историје као дубински слој, а друге – као површинске.

„У средини Шпаније, рудника гвожђа, електричних возова, висоравни засејаних житом, у средини гомила ознојених што су жвакале, дрипчиле, и хркале, шта ме се тицала најпосле, та прошлост и меланхолија над Дон Карлосом, и тај врт који је цео у слаповима цветова?

Па ипак, то је била права Шпанија, та меланхолија и смрт, ти цветови што опојно миришу“ (Црњански, 1966: 320).

Док у првом делу путописа налазимо посредовану представу Аранхуеса, у другом се јавља непосредована слика стварног Аранхуеса. То је слика онога што он јесте (вртови, дворац, околни пејзаж, река Тахо, суседни ресторан, караван камила које су се однекуд поја-

виле), а не онога што он представља. Али, на крају, опет се са површине опипљиве стварности понире у свет маште и сна, када Црњански на воденој површини Таха, који тече даље кроз Португалију, све до Атлантског океана, препознаје сен Камуенша, њему „најмилијег" песника. Овде препознајемо исти уводно-закључни путописни образац као у Дучићевом опису Авиле, али је још важније што у Црњансковој слици Аранхуеса препознајемо Дучићеву слику „праве" Шпаније. Путопис о Аранхуесу, једини у којем је Црњански изразио уверење да је разумео „праву Шпанију", закључује се Камуеншовим стиховима о суштинским истинама људског живота.

> „Да је љубав ход самоће, у гунгули гомила...
>
> Да је у нама нешто, што однекуда поста, некуд прође и ко зна зашто у срцу нам гори...
>
> Да хватамо тако, с дана у дан, од године до године, нешто што је ништа и одмиче, што смо му ближе...
>
> Да нам остаје увек један тужни друг – и кад би још толико живели у беди – та жуђ за срећом" (Црњански, 1966: 323).

Тако Црњански, заобилазним путем, који пролази кроз цео шпански простор, стиже до Аранхуеса, „враћа" се у Аранхуес. Пишући о Шпанији, посебно о Авили, Црњански је одступио од Дучића и његовог поимања „духа" шпанске културе, да би му се преко Аранхуеса вратио. Можда и није у питању утицај Дучића на Црњанског, јер не знамо да ли је он познавао Дучићево „Писмо из Шпаније", али јасно је да се њихова виђења Шпаније, толико различита у описима Авиле, у случају Аранхуеса знатно приближавају.

7. Ненаписана књига о Шпанији

Црњанскови текстови о Шпанији, објављени за живота и постхумно, упућују на поштовање конвенција путописног жанра, али и на тежњу да се у тумачењу стварности и културе те земље они превазиђу. Нису ли текстови о политичким приликама у Шпанији, о понашању и погледима интелектуалне елите, политичара, сељака, радника, марксиста, анархиста и монархиста, такође елемент шпанског „духа" колико и њена прошлост, музика, сликарство и књижевност?

Као што је већ споменуто, међу рукописима у Црњансковој заоставштини било је више текстова инспирисаних посетом Шпанији 1933. и 1937.[4] Ту је и један фрагментарни текст о Шпанији уопште, поводом којег приређивачи наводе:

„Фрагмент аутографа о Шпанији који, као и неки други текстови ('Мој шпански увод' или 'Шпански друм'), указује на то да је Црњански намеравао да сачини књигу о Шпанији, па је писао неке врсте увода, са уопштенијим приступом теми Шпаније него што је онај из појединих чланака које је објавио по дневним листовима" (Црњански, 1995б: 670).

Све ово упућује на то да је шпанска тема, за разлику од италијанске или немачке, код Црњанског остала недорађена. Фрагменти ненаписане књиге о Шпанији расути су међу његовим путописима, репортажама, чланцима, есејима о иберијским писцима, сећањима, коментарима, интервјуима. У тексту „Мој шпански увод" Црњански не пише о утисцима с пута по тој земљи, него о сећањима. Нека од њих обнављају се поновним сусретом с материјалним траговима тога искуства.[5] У другим сећањима Црњански Шпанију препознаје далеко од њених граница, а близу простора његове младости у Темишвару, Бечу, Србији. Тек су се у сећањима расути утисци Шпаније слегли да би Шпанију исцртали не као „земљу тореадора и сунца", него као „црно, величанствено, трагично, скрхано крило човечанства" (Црњански, 1995б: 396). Веласкез је био један од његових омиљених сликара, Гонгорину поезију читао је још као студент у Бечу, а посебно место у Црњансковом књижевном универзуму заузимао је Камуенш, „хипермодерни" португалски пес-

---

[4] За фрагменте о Асањи приређивачи наводе да су делимично подударни са чланком објављеном у *Времену* 1933. (Црњански, 1995б: 667). Текст о сватовима у Канделеди „првобитно [је] био фрагмент рукописа *Код Хиперборејаца*, поглавља које у коначној верзији тог дела носи наслов 'Чупави коњи на Исланду'" (Црњански, 1995б: 670). „Парадор" је тематски повезан са чланком објављеним у *Времену*, али је делимично и „нови текст са друкчијим темама" (Црњански, 1995б: 669). За фрагмент о Ескоријалу приређивачи наводе да је вероватно „послужио за коначни текст који је објављен у *Изабраним делима* из 1966. (Црњански, 1995б: 665). Два текста о Авили, већ је споменуто, објављена су после његове смрти, 1988. и 1993.

[5] Реч је о политичким белешкама, стиховима написаним у Шпанији, кореспонденцији са шпанским пријатељима, шпанској музици и предметима који га подсећају на шпанско искуство (путна торба коју му је поклонио Асања, официрска ешарпа коју је добио у време Грађанског рата, шпански речник са грбом Бургоса, књига Гонгориних песама добијена од председника општине Кордоба, ћупови, вазе, кастањете – Црњански, 1995б: 391–392).

ник из XVI века. Све ово указује да је понирање у једну велику и сложену културу, у овом случају иберијску, дуг процес, који се одвија кроз интернализовање разних искустава, посредованих и непосредних, а не само збиље коју је преводио у свој путописни наратив.

Шпанија јесте Медитеран, али је „права" Шпанија много више од тога. Она је била не само господарица Новог света, него је и по старом ширила свој утицај путем својих Хабзбурговаца, оних које је, у своје време, најбоље осликао Веласкес.[6] Тако ју је и Црњански схватио. Она је прерасла Медитеран и отворила врата Новог света, али није заборављала да је живот сан, илузија, да је све пролазно и да је људска срећа неухватљива. То би вероватно била и основна порука Црњанскове ненаписане *Књиге о Шпанији*.

Извори

Дучић, 2004: Јован Дучић, *Градови и химере*, Београд: Дерета.

Црњански, 1966: Милош Црњански, *Путописи*, Београд: Просвета, Матица српска, Младост и Свјетлост.

Црњански, 1995а: Милош Црњански, *Путописи I*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београдски издавачко-графички завод и Српска књижевна задруга.

Црњански, 1995б: Милош Црњански, *Путописи II*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београдски издавачко-графички завод и Српска књижевна задруга.

Литература

Видаковић-Петров, 2007: Кринка Видаковић-Петров, „Рани путописи Растка Петровића и однос према Шпанији", *Србија и Шпанија. Књижевне везе*, Београд: Сигнатуре, 137–173.

---

[6] Шпанија је једно време владала Холандијом и деловима Италије, каталонски морепловци и пирати опседали су Свету Гору, шпанска армада угрожавала је и Енглеску, шпански војници, трговци и ходочасници нису знали за границе. Шпански Јевреји, изгнани из своје вековне домовине, такође су пренели шпанско-јеврејску културу на све обале турског Медитерана, као и у Европу (Холандију, Италију, Енглеску, Француску).

Гвозден, 2003: Владимир Гвозден, *Јован Дучић путописац. Оглед из имагологије*, Нови Сад.

Јаћимовић, 2009: Слађана Јаћимовић, *Путописна проза Милоша Црњанског,* Београд: Учитељски факултет.

Curtius, 1971: Robert Ernst, Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, prev. Stjepan Markuš, Zagreb: Matica hrvatska.

Секулић, 2012: Мирјана Секулић, „Конструкција и деконструкција стереотипа о Шпанији као земљи тореадора и сунца у текстовима Милоша Црњанског", *Књижевна историја*, књ. XLIV, св. 148: 689–703.

Summary

Krinka Vidaković-Petrov

CRNJANSKI AND SPAIN

Crnjanski visited Spain on three occasions (1933, 1937 and 1941) and produced a number of generically varied texts on this country, but the focus of this research is on his travelogues published during his lifetime (in three Yugoslav periodical pulications) and posthumously in his collected works.

Serbian travelogues on Spain authored by members of the literary generation prior to Crnjanski's were rare compared to those written on Italy. The „Letter from Spain" by J. Dučić is particularly interesting because it deals with the Spanish town of Avila, which is also the topic of one of Crnjanski's texts. Crnjanski distances himself from Dučić, placing emphasis on direct experience rather than on images mediated by literary sources, on everyday reality rather than cultural memory. In this respect, his vision of Avila is more radical than his image of Italian Siena.

Crnjanski's texts on Spain are analized according to the technique of framing. Seven frames of emphahsis are identified and referred to in the further study of Crnjanski's image of two Spains: Mediterranean (based on texts on Córdoba, Cádiz and Valencia) and imperial (based on the text on Aranjuez). The latter is of particular interest because the image of Spain is strongly mediated by literature (F. Schiller's *Don Carlos* and the poetry of Luis de Camoens) and because Crnjanski's seems to be „returning" to the image of Spain presented by his predecessor Dučić.

Crnjanski's manuscripts published posthumously suggest that he was planning to write a *Book on Spain*, which he started but never completed. His vision of Spain, both mediated (by literary and other published sources) and direct (based

on his personal experience), is dispersed among his works: travelogues, articles, essays, interviews. It was a vision that matured over the years and was best articulated in his statement about Spain as „a black, magnificent, tragic, broken wing of humanity".

Riassunto

Krinka Vidaković-Petrov

CRNJANSKI E LA SPAGNA

Crnjanski visitò la Spagna tre volte (nel 1933, nel 1937 e nel 1941) e scrisse numerosi testi di vario genere su questo paese. Questa ricerca si incentra sulle sue narrazioni di viaggio pubblicate su tre riviste jugoslave quando l'autore era ancora in vita e postume nelle sue opere complete.

Le narrazioni di viaggio serbe sulla Spagna delle generazioni precedenti a quella di Crnjanski sono rare in confronto a quelle dedicate all'Italia. *Lettera dalla Spagna* di Jovan Dučić è particolarmente interessante perché tratta della cittadina Avila, che ritroviamo anche in una relazione di viaggio di Crnjanski. Quest'ultimo prende le distanze da Dučić, nel prediligere l'esperienza diretta rispetto alle immagini mediate dalle fonti letterarie, la vita di tutti i giorni rispetto alla memoria culturale. In questo senso la sua visione di Avila è più radicale di quella della italiana Siena.

I testi di Crnjanski sulla Spagna vengono analizzati in base alla tecnica della cornice. Identificate sette cornici di enfasi, esse vengono utilizzate nella successiva analisi dell'immagine delle due Spagne: quella mediterranea (rappresentata nei testi su Cordoba, Cadice e Valencia) e quella imperiale (rappresentata nel testo su Aranjuez). Quest'ultimo risulta di particolare interesse, perché l'immagine della Spagna è qui fortemente filtrata attraverso letteratura (dal *Don Carlos* di Schiller e dalla poesia di Luís Vaz de Camões), e perché sembra che Crnjanski „ritorni" all'immagine della Spagna del suo predecessore Dučić.

I manoscritti di Crnjanski pubblicati postumi fanno supporre che intendesse scrivere un *Libro sulla Spagna*, iniziato, ma mai completato. La sua immagine della Spagna, tanto quella mediata (da pubblicazioni e da altre fonti letterarie), quanto quella diretta (che si basata sulla sua esperienza), è disseminata nelle sue opere: nelle relazioni di viaggio, negli articoli, nei saggi, nelle interviste. La visione matura negli anni e trova la sua migliore espressione nella frase in cui lo scrittore dichiara che la Spagna è come „una magnifica, tragica ala dell'umanità, nera e spezzata".

Бојан Јовић

Београд, Институт за књижевност и уметност
alias@bvcom.net

821.163.41.09-992 Петровић Р.

ФРАГМЕНТИ ОДСУТНОГ МЕДИТЕРАНА: ПУТОВАЊА СРЕДОЗЕМЉЕМ РАСТКА ПЕТРОВИЋА*

Апстракт: У тексту се истиче изостанак шире културно-историјске концепције Медитерана у путописима Растка Петровића коју, са друге стране, одмењује јединственост његових поетичких начела. Средоземље се на тај начин помаља у новој целовитости, као невидљив али незаобилазан митопоетски, етнопсихолошки и естетички простор, преломљен кроз нутрину бића путописца.

Кључне речи: Растко Петровић, Средоземље, путопис, митопоетика.

„До дубоко увече ја сам корачао улицама, сам, као скоро пољем у Ђирђентиу између грчких храмова, и вртова маслина и лимунова на доглед мора, са јасним осећањем да лепоту свега тога као какву материју носим непрестано испод својих очију, тако близу да је зеницама могу дотакнути, тако близу да ми чаробно смета да видим да је иза свега тога и увек: Смрт“ (Петровић, 1977: 118).

Готово сва европска путовања Великог Путника Растка Петровића, пре одласка на амерички континент и коначне емиграције, везана су за средоземни басен: југословенске земље, Италија, Турска, Северна Африка, Шпанија... део су истовремено разноликог али и међусобно повезаног географског и културно-политичког подручја Медитерана. У другој половини двадесетих година, након што је пропутовао просторима своје државе, од Србије, Косова и Македоније до обала Далмације и острва на Јадрану, Петровић одлази у Рим, као

* Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном простору* (178008), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

службеник у Краљевском посланству у Ватикану. За време боравка у престоници Италије време ће проводити путујући по Сицилији (Сиракуза, Агриђенто, Палермо, Монреале, Етна, Таормина) и Шпанији (Толедо, Валенсија, Гранада). По повратку у Београд кренуће на нови континент, Азију, где обилази Цариград и Анадолију. Осим медитеранских, Петровић ће посетити и друге, континенталне европске крајеве и градове, попут Беча, Минхена, Париза, који се, међутим, практично неће опширније тематизовати у путописним текстовима.

Координате Петровићевог медитеранског похода у послератним годинама тако су практично омеђене крајњим тачкама Средоземља. Опет, без обзира на дате оквире, Медитеран као географски, историјски или политички појам за Петровића не постоји нити је, у складу с тим, поетички делатан – другим речима, концепт Медитерана, поготово не онакав какав је уобичајен за српску књижевност и песништво друге половине XX века (код Лалића и Христића, на пример) не уобличава Петровићев путописни доживљај већ је, чини се, управо обрнуто: Петровићева поетичка начела утичу на оно што се и како се запажа, издваја и бележи током боравка на путу, доприносећи да се из укупног утиска обликују неколики карактеристични мотивски склопови, као и да се између њих успоставе сталне повезаности. Оно је што је при томе битно за Петровићев општији доживљај јесу најпре примитивно-религијски корени Средоземља, изражени кроз мит, пре свега старогрчки, потом и кроз најбитније претпоставке (народног доживљаја) хришћанства. У шири културни оквир за медитеранска путовања, осим спорадичних историјских реминисценција, уплићу се и Петровићеве естетичке асоцијације, од урбанизма, архитектуре до сликарства, до етнопсихолошких запажања о становницима и описа најразличитијих народних светковина ритуалног или карневалског карактера.

У складу с наведеним, овде ћемо у кратким цртама дати најважније карактеристике Петровићевих медитеранских путописа, најпре са становишта посебних дестинација које је обишао, потом и из општије перспективе, узимајући у обзир особито преплитање и одсликавање његових поетичких начела у свим књижевним облицима, стога и у записима са путовања. Оваква слика нужно ће укључити и дијахронијски аспект, тим више што се код Петровића примећује и одређена промена занимања и нагласка у његовом вишедеценијском путописању, која га од тематизовања личног доживљаја води увидима

у колективну судбину, односно потрагу за истинским примитивним и првобитним коренима људског постојања.

Македонија

„Мислим на манастире који трепере у огромноме тамошњем плаветнилу, на Св. Наум, Св. Заум, Св. Климент, Свету Софију, Св. Петку и друге безбројне, величанствене и пустињачке. Извињавам се одмах што нисам најпре почео са описом материјалним њих самих и њихове околине; али они живе и у једној духовној околини, у једном духовном пејзажу такође – да се тако изразим – у коме су они психолошки саграђени, и који само увећава њихову и онако огромну лепоту“ (Петровић, 1977: 31).

Петровићеви македонски путописи засновани су на неколиким основним тематским моментима, у чијем се средишту налази обликовање (путо)пишчевог „идеалног“ пејзажа:[1] описивање насеља и становника, манастира и цркава на ободу двају језера – Охридског и Преспанског. Петровић већ од самог почетка уводи контекст културно-историјске прошлости, пре свега византијске, описујући Охрид (Лихнидос) као варош „која је још једина задржала тип средњовековне Византије“ (Петровић, 1977: 17), односно која је сачињена од малих уских уличица „између камених византских домова“ (Исто: 22) и у бројним приликама наглашавајући његову богату историју (римска и турска власт, бугарска окупација). Нарочити значај добијају манастири везани за Светог Климента Охридског, из којих је, предавањима на словенском језику, из своје „језерске колевке“ кренула велика словенска цивилизација. Петровић подробно описује верску архитектуру и уметност, како особине самих грађевина и околиша, тако и унутрашње иконописаности. Контекст није само локални – (религијска) уметност чини природно и тренутно окружење за (путо)пишчеве утиске и асоцијације на бројне примере стваралаштва унутар медитеранских богомоља:

„Сликар који је ово сликао, био је то свакако један сликар, морао је примењивати сензибилитет тако пантеистички и музикалан као

[1] Један од Петровићевих „пејзажних архетипова“ подразумева насеобину на обалама језера у коме се налазе два острва, мање и веће, и широко је заступљен у његовим прозним жанровима.

што је био Леонардов, али имајући урођено осећање истрошивости тела које мора остати до Страшнога суда, и јачине, тврдоће облика од његове сржи па до површине, сликао је скоро, тако у побожноме и вечерњем изненађењу, као Масачо у карминама флорентинским, али чвршћи, одређенији од овога у своме болу и ишчекивању Пантократора у Анастазису“ (Исто: 23).

У Петровићевим описима нарочиту улогу добијају боје, као део уметничких визија и предмета унутар храмова, потом и као део природе која их окружује. При томе се колористички доживљај по тексту македонских путописа не распоређује равномерно, већ се, снажно и згуснуто, јавља у хроматским „гроздовима“ само на одређеним местима и у одређеним тренуцима (нпр. „сребрни бокал златне дршке, браон путир, зелени петлић са жутим ногама и црвеном крестом“ – Исто: 22); „Патке слободно шетају по белим плочама. И језеро се може видети кроз њих уловљено, закачено, својим плавим, љубичастим, зеленим бојама“ – Исто: 18), наговештавајући места од посебног поетичког значаја. Други мотиви од значаја јесу језерски крајолик, живот рибара / сељана и лов (који наговештава непосредну везу са нпр. путописима из Шпаније).

Далмација

У далматинским путописима Петровић даје конкретни итинерер дестинација које претходе одласку на јадранску обалу и острва,[2] наглашавајући како су се на том путу неки крајолици и њихови становници „допуњавали и преливали“ једни у друге, „неком заједничком изразитошћу“ – предели који су живи и разумни па се пред њима стоји као пред неким човечјим лицем, и мирни, спокојни, величанствени и непромењиви људи попут свечаних и вечних кутова земље. На основу тога поново успоставља и јасну еквиваленцију између различитих делова јединственог медитеранског простора, који се у путопишчевом

[2] „Те године прешао сам у Далмацију из Италије морем; последња варош у којој сам се задржао био је Неапољ. У току од неколико месеци само, бавио сам се у Бечу, Минхену, Паризу, у десетини италијанских градова, у Далмацији, међ кршевима херцеговачким, по манастирима Старе Србије и северно од негдашње рашке државе. Пошао сам из Београда чим је почело пролетње сунце, а стигао сам опет у сасвим позну и мочварну јесен: тако да сам ваљда био и уморан од оних непрекидних циклуса пејзажа, никад истих а стално очаравајућих“ (Петровић, 1977: 47).

доживљају стапају у јединствену целину, најпре повезивањем далматинских и македонских пејзажа преко мотива ловца на дивље свиње Мâча. Тако један „Мате Јурковић, усправан и расејано насмешен уз катарку једрилице, која се лагано удаљује у вечери, значи за огроман модри комплекс мора оно што ловац Мач, нањуљених ушију и сав на опрези, значи за шимширову или храстову шуму кроз коју се провлачи: два пролазна елемента простране животне композиције". Са друге стране, заповести „парона" током ноћног риболова путописцу личе на запевања у некој мистичној процесији и подсећају га на „оне језовите арије којима се сличне још могу чути по турским текијама". На крају, путем метафоричког зближавања риболова и жетве, кроз контраст ситости и глади успоставља се парадоксална метафоричка паралела између далматинских и банатских крајева, где вечито гладни рибари сањају о животу у Банату и оброцима од тешког масног меса; глад, међутим, даје и чувене млетачке песнике и морепловце из тога поднебља, Руђера Бошковића и Марка Пола. У доцнијим записима из Далмације, који припадају „другом таласу" Петровићевих путописа, у оквиру „идеалног пејзажа", посебно се наглашава историјат породице Војвода са Мљета, и њен однос према људској индивидуалности и човечанству уопште.

Србија

„Наш стари византски сликар загледан у небо видео је кружне поворке анђела да као светле инсекте, као живи пламени и светиљке, носе по звезду на својим опруженим шакама, и једног који се из средине дизао са победним сунцем у рукама и другог који је слетао са месецом" (Петровић, 1977: 53).

Петровић у записима из Србије наставља да гради мрежу повезаности средоземних области којима путује, пре свега на специфичним мотивима „народног Јеванђеља", везаним за ускршње празнике. На помињање топонима из Балканских ратова (Црне Реке, Куманова, Албаније), Далмације (Исто: 54–55), надовезује се слика младог насмејаног пастира који носи јагње на раменима, будећи асоцијацију на словеначко језеро са црквицом на обалама, и иконом која представља Светог Христофа који носи малога Христа, на исти начин на који је Карађорђе носио љубљено јагње на раменима „у страшно знамење и крваво крштење". Борба за слободу отаџбине, која је за исход имала и

страховите жртве, опустеле њиве и разрушене куће, изгинуле војнике и стоку, асоцира путописца на легенду о Светом Науму и медведу који мора да оре њиву док сељаку, чијег је вола појео, не стаса теле. У „Светој сељанки...“ Петровић, описујући манастир из немањићког доба, Соколицу, и њену Богородицу са маленим Христом, шири контекст на средњовековно италијанско вајарство и византијску уметност: „Сродна сличним киповима који бејаху тесани од дрвета у Падови, око XII столећа, превазилазаше својом уметношћу и њих и све византске скилптуре које су дотле виђене“ (Исто: 63). Путописи се окончавају паралелизмом између фресака из XIV века, на којима „свеци [...] пројахиваху кроз звездане долине“ и слике из сновиђенске стварности, где су кроз „озвездане долине сна пројахивали [...] коњаници“.

Шпанија

У путописима из Шпаније Петровић настоји да уобличи доживљај који одудара од уврежене представе о тој земљи и њеним становницима; тако у неколико наврата истиче прожимање утисака с уметничким визијама које одговарају слици земље у уметничким транспозицијама, „на њеном сликарству, када су је још њени уметници сликали под утицајем Фламанаца, оштро и тврдо“ (Петровић, 1977: 70). Први утисак о Шпанији гради се на Петровићевим омиљеним мотивима: религијском контексту и црквеној архитектури, као и колористичком доживљају: „Као у каквој библијској земљи, или у безмерној катедрали, по сувој и испеченој земљи, из које биљка са болом и напором избија, иду људи чије гордо сиромаштво светли на топлим љубичастим очима, на тамној лепоти лица и на платненом оделу голубије боје“ (Исто: 69). Друга страна Шпаније, скривена и успавана, ватрена, звездана, страсна, љубавна и усхићена, открива се дању само током недељне борбе са биковима у арени. Уз опис кориде као древне народне светковине с изразитим митолошким елементима сукоба светлости и таме, духа и материје, укључују се реминисценције на Шпањолке приказане на Веласкезовим и Гојиним делима. На следећој етапи, путника призор Толеда подсећа на слику Теотокопулоса (Ел Грека), док га лавиринти града асоцирају на македонске уличице и њихова врата, а посета Ел Грековој кући призива измешаност средњовековних култура: готске зидине, маварске ханове и људе који пред

њима чуче као на Босфору. Након проласка кроз стари јеврејски крај и сагледавања фресака напуштених синагога, путник се нађе пред Ел Грековом *Сахраном Грофа од Оргеса* исто толико изненада као и пред Микеланђеловим *Мојсијем*.

Цариград и Мала Азија

Долазак у Цариград отпочиње уобичајеним Петровићевим поетским средством – увођењем верског мотива, молитве мујезина која се пролама целим градом над којим круже јата уплашених птица заједно с аеропланом који превози путника. Такође, обележен је и сусретом с мраморним византијским орлом, толико значајним за словенско племе и веровање народа, у граду „о чијим смо лепотама сањали од детињства", што представља још једно од општих места Петровићеве (путописне) митопоетологије – похођење места као испуњење дугогодишње жудње песниковог бића, која утиче на уобличавање његове личности, као и снаге сна која повратно утиче на сам (будући) доживљај. У сусрету са градом на обалама Босфора и Дарданела посебан простор даје се историјском запажањима путопишчевим, у којима се преплиће снажна измешаност народа и вера са културном испреплетеношћу (турски освајачи носе најразличитије делове грађевинског материјала који са византијском уметношћу сада чини густ асоцијативну склоп за реминисценције: острва Старе Грчке – Кос, Лезбос, градови Шпаније – Кордоба, Толедо, Црква Светог Марка у Венецији, манастири Србије – Студеница, Нагоричино), са естетским запажањима о пригушености боја у односу на далеко интензивнију (колористичку) прошлост царске престонице. Петровић је у овом огледу можда и највише од свих својих средоземних похода свестан конкретног историјско-географског окружења: даје пресек царског града који се непрестано „пресудно" мења, од старог Цариграда Пантократора и хиподромских крвопролића Јустинијанових, одежди и литургија, преко живота са фесовима и ферецама, евнусима и дервишима, „источњачког сна" на обалама Босфора Пјера Лотија и престоловања младом турском републиком. Византијске цистерне подсећају на изворе у Београдској гори, названој према заробљеницима који су из наших крајева доведени у Стамбол, град чија лепота није налик на једну и јединствену лепоту нпр. Напуљског залива; лепота Цариграда је у непрестаној промени, у бедему Стамбола који, са градом и парком,

аутора неодољиво подсећа на профил Београда, у ђердану купола и минарета и тамном удубљењу Босфора, великој сјајној круни која се љуља над морем.

Италија и Сицилија

Петровићеве забелешке из Италије, припадајући његовим доцнијим рукописима, уводе унеколико различит, урбан путописни сценарио, будући да описују превасходно слојеве друштвеног миљеа Рима. Ту се пре свега одигравају случајни сусрети путописца и ликова с којима успоставља блиске односе и размењује животна искуства. И овде се може уочити прожимање испуњења младалачких очекивања конкретним утисцима / пријатељствима која, као новост, имају дубок утицај на доживљај живота, стремљење ка лепом / узвишеном, укључивање фикционализације кроз уметнуте приче, и мотиви (пастир, јагње):

„Он је умео ипак да сваку моју причу, да сваки мој покушај досетке проведе кроз живот и истину, као они пастири што, стојећи на једној обали реке међ стадом, бацају једно по једно јагње у таласе да ово после изађе све преображено и чисто на другу обалу. Наш разговор постаде убрзо најтоплији, најпријатељскији што се да замислити. Ми смо један другоме причали своје животе као да смо се журили да их још од детињства испунимо тим новим пријатељством, које их је нарочито бојило. Ја сам из своје прошлости бирао нарочите догађаје који би њега могли занимати, и он исто тако догађаје које бих ја могао разумети. Иако су нас раздвајале апсолутно различите сензибилности, опредељивања, судбине, ми смо ипак били пријатељи на основу љубави за све што је узвишено у свету“ (Петровић, 1977: 160–161).

Италијански путописи усмерени су претежно на опис карактера и њихових животних прича; то омогућава и међусобно повезивање различитих састава, будући да се одређени ликови јављају у више радова („полу Кинескиња – полу Шпањолка“, „полу Арабљанка – полу Францускиња“), као што се ловац Мач среће у неколико наврата у ранијим путописима из Македоније, Србије и Далмације. Петровић, као и у претходним приликама, уводи религиозни (хришћанско-библијски) подтекст догађаја, али сада и са наглашено ироничном нотом, с обзиром да је већина ситуација смештена у монденске и снобовске кругове с карикатурално неаутентичним личностима које код приповедача изазивају пре подсмех него уважавање.

Сицилијански путописи, састављени након Петровићеве смрти, од необјављених рукописа, представљају можда и најуспелији спој фикционалног оквира, огледа и путописне прозе, што географским одредницама даје митопоетичко значење знатно шире од реалних оквира. Путописац прелази Сицилију описујући најважније тачке путовања (Палермо – Монреале – Агрићенто – Сиракуза – Етна – Таормина), дисконтинуално се крећући кроз време и простор маштарија, успомена, литературе и „реалних" догађаја („Тешко да смо знали разликовали шта је приповетка а шта је стварност" – Петровић, 1988: 13); [...] „јер све се то измешало у мени, па је сада ово не више један мој доживљај на мору, већ историја, чија сенка са брегова, кад вече почне да пада, долази чак до овог заклона где је једрилица. То је историја, свет паганства и Јеладе" (Исто: 67). При томе не губи синоптичку слику из вида:

„Стигли смо били у Палермо, право из Париза преко Напуља. Ја сам видео у Палерму јединствених ствари, полумаварске, полубизантијске цркве, мозаике, дворове, шедрване и вртове, сеоска кола по којима народни сликари исликају целу историју света и Сицилије, све то као да је још увек продужавало пређашњи наш пут по Шпанији, а никако и никад се није у мени повезало нити слило са великим пределом Сицилије. Јер је ова трагика и пасторала Јоније, пре и изнад свега. Ја ћу зато оставити опет за собом Палермо, баш тамо где свршавају последње куће његових улица, прошлих, као моје Палилуле, и обратити свој очаран поглед и осмех овим даљим пољима и обалама које воде у дубину, на југ и исток, на југоисток" (Исто: 8).

Хришћанска симболика је у другом плану пред античким митом, будући да се посебно наглашава старогрчка историја Сицилије; поступак прожимања људи и пејзажа из ранијих путничких записа чува се, док су боје сада наглашено присутне у целокупном корпусу сицилијанских текстова. Такође, уочава се појачано присуство еротских мотива и метафора, самосталних или поетичком еквиваленцијом утканих у мотиве путовања.

Либија

Петровићев сусрет са Либијом, као наговештајем битно другачијих, неевропских искустава, представљен је као испуњење дугогодишње чежње и снивања, сада са јасним еротско-сексуалним конотацијама, при чему се нови континент, иако се путнику појављује као нешто што

доживљава „апсолутно први пут“ у животу, већ од самог почетка доводи у густу мрежу средоземних крајолика – са Корчулом и Сицилијом:

„Већ ми се небо учини друкчије но оно које сам оставио за собом кад сам се два дана раније укрцавао, и већ ми се чинило као да чујем јасне дозиве са дубине тог континента и иза те уздрхтале уске обале. Разуме се да је за све то било и одвише рано, али моја чежња да се што пре дотакнем те земље која се зове Либија, да што пре прејурим њене пешчаре и степе, заријем се у њене планине, видим пећинска насеља каквих више нема у Европи, видим дубока исушена корита, усамљене групе папируса, можда чујем шакале у њиховој постојбини, о којој сам сањао слушајући их некада на Корчули, ето та чежња, коју сам за време путовања кроз Сицилију само мучио и умарао одлажући ово стизање, најзад је преузела сву своју власт“ (Петровић, 1977: 115).

У текстовима са севера црног континента први пут се сређе одређена вредносна хијераризација путничких искустава, према којој се крајњи југ Медитерана, као наговештај будућег похода кроз срце Африке, издваја по интензитету боја и јачини душевног доживљаја:

„Сунце је растурило било јутарњу афричку тмурост гибела и небо је сијало, у својој прозрачности и сјају каквог у Европи видимо код драгог камења. Када се сетим колико ми је и сунчани свод у Паризу изгледао тмуран после италијанске осветљености, а колико ми се ова сад у сећању указивала ништавна, у поређењу са невероватним разликама између осветљеног и осенченог, и између обојеног и необојеног у Либији“ (Исто: 116).

Оваква јачина визуелног чулног доживљаја доводи и до готово екстатичног стања путниковог, толико драгог Петровићу: био је „апсолутно изван себе од радости и чуда“. Доживљај боја добија метафизички значај, повезујући се са карактеризацијом становништва; са друге стране, према већ установљеном моделу, путописац се у различитим приликама подсећа онога што је искусио на путовањима Медитераном, примећујући дућане сличне „оним нашим у јужној Србији или Толеду“ (Исто: 119); отпорни цветови у пустињским условима подсећају га на биље са Етне; на другим местима подсећа се преласка преко Албаније, села у Жупи, итд. Као и у путописима из Шпаније, уз мрежу реминисценција путописац укључује и асоцијације на уметничка дела с одговарајућом тематиком (Ежен Делакроа), још једном подвлачећи да је уметничка визија по много чему права реалност и узор за „обичну“ стварност.

***

Као и други књижевни облици код Растка Петровића, и (медитерански) путописи представљају далеко сложенију књижевну појаву него што би се то могло очекивати према уобичајеним претпоставкама жанра. Текстови настали на Петровићевим средоземним путовањима тако, по правилу, готово никада нису пуко описивање виђених крајолика, доживљаја и одговарајућих успутних утисака већ, равноправно, и књижевно уобличавање својеврсних поетичких начела, дубински повезаних с најширим Петровићевим схватањем стварности и живота. У складу с општим принципима Петровићеве стваралачке поетике, ови путописи стога подразумевају (програмско) кретање како кроз реални географски околиш тако и кроз поетиком, психологијом и митологијом обележени поетички простор.

Путовање Средоземљем код Петровића представља један од начина да се, кроз промене простора и амбијента, географског и социјалног, стекну нова искуства те да се свежим многобројним утисцима потисну / замене сећања на визије пренаталног живота, толико важног за Петровићеву психологију и поетику, али и, макар привремено, лепотом природе и уметности одагна помисао о неумитној сопственој смртности. Потом, путовање има дубоке виталистичке конотације, неретко изражене имплицитним еротским терминима, будући да настаје из жудње за покретом, за освајањем простора (односно онога неограниченог, бескрајног), која је јасно сексуално обележена. Управо у томе кључу, сада на крајње конкретизован, експлицитан начин, Петровић остварује један од ретких обухватних синоптичких и синтетичких прегледа путовања Медитераном у необичном путопису о љубави на продају – проституцији и јавним кућама од Јадрана преко Цариграда и Африке до Италије, Шпаније и Француске – у огледу „О ономе што као служи срећи".

Такође, у складу с општим стваралачким претпоставкама код Петровића, путописна искуства нису везана искључиво за непосредне утиске, већ се преламају кроз мрежу поетички условљених реминисценција, како личних, које утичу да се оно што се опажа опише као „логични" наставак животног пута, тако и општијих духовних, пре свега из историје уметности. С друге стране, као везивно начело (последње) серије путописа јавља се позориште – уколико је „први талас" путописних записа обележен ликовним уметностима и архи-

тектуром, други ће пак припасти сценској уметности и неочекиваним животним представама. Суштински сродне с оваквим приступом, народне светковине свих врста, од ритуалних плесова урођеника до карневала по сицилијанским селима, представљају константу у Петровићевим визијама са медитеранских путовања. Посебан случај чине сицилијански Петровићеви рукописи, у којима до изражаја долазе готово све битне особине његове најшире поетике.

Код Петровића се уочава међусобно прожимање, понављање и варирање мотива, које се може назвати и својеврсним „холограмским" поступком. Крајолици се одсликавају у архитектури градова који своје особине преносе на становнике, а укупност таквих утисака буди путопишчева сећања на снове и жудње из младости, као и на сличне сензације доживљене у другим крајевима Медитерана, преломљене опет кроз лична естетичка искуства и асоцијације. При томе се најшира поетичка визија гради од елементарних мотива, али се такође може скоро у потпуности препознати и у појединачним Петровићевим путописима.

Битна црта која Петровићеве походе Средоземљем разликује од других његових путовања можда се може наћи управо у невидљивим али стално присутним нитима заједничког историјског и културног простора и судбине, прожетог интимним ауторовим младићским сном о сусретима с узбудљивим новим доживљајима, крајолицима и људима на местима о којима је слушао и читао. Неименовани Медитеран за путописца остаје јединствени простор где се преплићу егзистенцијалне нити личне визије и колективног бивствовања, у распону од стремљења највишег духовног реда, изражених кроз различите верске и уметничке облике, мисаоне и материјалне, до најосновнијих људских нагона – у никад раскинутом споју високе културе, историјске и митске прошлости и колективне првобитности.

Извори

Петровић, 1977: Растко Петровић, *Путописи*, Београд: Нолит.

Петровић, 1988: Растко Петровић, *Сицилија и други путописи:* из необјављених рукописа, Београд: Нолит.

Литература

Brodel, Fernan, *Mediteran: prostor i istorija*, Beograd: Centar za geopoetiku, 1995.

Видаковић-Петров, Кринка, „Рани путописи Растка Петровића и његов однос према Шпанији", у: *Књижевно дело Растка Петровића*, ур. Ђорђије Вуковић, Београд: Институт за књижевност, 1989.

Dorovský, Ivan, *Balkán a Mediterán: literárně historické a teoretické studie*, Brně: Masarykova Univerzita, 1997.

Јаћимовић, Слађана, *Путописи српске авангарде: Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Краков, Станислав Винавер*, Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Јовић, Бојан, *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*, Београд: Народна књига – Алфа: Институт за књижевност и уметност, 2005.

Шеатовић Димитријевић, Светлана, „Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха", у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, уред. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 2007.

Summary

Bojan Jović

THE FRAGMENTS OF AN ABSENT MEDITERRANEAN: RASTKO PETROVIĆ'S VOYAGES IN THE MEDITERRANEAN

This article starts with a description of Petrović's European voyages and their coordinates – places and provinces of the Mediterranean represent the most important destinations. It offers a short overview of this writer's most important travel impressions from Macedonia, Serbia, Dalmatia, Spain, Asia Minor and Libya. That demonstrates how a poetically predestined image of common cultural-historical space emerges from a seemingly disconnected accumulation of events, appearing in significant psychological and aesthetical characteristics.

We stress the lack of a wider cultural-historical conception of the Mediterranean in Rastko Petrović's travelogues, replaced, on the other hand, by the unity of his poetic principles. In accordance with the general principles of Petrović's creative poetics, those travelogues imply a (programmatic) movement, both through the real geographical landscape and the poetic space marked by poetics, psychology and mythology.

Travelling in the Mediterranean contains deep vitalist connotations for Petrović, who expresses them in erotic terms, since travel originates from a yearning for movement, for conquering space (the unlimited, endless space), clearly sexually connoted; besides, travel is one way to gain new experience through the changes of space and ambient, and to repress/replace, by means of various fresh impressions, the memories of prenatal visions, so important for Petrović's psychology and poetics, and to banish, at least temporary, the thoughts of one's inescapable mortality, with the beauty of nature and art.

That way, the Mediterranean emerges in a new unity, as an invisible yet unavoidable mythopoetical, ethno-psychological and aesthetical space, refracted through the travel writer's mind in the literary works of Rastko Petrović.

Riassunto

Bojan Jović

FRAMMENTI DI UN MEDITERRANEO CHE NON C'È: I VIAGGI ATTRAVERSO IL MEDITERRANEO DI RASTKO PETROVIĆ

Il presente lavoro inizia con la descrizione delle coordinate dei viaggi europei di Rastko Petrović, all'interno dei quali i luoghi e le regioni del Mediterraneo rappresentano la meta principale. A grandi linee vengono registrate le impressioni più significative dei suoi viaggi in Macedonia, Serbia, Dalmazia, Spagna, Asia Minore e Libia. Si intende dimostrare come da una serie di esperienze apparentemente scollegate fra loro affiori l'immagine poeticamente predeterminata di uno spazio storico-culturale comune nei suoi tratti psicologici ed estetici essenziali.

Si sottolinea come nelle relazioni di viaggio di Rastko Petrović manchi una più ampia concezione storico-culturale del Mediterraneo, al posto della quale troviamo invece una visione poetica univoca. In accordo ai principi generali della poesia creativa di Petrović, queste relazioni di viaggio presuppongono un movimento (programmatico) attraverso il vero paesaggio geografico, ma anche attraverso uno spazio contrassegnato dalla poetica, dalla psicologia e dalla mitologia.

Il viaggio attraverso il Mediterraneo di Petrović ha profonde connotazioni vitalistiche, che si esprimono in termini erotici, poiché esso nasce da quel desiderio di movimento, di conquista dello spazio (illimitato, infinito), dalle chiare connotazioni sessuali; il viaggio, inoltre, rappresenta anche uno dei modi di fare nuove esperienze attraverso cambiamenti di spazi e ambienti, di reprimere/sostituire con nuove impressioni i ricordi di visioni della vita prenatale, così importante per la psicologia e la poetica di Petrović, e di bandire, anche se solo tempora-

neamente e grazie alla bellezza della natura e dell'arte, il pensiero dell'inevitabilità della morte.

Il Mediterraneo affiora così in una nuova unicità, come spazio invisibile, ma inevitabilmente mitopoietico, etno-psicologico ed estetico, che nelle opere letterarie di Rastko Petrović si rifrange attraverso l'intimo dello scrittore-viaggiatore.

Ljiljana Banjanin

Torino, Università degli Studi di Torino
ljiljana.banjanin@unito.it

821.163.41.09-992 Петровић Р.

„IMMERSA NEL SILENZIO SOTTO IL SOLE COCENTE“: IL VIAGGIO IN SICILIA DI RASTKO PETROVIĆ

Abstract: *Sicilija* di Rastko Petrović (1898–1949) è un testo composto da tredici brani, difficilmente riconducibili a un unico genere letterario, alcuni dei quali pubblicati negli anni Trenta, mentre il nucleo centrale, che probabilmente avrebbe dovuto costituire il fulcro di un progetto narrativo a sé stante e di più ampia portata, fu stampato molti anni dopo la morte dell'autore, alla fine degli anni Ottanta. La Sicilia, qui oggetto di una descrizione che supera stereotipi e cliché tradizionali connessi ai viaggiatori del Grand Tour europeo, rivive alla luce della soggettività del giovane autore, e diviene lo sfondo realistico e tanto più vivo del suo itinerario di formazione alla vita in questo abbozzo dove le città dell'isola mediterranea, il mare, i paesaggi immersi nella natura e nella storia si susseguono come pitture dagli intensi contrasti cromatici.

Parole chiave: Rastko Petrović, Sicilia, viaggio, avanguardie.

Artista poliedrico con interessi plurimi nella narrativa e nella poesia, ma anche nella critica d'arte e nella pittura, Rastko Petrović (1898–1949) fu uno dei più originali e audaci rappresentanti del Modernismo serbo e, insieme a Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver, Marko Ristić e Oskar Davičo, figura di rilievo dell'Espressionismo tra le due guerre. Discendente di una famiglia di intellettuali – il padre, storico, fu una delle personalità di spicco degli ambienti culturali belgradesi del tempo, mentre la sorella Nadežda era una nota pittrice –, Petrović, prima ancora che icona di artista versatile, incarnò lo spirito del viaggiatore instancabile. Il suo battesimo di fuoco avvenne nel 1915, al seguito dell'esercito serbo, in occasione della tragica traversata dell'Albania durante il primo conflitto mondiale, esperienza che

lasciò tracce indelebili su un'intera generazione di giovani i quali, come lui, sarebbero diventati i portavoce dell'europeizzazione della società serba nell'inquieto periodo tra la prima e la seconda guerra. A Nizza Petrović compì gli studi liceali, per trasferirsi in seguito a Parigi dove si laureò in legge nel 1922, alternando i corsi universitari all'assidua frequentazione di molti circoli artistici, ed entrando in contatto con i più importanti esponenti della vita culturale dell'epoca, tra cui Guillaume Apollinaire, James Joyce, Saint-John Perse, Pablo Picasso, Max Ernst. Allacciò anche rapporti con il gruppo che si riuniva intorno alla rivista „Action", in un ambiente ricco di stimoli e fermenti che gli permetteva di assimilare le idee avanguardiste e l'atmosfera cosmopolita della capitale francese.[1] Dopo la parentesi parigina e il ritorno a Belgrado, seguirono numerosi altri viaggi, intrapresi per spirito d'avventura tra i paesi e le popolazioni della Serbia profonda, della Macedonia e della Dalmazia. Successivamente, nella veste di funzionario del ministero degli Esteri presso la sede diplomatica del Regno jugoslavo a Roma ebbe occasione di compiere frequenti missioni in diverse città italiane e in molti altri Paesi, come Spagna e Turchia, ma anche in Africa e infine in America, dove soggiornò nel 1935. Lo scoppio della Seconda guerra mondiale lo colse infatti a Washington, e qui visse in esilio fino alla morte, in una condizione che lo avvicinò idealmente ad altri letterati serbi del Novecento, come Jovan Dučić o Miloš Crnjanski, che si ritrovarono a scontare un uguale, avverso destino.

Per Rastko Petrović, viaggiatore aperto e animato da curiosità – peculiarità, questa, che lo stimolava ad assimilare novità e a entrare in contatto con altre culture – il viaggio era da intendersi soprattutto come bisogno essenziale, ossia momento di grande valenza simbolica e sinonimo della vita stessa, al pari di un'avventura rischiosa ma seducente che implica la negazione e la rottura di ogni schema ideale e tale da condannare a un'esistenza già scritta. Nel saggio *Saputnici* scriveva infatti: „Život je, razume se, pun avantura; ali koliko su ove retke i razvodnjene ako se ne mičemo […] a koliko su ubrzane, iznenadne, nagle, ako se čovek samo pomeri sa svoga mesta i upusti se u ono što se zove: Putovanje" (Petrović, 1977: 187).[2] D'altra parte, il viaggio come fonte di attività e movimento non era altro

[1] Sulla vita, le opere e il periodo francese di Rastko Petrović cfr. Filipović, 1969: 1–147, e Musabegović, 1976: 7–31.

[2] „La vita è, si capisce, piena di avventure; ma quanto sono rare e annacquate se non ci muoviamo […] e quanto sono accelerate, improvvise, precipitose se l'uomo si sposta e si abbandona all'esperienza chiamata Viaggio."

che un postulato delle poetiche avanguardiste, *in primis* dell'Espressionismo e del Futurismo che, per reazione al disinganno scaturito dalla guerra e il linea con quel senso di ripiegamento e disillusione che percorreva a più livelli la società europea del tempo, miravano al superamento di tutti i modelli tradizionali, rinnegati in favore dei valori più rappresentativi e genuini delle culture di terre remote, dunque ancora parzialmente sconosciute e tanto più lontane dalle forme e dalle correnti consolidate della civiltà. Nella produzione letteraria di Petrović il viaggio è all'origine di un *topos*, elemento essenziale e ricorrente che si manifesta già a partire dal titolo di alcune sue liriche (*Putnik* / Il viandante, *Spomenik putevima* / Il monumento ai viaggi) e racconti (*Putnik bez senke* / Il viaggiatore senza ombra), e con forme ancora più esplicite nei suoi due testi di viaggio che risalgono alla stagione delle avanguardie più ricca di fermenti: *Afrika* (1930) e *Ljudi govore* (La gente parla, 1931). L'inclinazione e l'innata predisposizione di Petrović per il viaggio, inteso non solo come spostamento ma sequenza avventurosa, esperienza intensa e impulso decisivo per superare le incertezze esistenziali, trovarono nella scrittura un'espressione autentica e innovativa (Novaković, 1961: 22; Stuparević, 1976: 158; Deretić, 1996: 228). Anche il breve profilo tracciato da Marko Ristić e Milan Dedinac, curatori del primo volume di *Putopisi* (Testi di viaggio, 1977), che raccoglie diversi scritti di Petrović composti tra il 1922 e il 1930 e pubblicati in riviste e giornali belgradesi, esalta la concezione del viaggio come scoperta o riscoperta della vita stessa maturata attraverso la conoscenza di paesaggi, territori fisici e destini umani inseparabilmente connessi tra di loro: „Rastko Petrović kao putopisac […] putujući kroz zemlje, pejzaže i podneblja, putuje kroz sâm život, kroz ljudske egzistencije, jer svuda susreće i doživljava ljude i njihove sudbine […] (Petrović, 1977: 436).[3] Come risultanza di questo impianto di pensiero, si può aggiungere che Petrović, considerando ogni opera al pari di una forma unica e irripetibile e, di conseguenza, ogni scritto come un percorso in sé compiuto e innovativo rispetto ai precedenti, proprio per dar voce alle forti impressioni esperite durante i suoi spostamenti, aveva dimostrato la sua predilezione per il genere odeporico il quale, per la sua flessibilità e ancor più per la particolare natura ibrida, poteva trasformare una semplice raccolta di annotazioni in saggio, racconto, romanzo o auto-

[3] „Rastko Petrović come viaggiatore […] viaggiando attraverso le terre, i paesaggi e le volte del cielo, viaggia attraverso la vita stessa, attraverso le esistenze umane perché ovunque va incontro agli uomini e li vive assieme ai loro destini […]". Cfr. anche Deretić, 1996: 228.

biografia, ampliandone in questo modo i contenuti e gli orizzonti, offrendo così un contributo e anche uno stimolo fondamentale alla trasformazione della letteratura serba tra gli anni Venti e gli anni Trenta.

Il volume intitolato *Sicilija i drugi putopisi (La Sicilia e altri testi di viaggio)*, settimo in ordine di tempo nella raccolta delle opere di Petrović, fu pubblicato presso l'editrice belgradese Nolit solo nel 1988, dunque parecchi decenni dopo la morte dell'autore, attraverso il recupero dei manoscritti custoditi nella casa natia dello scrittore e di altri conservati dalla sorella Nadežda. Delle tre unità che danno vita al testo solo la prima è dedicata alla Sicilia, e comprende tredici scritti incompiuti, la cui vicenda compositiva risale presumibilmente ai primi anni Venti, e che rimasero a lungo celati per scelta dell'autore, dunque senza alcuna prospettiva di pubblicazione. Secondo un'ipotesi della curatrice Radmila Šuljagić, questi testi avrebbero dovuto costituire il nucleo di un romanzo, progettato e mai portato a termine, di cui appare solo qualche accenno negli scritti epistolari dell'autore. Confluiti e proposti in questa edizione, i testi presentano tutte le caratteristiche di un'opera in gestazione: poco più di un abbozzo che rivela la natura di insieme frammentario e senza una coesione di fondo. Un'analisi formale mette in luce che soltanto sette di questi titoli sono originali (*Uvod u Dedino polje* / Introduzione a Il campo del nonno, *Dedino polje* / Il campo del nonno, *Napulj – Vezuv* / Napoli – Vesuvio, *Palermo*, *Agriđente Sicilije* / Agrigento di Sicilia, *Kroz Kijanu Sirakuze* / Attraverso il Ciane di Siracusa, *Dok sam govorio Ana-Mariji… bio jednom jedan rat* / Mentre parlavo ad Anna-Maria… c'era una volta una guerra). Altri sei invece (*Između Monreala i Agriđenta* / Tra Monreale e Agrigento, *Sirakuza-Taormina* / Siracusa – Taormina, *Taormina*, *Zelena žena* / La donna verde, *Devojci koju sam voleo* / Alla ragazza che amavo, *Dok sam čitao Kiplinga* / Mentre leggevo Kipling) sono riconducibili alla curatrice che, per sua ammissione, ha cercato di ricostruire le tappe, le fasi di stesura dei singoli brani e l'intenzione dell'autore, ricavando i titoli dal contesto letterario e ricorrendo alle parole-chiave più significative (Šuljagić, 1989: 239).

Rispetto ai modelli tradizionali della letteratura di viaggio (Novaković, 1961: 7–35) *Sicilija* sfugge ai cliché e ai moduli compositivi di questo genere, e si presenta non solo come resoconto autentico di viaggio ma anche quale racconto o traccia di romanzo dallo sfondo lirico, che delinea i tormenti della crescita e della maturazione dell'io narrante in occasione del viaggio in Sicilia. Che i testi fossero poco più che semplici appunti e che avrebbero richiesto una successiva profonda rielaborazione (Šuljagić,

1989: 371–372) lo rivelano alcune imperfezioni formali e stilistiche, come, per esempio, le numerose ripetizioni che non si limitano a singole parole o unità frastiche o ad alcuni concetti espressi, bensì ad ampie sezioni testuali, oggetto, in più capitoli, di ripresa e parziale riscrittura.[4] Solo due brani di *Sicilija i drugi putopisi*, e cioè *Agriđente Sicilije* e *Kroz Kijanu Sirakuze*, furono pubblicati nel 1931, nei periodici belgradesi *Pravda* e *Vreme*,[5] ai quali Petrović prestava collaborazione come autore di reportage e di testi di viaggio. Inoltre, anche dal punto di vista strutturale si nota in alcuni capitoli una certa inconsistenza sia nell'impianto – le singole parti risultano non del tutto amalgamate – sia nei contenuti *(Zelena žena*, *Devojci koju sam voleo*, *Dok sam čitao Kiplinga)*, che accentua la frammentarietà dell'insieme, con il risultato di una raccolta di tessere autonome, a conferma del fatto che si tratta di un'opera in gestazione.

A differenza di altri scritti, soprattutto *Afrika* e *Ljudi govore*, in cui l'autore si identifica esplicitamente con il viaggiatore intento a registrare, annotare e descrivere il più insignificante particolare osservato e ogni esperienza vissuta, in *Sicilija* l'io narrante è un giovane diciottenne che per curare la malattia ai polmoni si sposta attraverso l'Europa accompagnato dal nonno, come un qualsiasi turista europeo di ceto borghese del primo Novecento. Sebbene il protagonista sia privo di nome, è automatica, quasi scontata, la sua identificazione con l'autore stesso e con la sua (auto)biografia reale, a partire dalla storia personale e familiare. Ma d'altra parte il giovane e il nonno compaiono ciclicamente nella produzione letteraria di Petrović, che si interessava in modo quasi ossessivo di rapporti umani, analizzando singole figure e le loro reazioni davanti al mutare dei contesti (Vuković, 1985: 110–111). In *Sicilija*, il personaggio del nonno incardina il profilo del patriarca familiare, premuroso, protettivo e affettuoso nei confronti del nipote malato, al quale si sente tanto più legato in seguito alla prematura morte del figlio. Nonno e nipote si prestano a diversi spunti interpretativi e rivelano tratti similari che rendono istantaneo il raffronto con altri personaggi delle opere di Petrović: il nonno ricorda infatti il vecchio Papa-Katić del romanzo *Dan šesti* o il padre-patriarca Džordž Mur del dramma *Sabinjanke* (Le donne sabine), mentre nel nipote si riconosce lo Stevan Papa-Katić dell'incipit dello stesso romanzo, a sua volta simile allo

---

4 Cfr. Šuljagić, 1989: 42, 51, 43–51.

5 Rastko Petrović, *Agriđente Sicilije*, in *Pravda*, XXVII, 101–104, 11–14 aprile 1931, p. 5, e Id., *Kroz Kijanu Sirakuze*, in: *Vreme*, XI, 3335, 11–14 aprile 1931, p. 7.

Stiv Denić del dramma *Sabinjanke*, e al viaggiatore nonché voce narrante di *Afrika* o di *Ljudi govore*.

All'inizio del viaggio la concezione del mondo del giovane protagonista, giunto in Sicilia in cerca di guarigione ma anche per affrontare una specie di *Grand Tour* secondo il classico modello novecentesco, istruttivo e piacevole al tempo stesso, ruota intorno alla solitudine causata dai tormenti dell'età, dal manifestarsi della malattia, dai ricordi legati alla guerra e al suicidio del padre, elementi che si mescolano a schiettezza e vitalità tipicamente giovanili. Nella parte introduttiva *(Uvod u Dedino polje)* l'autore riassume in una specie di confessione i sentimenti provati sia al principio del viaggio sia a esperienza conclusa, descrivendo così il mutare della sua sensibilità. Al primo contatto con la terra sconosciuta, al momento dello sbarco a Palermo, egli si trova a rivivere il passato e l'infanzia nella patria lontana, paragonando la forza evocativa di queste immagini oniriche alla morte: „Ja sam se iskrcao sa dedom u Palermo […]. Ponovo ja sam proživeo tako celo detinjstvo, ulazio međutim u mladićstvo preko ljubavi. Na Siciliji, na njoj, meni se u jednom času, učinilo da ću umreti: mladić na raskošnom polju detinjstva […]" (Petrović, 1988: 7).[6] Il viaggio in Sicilia, con il suo corollario di esperienze e sensazioni, traccia un solco vistoso nel protagonista che percepisce dentro di sé non solo una profonda maturazione, ma la ben più sconvolgente evoluzione verso una diversa identità, quasi una condizione di alterità che, a itinerario concluso, lo renderà irriconoscibile a se stesso: „Sada sam ja sasvim drugi. […] Ja sam se izmenio, jer se iz mene razvio potpun čovek, tj. čovek koji lagano stari; ali, oko sebe, s vremena na vreme […] vidim opet čar onih dana" (Petrović, 1988: 7–8).[7] Sono diversi i riferimenti ai passaggi rituali che scandiscono questo percorso iniziatico, calato in un'ambientazione interamente siciliana, dall'infanzia alla maturità. Ogni spostamento fisico ha come sfondo un paesaggio fatto di grandi spazi che si scoprono al viaggiatore per gradi, e che gli consentono di immergersi a fondo, facendogli apprendere il piacere morboso del possesso ridotto a fisicità egoistica, quasi si trattasse dell'attrazione per un corpo femminile, fino al successivo superamento di questo turbinio di sensazioni,

---

6 „Sono sbarcato con il nonno a Palermo […]. Così ho rivissuto di nuovo tutta l'infanzia, immergendomi nella fanciullezza attraverso l'amore. In Sicilia mi è parso in un momento di dover morire: un ragazzo sul meraviglioso campo dell'infanzia."

7 „Adesso sono del tutto diverso. […] Sono cambiato perché mi sono trasformato in un uomo completo, cioè sono un uomo che lentamente sta invecchiando; ma tutt'intorno, di tanto in tanto, […] vedo nuovamente l'incantesimo di quei giorni."

dissolte e trasposte su un piano più alto, ormai assimilate a una forma di amore universale, miraggio peraltro ricorrente nella poesia e, in genere, nei testi delle avanguardie letterarie del tempo: „[…] imati jedan kraj znači kretati se po njemu, saznavati svojim očima odmah šta je iza brega čiju smo oblinu do maločas samo voleli, znali […], imam neko poročno zadovoljstvo posedovanja bregovite zelene zemlje. Nije glavno zadovoljstvo videti jednu zemlju, već i imati je najzad za sebe, svoje oči, srce itd. posle tolikih čekanja" (Petrović, 1988: 38).[8]

La Sicilia si carica così di valori esclusivi, diviene manifestazione reale e rappresentazione fisica di un luogo immaginato a distanza e a lungo oggetto dei desideri, delle pulsioni e dei sogni del giovane protagonista nel tratto di vita che precede quell'esperienza. La scoperta dell'isola assume le forme di una conquista perché il viaggio si esprime prima di tutto attraverso l'azione, il movimento e il dinamismo. In questo testo tuttavia, la descrizione della Sicilia, che pur è luogo reale e costantemente presente come spazio geografico ben definito, non si compie con una rassegna di dati, nozioni e resoconti. Nella prosa lirica di Petrović le città dell'isola e i paesaggi, così come il mar Mediterraneo, la storia antica e la sua eredità nel presente sono tasselli che si ricompongono in una catena visiva di immagini mediante le quali prende forma e si esprime al massimo grado la sua sensibilità di autore e pittore. Ed è proprio all'interno della cornice siciliana che si snoda questa finzione narrativa concentrata sull'esperienza unica e straordinaria della transizione dall'adolescenza all'età matura vissuta dal protagonista, che si abbandona con entusiasmi tipicamente giovanili a una vita fatta di esperienze e votata alla scoperta dell'ignoto. Il giovane rientra presto nel privilegiato gruppo di turisti che vagano per l'isola in preda alla noia o al disagio esistenziale, cercando così di sfuggire al destino di una storia già segnata; frequenta una coppia inglese dalla vita ricca di gioie effimere ma cristallizzata nelle convenzioni sociali, a riprova della rigida razionalità del mondo degli adulti; conosce infine l'amore con ragazze occasionali di cui ignora perfino il nome, e fa nuove esperienze frequentando giovani siciliani dal temperamento quasi sempre indomito e dal vitalismo arcaico, con i

[8] „[…] possedere un luogo vuol dire muoversi in esso, scoprire con i propri occhi all'istante quello che c'è dietro la collina, di cui sino a poco prima amavamo, intuivamo la forma ovale […] sento una soddisfazione viziosa del possesso della verde terra collinosa. Vedere un paese non è la soddisfazione maggiore, ma averlo finalmente per sé, per i propri occhi, per il cuore, dopo tante attese."

quali si immerge in una natura libera, semplice e autentica, talvolta segnata da tratti irrazionali.

Grazie a questi stimoli, a propria volta rafforzati dall'ambiente esterno, il giovane supera la solitudine, vince la malattia e il proprio individualismo, frutto di ricordi, storie e letture d'infanzia che ancora lo trattenevano saldo alle fantasticherie e ai sogni adolescenziali, per diventare una personalità complessa, contraddistinta da sensibilità e profondità d'animo, aperta al contatto con l'Altro e a ogni realtà diversa dall'Io, alla luce di un movimento che fa assumere alla sua stessa esistenza un significato assoluto, impregnata, com'è ora, di amore per le città antiche, per la natura mediterranea, per gli abitanti dell'isola, contadini e marinai che allo stesso modo non sfuggono alla portata del suo sentimento universale. In un simile processo i temi centrali della Sicilia e del viaggio si intrecciano ripetutamente, sfuggendo però a forme di inquadramento tradizionale e a ogni tentativo di definizione, perché le coordinate temporali e geografiche che scandiscono lo spostamento fisico appaiono del tutto sfumate: il lettore riesce soltanto a scoprire la sua durata esatta (all'incirca un mese), mentre il principio e la fine, gli itinerari e le singole tappe non sono mai oggetto di una descrizione esplicita e lineare ma si dissolvono nel testo in una moltitudine di richiami e riferimenti mediati.

Da Parigi i due viaggiatori giungono in treno a Napoli, e di qui si imbarcano alla volta di Palermo. Seguono l'escursione a Monreale e Agrigento, la gita a Siracusa e a Taormina e, nei giorni successivi, il ritorno a Palermo.

Se questa città si fissa nell'immaginario del giovane dapprima attraverso il filtro dei ricordi della propria fanciullezza e degli spensierati giochi infantili, a poco a poco si perfeziona attraverso la nitida veduta del monastero di San Giovanni degli Eremiti, con la sua cupola rossa dalla forma di moschea o di *hammam*, e nella contemplazione della fontana araba della Zisa, la reggia famosa per la ricchezza dei suoi giardini: „[…] vrt manastira sv. Jovana […]. Dvorište je okruženo arkadama i tako zagušeno limunovima da se grane prosto lome od zeli žutih plodova. Između arkada se vide crvene kupole sv. Jovana koji još ima netaknute oblike džamije ili hamama i iznad toga vrlo bistro i plavo nebo" (Petrović, 1988: 35).[9]

Se il paesaggio corrisponde alla veduta d'insieme che si ricava da un luogo e può essere definito come una somma di segni che rielaborano la

[9] „Il chiostro è circondato dal porticato così pieno di limoni, che i rami quasi si rompono sotto il peso dei gialli frutti maturi. Tra gli archi si intravedono le cupole rosse del San Giovanni, che ha ancora le forme intatte di una moschea o di un hammam, e sopra di essi un cielo molto chiaro e molto azzurro."

realtà, oppure una „costruzione“ della mente figlia di un semplice sguardo, nel volume del viaggiatore Petrović la Sicilia si presenta sotto entrambi gli aspetti. Lungo i percorsi dell'isola egli scopre a poco a poco la singolare forma di bellezza incarnata da quella terra mediterranea: le campagne sempre verdi e ricche di profumi e frutti si perdono fino al mare, i filari di fichi d'India che al giovane appaiono come cactus selvatici circondano le città, il cielo è perennemente azzurro ed è all'origine di dolci contrasti con le montagne cantate da Dante e Goethe, così selvagge, pesanti e oscure da apparire come giganti che si ergono sull'orizzonte.

Alla natura viva e accogliente fanno eco le costruzioni a cui l'uomo ha posto mano: l'ingresso nel Duomo di Monreale suscita uno stato di „eccitazione“ del corpo e dei sensi dovuto agli spazi immensi e all'impressionante vitalità dei mosaici bizantini con soggetti tratti dal Vangelo, come l'immagine di san Pietro sulla barca trasportata dal vento, così dirompente nel suo estremo realismo. In un'altra arcata a colpirlo è la raffigurazione delle reti del pescatore, che sembrano veli pronti ad ammaliare i pesci. Queste testimonianze di arte del dodicesimo secolo, dalle linee forti ed essenziali, ma eleganti e uniche nel loro ideale di perfezione, rielaborano a fondo la sensibilità del giovane che estasiato percepisce il principio dell'universalità della bellezza. Davanti a una cappella di marmi policromi, dove è ancora vivo l'influsso orientale così come gli stilemi e le persistenze del barocco spagnolo, Petrović scopre che una costruzione simile può gareggiare con il lusso sfrenato di Bisanzio, mentre il chiostro e la fontana araba, circondata da pilastri e piante di limone cariche di frutti gialli, fanno sì che il suo cuore inizi a battere con più forza, rapito dall'incanto del luogo. Identiche sensazioni gli procura Agrigento, che si scopre gradualmente e da lontano attraverso un paesaggio straordinario. In un contesto simile la realtà sembra sfumare e assumere la consistenza di un sogno, come quando si trova di fronte al Tempio della Concordia che è „savršeno žut […] u ovom zelenom pejzažu i pred plavim morem, da njegovi stubovi od peščanoga kamena, duboko izedenoga od vremena i nepogoda, izgledaju još kao živi. […] Videti da izlaze ljudi između tih stubova, ljudi iz vremena kada su ti stubovi dizani, iz petoga veka pre Hrista, bilo bi čudo. Ali videti ga da izlazi stado kentaura, da izlaze božanstva polubestijalna a polupoetska, izgledalo bi više no prirodno […]“ (Petrović, 1988: 43).[10]

[10] „Perfettamente giallo, […] in questo paesaggio verde e davanti al mare azzurro, per cui le sue colonne […] profondamente segnate dal tempo e dalle intemperie, sembrano ancora vive […]. Vedere da dietro queste colonne uscire uomini del periodo in cui furono

Calato in una natura che per immaginazione e dimensioni oltrepassa la portata dell'osservatore, l'edificio pagano suscita nel giovane sensazioni indistinte di impotenza e incapacità che non gli permettono di cogliere a fondo il significato di quanto vede, ma solo di confessare: „Ja ne umem da gledam" (Petrović, 1988: 43).[11] È lo spettacolo di una bellezza disarmante, capace di rapire del tutto i sensi del viaggiatore, mentre la visione che ne deriva fa scaturire emozioni indefinite e trattiene l'autore quasi sospeso dalla realtà. I resti del gigantesco Tempio di Ercole con le colonne doriche rievocano una chimera meravigliosa e inaccessibile, instancabile fonte di suggestione: è il mondo del paganesimo e dell'antichità classica. Il grido „Đirđente, Agriđento!" che racchiude il desiderio del giovane di declamare lì, proprio in quegli istanti, canti dell' Iliade a pieni polmoni, a diretto contatto delle meraviglie su cui di volta in volta si posa il suo sguardo, svela l'incapacità di penetrare il senso profondo dei versi e di amarli così come si promette di fare. Il paesaggio sulla via per Siracusa muta le sembianze e il mare assume la forma di un lago dalle acque verdi e immobili che riverberano i raggi del sole, e da cui traspaiono pesci dorati che avanzano placidi con moto alterno. I pascoli e il grano scendono fino alla riva in un abbraccio amichevole, ma a suggellare l'immagine è l' Etna, presenza massiccia e al tempo stesso svolazzante, simile a una bandiera azzurra che si libra nell'aria: „Zatim se pojavi Etna, zalepršana u vazduhu kao kakva plava zastava. Njen jedva primetan dim beše isto tako naslikan na nebeskom plavetnilu, kao i mesec još prozračan" (Petrović, 1988: 53).[12]

A Siracusa sono dedicati due capitoli di *Sicilija i drugi putopisi:* il primo, *Kroz Kijanu Sirakuze* (Attraverso il Ciane di Siracusa), assume chiare venature epiche, denso com'è di richiami mitologici. Il fiume percorso dal giovane io narrante su una piccola barca che si fa largo tra la folta vegetazione di papiri è simile al corpo lungo e chiaro, e dalle tinte verdi, di una giovane ninfa: „dugo bistro telo, zeleno, mlade nimfe" (Petrović, 1988: 54). È in queste pagine che si addensano i motivi delle esperienze poetiche delle avanguardie del Novecento: il mare, il cielo, il sole, con i loro colori forti e i contrasti ancora più netti, seguiti dal gioco di luci e ombre che si

---

erette, nel V secolo a. C., parrebbe strano, mentre veder uscire un branco di centauri o divinità metà animali – metà poeti, sarebbe più che naturale […]."

11 „Io non sono capace di osservare."

12 „E quindi apparve l' Etna, svolazzante nell'aria come una qualche bandiera azzurra. Il suo fumo quasi impercettibile era come dipinto sull'azzurro celeste, come la luna ancora trasparente."

proiettano sui corpi della piccola comitiva in gita. Se all'inizio del viaggio, emorragie repentine connotavano il manifestarsi violento della malattia, il sangue che il giovane sente ora pulsare con più veemenza nelle proprie vene è dovuto alle forti emozioni e al senso di avventura ricreato dall'uscita in barca, che svela l'esistenza di paesaggi imprevedibili, come gli scampoli di foresta punteggiati di piante „tropicali", popolati da uccelli stravaganti e da una fauna di cui fino a poco prima egli ignorava l'esistenza. Anche nel bel mezzo di questa tempesta di emozioni fa irruzione il passato, che non cessa di condizionare lo sguardo di Petrović:

„Između zelenila vidimo odjednom, nedaleko na brežuljku, dok ga okružujemo, hram koji je i za vreme onog paganskog Arhiposa bio već star dva stoleća. To su samo dva oronula stuba na mestu slavnoga hrama Jupitera Olimpijskog, Olimpieum. […] I nema tragova vojski koje su sa njega napadale na staru Sirakuzu" (Petrović, 1988: 55).[13]

È introdotto da questa descrizione il capitolo dedicato a Siracusa, la città che già dalle pagine d'esordio del volume, ancora prima che il viaggio venga intrapreso, alimenta a lungo, quasi per un anno intero grazie ai racconti del nonno, l'immaginazione del giovane. Secondo le sue parole, sottrarsi alla visita di un luogo così magico sarebbe una perdita dalle conseguenze a dir poco catastrofiche: „Neću se vraćati valjda pre nego što vidim Sirakuzu […]. Bilo bi zaista katastrofalno da se vratimo pre Sirakuze!" (Petrović, 1988: 37).[14] L'impatto con la città, preannunciata da un quartiere di officine e moderne case operaie sparpagliate lungo gli incroci polverosi, non sottrae emozioni alla scoperta della parte più autentica, ossia il centro antico, meta di ogni viaggiatore che va alla ricerca di quella che fu la più grande realtà urbana della Grecia e la più bella in assoluto del mondo intero: „najveći grad Grčke i najlepši grad sveta" (Petrović, 1988: 72). Il giovane infatti la osserva sottomesso, quasi con timore reverenziale, dal momento che si sente al cospetto dell'Antichità, e con il cuore che palpita per l'indicibile bellezza, ma al tempo stesso pervaso da nostalgia, come quando si trova in presenza delle rovine archeologiche, del tutto simili al fossile di

---

[13] „All'improvviso, tra il verde scorgiamo non lontano sulla collinetta, mentre le stavamo girando attorno, il tempio che anche all'epoca di quel pagano Archipo era già antico di due secoli. Si tratta di sole due colonne malconce, sul luogo della famosa fortezza di Giove Olimpico, l'Olympieum. Ma non ci sono tracce degli eserciti che da qui lanciavano attacchi su Siracusa."

[14] „Non tornerò mica prima di vedere Siracusa […]. Sarebbe una vera catastrofe tornare prima di Siracusa."

un mammut ingiallito dal sole, capitato lì per caso sull'altipiano e tra quelle stesse mura che avevano conosciuto gli attacchi del bell'Alcibiade nella spedizione da lui comandata. Più che ergersi sulla roccia, il teatro antico gli appare come una costruzione scolpita nella materia, non dissimile dalle strade nel loro complesso, con le tombe scavate nella rupe e gli acquedotti ricavati dalla pietra massiccia forata, vene da cui si diffonde il mormorio di sorgenti millenarie. Le scalinate stesse sono un miracolo straordinario compiuto dal genio greco per ambire alla conquista del cielo, ma a differenza dei popoli orientali il miracolo per i greci non costituiva un mistero bensì era la sua soluzione, incontestabile riprova della vittoria dell'umanità sulle leggi della natura. Anche le latomie fatte scavare da Dionisio e famose per la loro perfetta acustica danno la sensazione di un passato più che mai vivo ed eternamente presente, manifestazione della genialità e della capacità creativa dell'uomo. Ed è una dichiarazione d'amore in crescendo la poesia in prosa dedicata a Siracusa, che forse non trova paragoni nella letteratura di viaggio in lingua serbo-croata:

„Sirakuza se voli ujutru. Duge plave senke iza njenih stena […]. Po moru, nepomičnom, zelenom, klize jedrilice ne ostavljajući nijednu boru za sobom.

Sirakuza se voli u podne, utonula u ćutanje pod vrelim suncem. Voli se ogromno grčko pozorište usečeno u stenu, pokriveno lišajima sa sjajnim gušterima koji spavaju, voli se onaj zanosni, skoro otrovni miris […] i daleka Etna, iza zapaljenoga ustreptaloga vazduha.

Voli se pod kišom. Kiša je sprala sa toga grada sve što nije večita stena deljana od veličanstvenoga naroda moreplovaca. Pod kišom koja lije potocima i tutnji kroz Uvo Dionizovo […] pod kišom koja miriše na prolaznu trulež i na večnost vremena.

A zatim noću. Sirakuza noću. Pod mesečinom ili u savršenoj pomrčini. Ove puste stene, ljubičaste, ovi zagušni vrtovi sa mirisima i noćnim pticama; ovi izvori, vodovodi što šume u opštoj pustoši. Ovi koraci koji zvone negdašnjim ulicama, a naročito ovi stepeni pozorišta gde je sva tragedija: senka“ (Petrović, 1988: 74–75).[15]

---

[15] „Siracusa si ama al mattino. Le lunghe ombre azzurre dietro le sue rocce […]. Sul mare, immobile, verde, scivolano le barche, non lasciando dietro di sé traccia alcuna. Siracusa si ama a mezzogiorno, immersa nel silenzio sotto il sole cocente. Si ama l'enorme teatro greco, scolpito nella roccia, ricoperto di licheni, con lucenti lucertole che dormono; si ama quel profumo vibrante, quasi velenoso […], e l'Etna lontana, dietro l'aria infuocata e tremolante.

Ma al pari di Siracusa, tutte le città siciliane, così ricche di storia ed eredi di un passato che è elemento inseparabile dalla realtà del presente, sono immerse in una generosa e accogliente natura mediterranea. Il mare è simile a una cornice o a un campo, e nel Tempio della Concordia, scenario paesaggistico prima ancora che opera dell'artificio umano, il giovane immagina di vedere branchi di centauri o altre divinità ibride, metà animali e metà poeti. Ma irresistibile fonte di attrazione è soprattutto il Mediterraneo, gremito di antiche divinità come Glauco, Tritone, Perseo o Proteo, raffigurate in lotta tra loro e che colorano il testo di leggenda. Complementari tra loro, il mare e il cielo si fondono in un'unica immagine che abbraccia il paesaggio intero, costellato di monti e vulcani. Ma anche l'Etna e il Vesuvio sono elementi assimilabili, all'origine di una forte suggestione come lo è stata l'esperienza della loro scalata, ben più di un richiamo turistico, ma evasione che favorisce il distacco dal reale e avvicina, per paradosso, al cuore della sostanza, alle cose nel loro aspetto materiale, facendo sì che si possa penetrare l'essenza stessa della vita. Immersa nell'azzurro limpido del cielo, la vetta del vulcano ricorda il paradiso, mentre la sua gola oscura è carica di reminiscenze infernali: allo stesso modo l'evocazione dei due mondi ultraterreni allude alla forza indistruttibile della natura, ricondotta ai suoi elementi primordiali.

Le città della Sicilia, i paesaggi ancestrali ma anche le presenze umane che li popolano si caratterizzano con intense note di colore che conferiscono al testo significati emblematici. A predominare è l'azzurro, trasposto in tutte le sue gradazioni e nelle diverse sfumature, da quelle trasparenti e chiare fino alle tonalità più scure, simbolo dell'immensità del cielo, della profondità del mare, ma espressione anche di lontananza, malinconia e dell'incontenibile bisogno di fuga dalla realtà, cifre stilistiche e tratti peculiari dei programmi delle avanguardie letterarie e artistiche del Novecento. Ma accanto all'azzurro fa la sua comparsa il verde, marca distintiva del rigoglioso ambiente mediterraneo, contrassegnato da un'alternarsi di ulivi

---

Si ama sotto la pioggia. La pioggia ha lavato da questa città tutto ciò che non è pietra eterna, lavorata dal maestoso popolo dei marinai. Sotto la pioggia che diluvia e rimbomba attraverso l'Orecchio di Dionisio [...]. Sotto la pioggia che profuma del marciume fugace e dell'eternità della selce.

E poi di notte. Siracusa di notte. Sotto il chiaro di luna o nel buio completo. Queste rocce deserte, viola, questi giardini silenziosi, pieni di profumi e di uccelli notturni; queste sorgenti e gli acquedotti che sussurrano nel deserto generale. Questi passi che risuonano per le strade d'una volta, e in particolare, queste scalinate del teatro, dove tutta la tragedia è: ombra.“

maestosi e grappoli di uva matura, interrotto da giardini lussureggianti, conforto contro l'afa, e che risaltano per il profumo intenso e il tripudio di fiori. Un ambiente costantemente solcato dall'acqua, che ora prende le forme di ruscello, ora la consistenza di fiume o di mare, ma sempre ricordata nella sua valenza massima, ossia principio vitale dell'esistenza universale. L'acqua è parte fondamentale della realtà esperita dall'autore e si può dire che faccia la sua comparsa in ogni momento della vita quotidiana – la gita in barca, l'uscita in mare per la pesca, l'immersione per svago – per poi slittare su un piano di meri segni e simboli, e dove il colore verde, oltre a suggerire l'archetipo della prosperità e della fertilità, si carica anche di forte erotismo: nell'immaginario dell'io narrante, l'immersione tra le onde simula l'atto sessuale, mentre il ricongiungersi alla natura allude all'unione con la ragazza amata.[16] Il marrone è invece sinonimo della vita stessa, icona figurale del dolore ma anche della pace, in quanto colore che rievoca la consistenza materica della terra e della montagna, ma soprattutto dei due vulcani, il Vesuvio e l'Etna, che in un contrasto di significati riecheggiano allo stesso tempo alla vita e alla morte. In queste pagine, che riportano alla luce la vena artistica di un Petrović versato più nelle arti figurative che nella scrittura, si assiste al compenetrarsi di altri colori elementari, come il giallo delle sfumature dorate dei mosaici nei templi greci, subito surclassato dallo sfavillio delle stelle nelle profondità del cielo notturno oppure dal colore intenso dei limoni maturi, che spezza l'uniformità cromatica dei frutteti. Ma per ultimo è il rosso a prendere il sopravvento, emblema delle avanguardie, simbolo incontrastato della vitalità umana, della gioia di vivere e della ribellione. Ed è a questo colore che Petrović ricorre con maggior frequenza, quando lo accosta ai momenti più significativi e pregnanti della sua vicenda autobiografica fatta rivivere, nella finzione del testo, al protagonista nella sua avventura in Sicilia. Ecco che il rosso allora affiora nei sogni e nelle azioni del giovane – è il fiotto di sangue che scandisce le fasi della malattia –, nei ricordi delle letture d'infanzia o nell'immagine cruenta della cavalla vista agonizzare, che rappresenta l'ineluttabilità della morte; anche se resta pur sempre il colore del sole o del cielo della Sicilia, che pare sul punto d'infuocarsi al tramonto, suscitando desideri amorosi e pulsioni incontenibili, acuite dal battito potente che scuote le vene. La tinta rossa è il sigillo che marca anche le cupole delle chiese o le pareti delle grotte marine e fa sì che nei coralli,

[16] Cfr. Jaćimović, 2005: 196. In proposito la studiosa sottolinea come il mare assuma caratteristiche femminili, tale da apparire, per esempio, „viziato".

del tutto rassomiglianti a rami appesantiti di ciliegie e immersi nel mare, si colga un palese riferimento alla patria lontana, assimilabile ai versi nel poema *Stražilovo* di Miloš Crnjanski.

L'avanguardista Rastko Petrović nel testo *Sicilija* dà vita a un intreccio di differenti tipologie di scrittura autobiografica, in bilico tra memorialistica e narrativa, da cui emergono una pluralità di sfumature e altrettanti stati d'animo dell'io narrante, associati a propria volta a innumerevoli ritratti dello spazio naturale dell'isola mediterranea ancora pervaso dalle tracce e dai valori del paganesimo, dall'armonia e dall'ideale di bellezza divenuto realtà grazie al connubio di natura e opere compiute dall'uomo. La crescita e la maturazione del giovane viaggiatore, passaggio irreversibile dal mondo dell'infanzia alla presa di coscienza di sé, si delineano attraverso la scoperta della vita nei suoi aspetti fenomenici, in un incessante manifestarsi di solitudine e isolamento che il protagonista subisce e supera in un contesto di rara bellezza. Il profilo del giovane, più volte sovrapposto a quello dell'autore, risalta per una straordinaria complessità di caratteri, e si stratifica nell'esuberante ricerca dell'essenza delle cose che solo in un paesaggio di forti emozioni può dirsi conclusa. Sono gli incontri e le esperienze rese possibili dal contatto con una Sicilia autentica, testimonianza silente ma tanto più viva a partire dai suoi tratti antichi e remoti, mentre il testo nel suo insieme, esempio eccezionale di letteratura odeporica, esalta la versatilità di un genere letterario in cui diventano evanescenti i confini tra realtà e voce narrante.

Bibliografia

Banjanin, Ljiljana, „Siracusa e la Sicilia di J. Danić, R. Petrović e S. Vereš", *Siracusa nell'occhio del viaggiatore*. Emanuele Kanceff, a cura di. Moncalieri: CIRVI, 1998, 419–430.

Deretić, Jovan, *Put srpske književnosti. Identitet, granice, težnje*, Beograd: Mala biblioteka SKZ, 1996.

Deretić, Jovan, *Istorija srpske književnosti*, Beograd: Prosveta, 2002.

Filipović, Vuk, „Rastko Petrović", *Zbornik Filozofskog fakulteta u Prištini*, VI, Priština: Filozofski fakultet, 1969, 1–147.

Jaćimović, Slađana, *Putopisi srpske avangarde*, Beograd: Mala biblioteka SKZ, 2005.

Musabegović, Jasmina, *Rastko Petrović i njegovo djelo*, Beograd: Slovo ljubve, 1976.

Novaković, Boško, „Od putešestvija do modernog putopisa“, *Izbor srpskog putopisa*, Novi Sad – Beograd: MS–SKZ, 1961, 7–35.

Petrović, Rastko, *Saputnici*. *Putopisi*, V, Milan Dedinac, Marko Ristić, a cura di. Beograd: Nolit, 1977.

Petrović, Rastko, *Sicilija i drugi putopisi*. *Iz neobjavljenih rukopisa*, VII, Radmila Šuljagić, a cura di. Beograd: Nolit, 1988.

Stuparević, Olga, „Srpski putopis o Italiji“, in: *Uporedna istraživanja*, I, Beograd: IKUM, 1976, 103–182.

Šuljagić, Radmila, „Jedan nepoznati Rastko Petrović“, *Književno delo Rastka Petrovića. Zbornik radova*, Đorđije Vuković, a cura di. Beograd: IKUM, 1989, 369–377.

Vuković, Đorđije, „Romani Rastka Petrovića“, *Ogledi o srpskoj književnosti*, Beograd: Nolit, 1985, 108–149.

Summary

Ljiljana Banjanin

„LAPSED INTO SILENCE UNDER THE SCORCHING SUN“: THE VOYAGE AROUND SICILY BY RASTKO PETROVIĆ

It is only in the 20th century that Sicily, as the symbol of the south, the Mediterranean, art, history and culture, appears in the travel narratives in Serbian literature. The theme of this article is literary work *Sicilija* by avant-garde writer Rastko Petrović (1898–1949), and the reflection of literary experiments and transformations which marked the first two decades of 20th century; as well as the artistic creations of the author, who considered each of his works as unique and unrepeatable. The core of *Sicilija* consists of thirteen incomplete, fragmented and separate texts. Some of these texts were published in Belgradian magazines *Pravda* and *Vreme*, while it took four decades for the book to be published. The book is a reconstruction of materials found in the writer's heritage and it was published as the seventh volume of Petrović's works by Nolit in Belgrade in 1988.

In *Sicilija* the elements of travelogue, essay, autobiography and short story are intertwined within the real geographical frame where the narrator's „I“ moves around and through which all that was seen and experienced flows this way erasing the borders between objective and subjective. Unlike other Petrović's trav-

elogues in which the author and the traveller are the same persona; in *Sicilija* the narrator is an eighteen-year-old boy, who is ill, and travels around Europe with his grandfather and arrives in Sicily. In the midst of cities such as Palermo, Syracuse, Agrigento, Monreale and Taormina, the ancient works of human creativity, temples and amphitheatres where legends, myths and histories are interwoven, this traveller grows up and matures. For him, Sicily becomes a revelation of the universality of his personal and human existence in general. Generous and rich Mediterranean nature, above all the sea and the sky but Etna and Vesuvius as well, stimulate his youth vitality. All these elements, as well as the fact that he gained this new experience and became ready for innovation, contribute to this young man's overcoming of his illness, the feeling of loneliness and his individualism.

Резиме

Љиљана Бањанин

„УТОНУЛА У ЋУТАЊЕ ПОД ВРЕЛИМ СУНЦЕМ“: ПУТОВАЊЕ НА СИЦИЛИЈУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

У српској путописној књижевности Сицилија као симбол Југа и Медитерана, уметности, историје и културе почиње да се јавља тек у XX веку. Тема овог рада је *Сицилија* авангардисте Растка Петровића (1898–1949), одраз литерарних експериментисања и трансформација које су обележиле прве деценије XX века али и стваралачке инвентивности самог аутора који је свако своје дело сматрао јединственим и непо-новљивим. Језгро Сицилије чини тринаест недовршених, фрагментарних и лабилних/непо-везаних текстова, од којих су неки били објављени тридесетих година у београдским листовима *Правда* и *Време*, док је књига на објављивање чекала пуне четири деценије и појавила се – реконструисана на основу материјала из заоставштине – као седми том Петровићевих дела код београдског издавача Нолит тек 1988.

У *Сицилији* Растка Петровића укрштају се бројни елементи путописа, есеја, аутобиографије и приповедне нарације, при чему је реалан географски простор оквир у коме се креће нараторско ја кроз које протиче све што је виђено и доживљено, тако да се бришу/губе границе између објективног и субјективног. За разлику од осталих Петровићевих путописа, у којима се аутор и путник идентификују у једном лику, у *Сицилији* је нараторско *ја* осамнаестогодишњи оболели младић који са дедом путује по Европи и стиже на Сицилију. Окружен лепотом градова – Палерма, Сиракузе, Агрићента, Монреала, Таормине, древним делима људске инвентивности, храмо-вима и

амфитеатарима у којима се преплићу историја, легенда и мит, путник сазрева и расте. Доживљава Сицилију као откровење универзалности своје и људске егзистенције уопште, док богата и дарежљива медитеранска природа, пре свега море, небо али и Етна и Везув, делују као стимуланс младалачког витализма. Све то доприноси да младић – обогаћен новим искуствима, отворен према новинама – превазиђе младалачку болест, осећање усамљености и сопствени индивидуализам.

Душица Д. Тодоровић

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
ladusica@beotel.net

821.163.41.09-31 Петровић Р.

СТРАНАЦ НА ОСТРВУ: МИЗАНСЦЕН РАЗГОВОРА У РОМАНУ *ЉУДИ ГОВОРЕ* РАСТКА ПЕТРОВИЋА И *РАЗГОВОР НА СИЦИЛИЈИ* ЕЛИЈА ВИТОРИНИЈА

Апстракт: Међу могућим приступима упоредном читању романа *Људи говоре* Растка Петровића и *Разговора на Сицилији* Елија Витринија, два су на први поглед обећавајућа: тематолошко полазиште о значају инсуларне парадигме у књижевности, као и имаголошка типологија фигуре странца и поглед странца као привилегована књижевна визура.

Полазећи од поменутих истраживања, овај рад се пре свега посвећује теми перцепције путника-странца и функцији техника вербалног изражавања простора у наративној економији оба дела.

Разумевајући хипотипозу као семантичко-прагматички феномен који захтева интерпретативну сарадњу читаоца (Еко), могуће је у оба романа читање усредсредити на: денотацију мреже односа које поједини топоними у делу успостављају; мизансцен разговора; хипотипозу предела у монолозима путника-странца.

Кључне речи: компаративна књижевност, имагологија, хипотипоза, дијалог, Растко Петровић, Елио Виторини.

1. Путовање на острво као путовање у четврту димензију

Људи говоре својим објављивањем (1931) отвара четврту деценију прошлог века, док је *Разговор на Сицилији* затвара.[1] Занимљиво је да

[1] Виторини је свој роман почео да пише 1937. године, да би га у часопису у наставцима објављивао током 1938. и 1939. Роман је у целини штампан 1941. године. Ми смо користили издање у оригиналу из 1942. године, али за потребе овог рада,

алузија на рат, присутна у оба дела, може охрабрити покушај читаоца да могући свет текста историјски ситуира као близак парадигми стварности читаоца.[2] У питању би тако био Шпански грађански рат – код Растка као слутња, код Виторинија као присутна ноћна мора. Претња надолазећег рата тематизована је, наиме, у неким разговорима Растковог безименог путника.[3] Новински наслови који објављују „нови масакр" прате, опет, Силвестрову одлуку да отпутује на Сицилију.[4]

Занимљиво је да и скуп у романима наведених шпанских или сицилијанских топонима и стратегијски распоређене (шкрте), а тиме и маркиране, индикације о односима међу њима, читаоца могу навести на покушај идентификације са Сицилијом и Шпанијом читаочеве енциклопедије.[5]

Током читања, међутим, дискурзивне стратегије отварају приступ и до тада скривеним просторима личног и антрополошког памћења путника-странаца на острву.[6] Препознатљиво географско именовање почиње да наговештава другачије могуће светове, код Виторинија и непосредно тематизоване као *пут у четврту димензију*.[7]

ради лакшег евентуалног праћења и консултовања, наводићемо постојећи српски превод, Просветино издање из 1951. године.

[2] У вези са појмом могућег света уп. Eco, 1979: 122–172.

[3] И овде су новине „гарант" документарности: „Верујете ли ви, господине, да ће бити ускоро рата? / – Са ким мислите да би се морало ратовати? /– О, доста је отворити новине. У целом свету пишу о томе. Мислите ли да се то може избећи?" (Петровић, 2002: 27); „Синоћ су говорили да би могло доћи до рата. Чак деца у Ескалони [...]" (Исто: 41); „Смешна ствар, мислим за себе; веровало се, пошто је последњи рат био тако страшан, да други више не сме, не може доћи: бар док не изумру сви који су га доживели. Међутим, рат је одвикао свет од мирног живота, од равномерног силажења смрти" (Исто).

[4] Силвестра пред пут, на станици, затиче новински оглас: „[...]сав громогласан због нових покоља [...] један је пут водио кући, кроз визију оних масакрираних гомила, у обамрлост и безнадежност" (Виторини, 1951: 9).

[5] Скуп у роману наведених шпанских топонима не идентификује се нужно као Шпанија или Сицилија наше енцикопедије – уп. Eco, 1979: 122–172.

[6] Кроз лично, Силвестро проналази и антрополошко сећање (Guglielmi, 1998: 108).

[7] „[...] као што се неочекивано нађемо на некој тачки наших успомена, такође невероватној, те ми се чинило као да сам почео да путујем по четвртој димензији; [...] као да је та светлост још припадала дану 8 а не дану 9 или неком дану из

Топоними родне Сицилије Силвестро, на пример, набраја низањем успутних станица воза којим путује. Тај низ као уређена меморија постоји и у Силвестровом сећању на детињство проведено крај пруге. Силвестро тако у доживљај Сицилије интегрише и сећање, те њему све постаје „двапут стварно“,[8] на путовању које описује као ноћно (Виторини, 1951: 9). „Дуго ноћно путовање“ на Сицилију готово од самог почетка има конотације митског новог рођења.[9] Пут се визуелно представља као точак, а затим круг (коло) путовања (Виторини, 1951: 99). Цикличност структуре романа, коначно, наглашена је на самом крају – разговор на Сицилији, који је трајао три дана и три ноћи, *завршио се као што је и почео* (Виторини, 1951: 143).

Силвестрово почетно стање духовне утрнулости сродно егзистенцијалној ситуацији Камијевог *Странца* (Guglielmi, 1998: 94–95), пред пут у четврту димензију означено је као стање *апстрактног фурора* потраге.[10] Занимљиво је да Силвестро, који ради као типограф,[11] пре путовања не разговара, а свет доживљава искључиво преко физичких сензација.[12] Његов однос према језику показује се као апстрактни однос према могућностима „неограничене семиозе“, док је он сам лишен говора: „Нисам имао више воље да гледам своју девојку у

четврте димензије“ (Виторини, 1951: 35); „[...] био је то врхунац путовања у четврту димензију“ (Виторини, 1951: 36).

8 „[...] успомена с додатком садашњег тренутка, све двапут стварно, и у покрету, четврта димензија“ (Виторини, 1951: 39).

9 Код Растка је мит новог живота крајње одредиште, маркирано и периодом од девет месеци, колико је протекло од прве посете острву. Историјско време, испрва тематизовано, укинуто је, заједно са људским говором у ноћном животу језера, ослобођеног сећања и историје. Странац препознаје неартикулисани говор – крик, „као тешког познаника“ – уп. Петровић, 2002: 37, 66 и 72.

10 Једна од првих кључних речи са којом се сусрећемо у опису почетног Силвестровог стања – *апстрактни заноси* – *astratti furori*, у антитетичком је одређењу спрам интертекстуално призваног дела Ђордана Бруна *Degli eroici furori*. У комплексној текстури *Разговора на Сицилији* једна од интертекстуалних нити је свакако Брунова ресемантизација античког мита о ловцу Актеону у филозофску потрагу за коначним сазнањима.

11 „[...] Сваког јутра ишао сам на рад, радио сам као типограф-линотипист“ (Виторини, 1951: 8).

12 „[...] погињао главу [...]; [...] моје су ципеле биле подеране, вода је улазила у њих [...]; [...] киша, покољи у новинским плакатима и вода у мојим подераним ципелама [...]; [...] с пријатељима нисам ни речи проговарао“ (Виторини, 1951: 7 и 8).

лице, прелиставао сам речник – једину књигу коју сам био у стању да читам [...]“ (Виторини, 1951: 8).

Пут настаје из потребе за окрепом, васпостављањем виталне везе са мајком и родном земљом, а преображава се у потрагу за сећањем, за истином и за идентитетом, најчешће управо кроз разговоре. Уз почетну, већ насловом наговештену тематизацију разговора, и дискурзивна стратегија оба романа заснива се у великој мери на говорним жанровима.

Бахтиновски примарни говорни жанрови својом пријемчивошћу за, Ековим језиком речено, заједничке читалачке сценарије, траже појачану читалачку сарадњу у грађењу смисла текста, дестабилишу институцију књижевног језика одређене епохе, те су у временима промене парадигме нарочито заступљени и знаковити (Бахтин, 1980: 267).

Мизансцен разговора у оба романа је острво, кадро да алегоризује значајна егзистенцијална чворишта, попут питања конструкције идентитета и односа са другим. Топос острва, међу најзначајнијим родним местима европске књижевности, уско је, наиме, везан за тему кризе идентитета и вредности. Инсуларност као просторна, али и временска издвојеност, пружа ефикасну слику прекида са светом порекла. Хронотоп пута, опет, често уређује сусрете који чине могућим потрагу у којој странац, ослобођен ближе контекстуализације полазишног миљеа, нема јасно одређен циљ и омеђен идентитет. Путовање на острво претпоставља издвојеност, али и могућност сусрета, или пак сукоба са другошћу. На путовању често случај уређује сусрет; дијалог у тим оквирима и у својој евентуалној наративној функцији може да се чита као прилика за сусрет (разумевање и узајамност) или, опет, као пропуштена прилика.[13] Разговоре у оба романа одређује у првом реду фатичка функција. Жеља за путовањем показује се као жеља за сусретом у речима. У модернизму то обично имплицира и суочавање са границама речи, али и покушај враћања поверења у магијску снагу комуникације (уп. Петровић, 2008: 304; Guglielmi, 1998: 108).

„Упознавање“ Силвестра-странца са родном Сицилијом је и његово постепено препознавање себе као дечака на Сицилији. Путујући возом Силвестро, наиме, крај пруге повремено угледа

[13] Уп. Luperini, 2007.

дечака који дочекује и испраћа возове. Опис призора усамљеног дечака крај пруге наговештава надирање путникових сећања на детињство у којем је и сам поздрављао возове (Виторини, 1951: 33–34). Техникама фокализације постиже се готово монтажни ефекат смењивања призора у претапању. Симултаним приказом прошлости и садашњости, посредованим проласком воза кроз тунел, добија се и визуелни ефекат – пролазак кроз тунел је место укрштања и претапања слика прошлости и садашњости – *понављања прошлог у новом призору*.[14]

Касније, у разговору с мајком, док слуша њена сећања на своје детињство, Силвестру постаје још јасније да је дечак на путу заправо дечак Силвестро, који током путовања израња из сећања. На тај начин, Силвестро-странац на Сицилији може коначно у себи да препозна Силвестра-дечака крај воза. *Странцу* на родној Сицилији враћено је сећање, а са њим и део првобитног идентитета.

Сицилија за Силвестра представља и мноштво фикционалних светова проживљених у детињству. За сицилијански топоним Теранова Силвестро везује и читалачке доживљаје. Временски и просторно неускладиви светови постављају се у низ и доводе у симултану везу чији је визуелни ефекат простор Сицилије и Теранове – „нове земље“:

„Тамо сам прочитао *Хиљаду и једну ноћ* и многе друге књиге, старе приче, старе путописе, у својој седмој и осмој и деветој години, а Сицилија је била и оно тамо, *Хиљаду и једна ноћ* и давнашња места, дрвеће, куће, народ прастарих времена из књига. Био сам то заборавио у свом животу као одрасли човек, али сам имао то у себи, и могао сам се сетити, пронаћи...

Неко се може сећати и онога што је читао као да је то некако преживљавао, а неко има у себи историју људи и целог света, заједно са својим детињством: „Персију у седмој години, Аустралију у осмој [...] а Јевреје из Светог писма с Вавилонском кулом и Давидом у зиму шесте године [...] док воз сваке ноћи односи војнике за један велики рат који садржи у себи све ратове“ (Виторини, 1951: 96).

И заиста, захваљујући дискурзивној стратегији романа, читалачка прва претпоставка, посредована новинским насловима, о

[14] „[...] прошло би се кроз тунел па би се човек опет нашао међу индијским смоквама“. Наравно да је у тунелу могуће потражити и архетипску симболику новог рађања (Исто).

тематизацији Шпанског грађанског рата, коначно укључује „у себе све ратове". У другом пасусу, различити могући светови делимично се уређују кроз прогресивно хронолошко сегментовање и овладавање географијом и историјом – фикционалном и енциклопедијском, антрополошког сећања контрастираног кретањем воза који излази из видокруга и делокруга тог поседа односећи војнике у друге, непознате светове где су дочекани као непожељни странци, непријатељи.[15]

У напомени на крају романа Виторини истиче да се *Разговори на Сицилији* тако зову само зато што му је „име Сицилија звучало боље него име Персија или Венецуела" (Виторини 1951: 145). Сицилија у роману је, кроз Силвестров дечачки доживљај, заиста „истовремено и Кина и Персија": „Сицилија и свет било је свеједно" (Виторини, 1951: 99).

Занимљиво је указати да на аналоган начин, баш у опису сицилијанског предела, Растко Петровић одређује вишеструкост искуства упознавања као препознавања, *понављања прошлог у новом призору:* „Знам само да све оно што смо прошли играјући по Таш Мајдану, све оно због чега смо волели Таш Мајдан и што је он само допуштао да се замишља, понавља се и у овом пределу. […] Описујем дакле то, што ми се увек врати: Дедино поље, или Сицилију, или просто Младост, ако хоћете" (Петровић, 1988: 8).

Искуство читања и овде је неодвојиви део доживљаја предела, који се интегрише у погледу: „Кад се завршило читање, чинило нам се да су ова трава и ове мушице око нас, трава и мушице Дединог поља. […] Тешко да смо разликовали шта је приповетка а шта је стварност […]"[16] (Петровић: 13).

Пропустљивост граница различитих простора условљена је перцепцијом субјекта, а вектор преноса у различите могуће светове јесте препознавање идентичног унутрашњег доживљаја: „[…] није ли ово земља детињског сањања? Није ли ово стварна отаџбина кентаура који су сањање? Ако умрем, добро: ако умрем овде или тамо

---

15 О имаголошкој типологији фигуре странца уп. Ceserani, 1998: 25–26.

16 „Како је лепо лежати на оваквој стрмој земљи. Ево први пут да је видим а све ми на њој изгледа, као у препознавању, сасвим познато. Када смо били дерани, читали смо једну руску приповетку која се звала Дедино поље. […] Он је објашњавао то, јер то што је описивано није било више само приповетка, већ је било и његов живот; читава четири дана раније он је то унео у себе" (Петровић, 1988:).

над Таш Мајданом, свеједно. Увек је то иста земља, исто детињство […]“ (Петровић, 1988: 13).[17]

Видели смо да је описани предео за посматрача често прилика да „препозна“ прошлост у садашњости. Доживљај предела тада је и доживљај детињства, било као васкрсавање „стварног“ догађаја, или онога што се збило у могућим световима нечег у детињству прочитаног. У опис простора умеђу се размишљања која заузимају време (читања) и простор (писања), те се ефикасно постиже утисак унутрашњег путовања (Eco, 2002: 184).

Јуван говори о хибридним идентитетима књижевних простора модернитета и просторним трансгресијама у књижевности као о подручјима у којима простори, које је спацијална синтакса спознајно и вредносно разликовала или хијерархизовала, почињу садејствовати. Ако применимо његову типологију просторних трансгресија у књижевности на наведене примере, овде би било речи о палимпсестној трансгресији, где „асоцијативност, зависна од парадигматичких унутартекстуалних односа међу еквивалентним значењима и сличним мотивима, превладава над приповедним, временски и узрочно мотивисаним повезивањима јединица на синтагматској оси текстуалне организације“ (Јуван, 2011: 255–256).

Препознавање прочитаног: Сицилија као Персија, Сицилија као Шпанија

У једној сцени Виторинијевог романа Силвестро у стању пијанства разговара с мртвим војником на гробљу. У тренутку када војник помене да има брата Силвестра, путник Силвестро спреман је да у војнику препозна свог брата Либорија. Војник, међутим, одбија да прихвати именовање као непобитни услов идентификације: „Имена има мало, а људи толико“ (Виторини, 1951: 126). *Nomina non sunt consequentia rerum* за војника, као уосталом ни за Силвестра, па ни за Виторинија, а то модернизам снажно осећа.

И у фикционалном простору Шпаније посредоване речима-топонимима у Растковом роману, непотпуна подударност наведених

[17] У роману *Људи говоре* ноћни живот језера такође је једна од прилика за препознавање истог у различитом – уп: „Не видим шта је на њему живописност, већ шта је постојање и стварност. Свим својим бићем: да то није предео преда мном, већ део природе“ (Петровић, 2002: 66–67).

података са „стварном“ Шпанијом читалачке енциклопедије такође отвара простор за имагинарну земљу,[18] посредовану речима које се *не поклапају са стварима*.[19]

Ако првобитно формулисана хипотеза о наративном жанру одређује конструктивни избор могућег света у односу на који се читалац опредељује, испрва смо наведени да, на основу стратегијски распоређених, те тиме и маркиранијих денотација,[20] шпанских топонима и наговештене историјске Шпаније у превирањима пред грађански рат, успоставимо координате са светом нама познате историје Шпаније, те да се у оквиру интертекстуалног жанровског читалачког сценарија определимо за путопис. У критичком читању, ти „конкретни“ сигнали испостављају се као варљиви, а лутање и путовање неопозиво постаје предах и одмак од стварности – унутрашње путовање чија је основна тема рађање речи у уметничком изразу и за уметнички израз. Реч је место догађаја у времену читања. Писмо интегрише седиментовано искуство и нуди прилику за читалачке епифаније.

Обратимо пажњу на сцену разговора безименог путника о пореклу јегуља у језеру, на самом почетку путовања. Задовољства Растковог безименог странца су „чисто физичка“. Путник је „без једне мисли у глави, без једног сна“ (Петровић, 2002: 19).[21] Пука непосредност физичког искуства и регистровања присутности одмах потом се и проблематизује, у разговору о јегуљама:

„– Како је онда могуће да има јегуља! Ја сам увек слушао да јегуља има само тамо одакле могу ићи чак у нарочита мора ради плођења.

– Не верујем да ове могу игде изићи“ (Исто).

Ограничена перцепција присутног сукобљава се са странчевим „апстрактним знањем“ заснованим на поверењу у енциклопедију.

Поменута индикација о „чуду“ јегуља у језеру, и евентуалне читалачке претпоставке које би овај податак укључиле у фикционалну

---

[18] „[...] не говори ни о једној земљи, не брани ниједну естетику“ (Петровић, 2002: 5).

[19] И овде се то непоклапање повремено тематизује, као и код Витринија – уп. нпр: „Каква разлика, мислим у себи, између оне Роланде што смо је звали Острвце и везиље што ми је синоћ рекла да је зову Роланда!“ (Петровић, 2002: 33).

[20] Нпр. раздаљина од три километра између Белмонтехе и Хуенте (Петровић, 2002: 34).

[21] Уп. Силвестрово стање пред пут: „[...] неми пријатељи, живот сличан тупом сну, безнадежност, мир“ (Виторини, 1951: 5).

мапу Шпаније, нагоне и на још један заводљив, мада неуспео покушај да се установи евентуална подударност имагинарне Шпаније са Шпанијом читалачке енциклопедије, сугерисане топонимима посејаним у делу.[22] Занимљиво је, ипак, кратко указати на неке од тих покушаја. У разговору за трпезом, у једном тренутку се поведе прича о ходочаснику Сан Дијегу и пореклу, „чуду" трагова у камену као сведочанству о његовом боравку на острву (Петровић, 2002: 23). Сан Дијего, шпански светац, према „нашој" енциклопедији, био је мисионар на Канарским острвима.[23] У континенталној Шпанији, али и на Канарским острвима, могуће је пронаћи топоним Ескалона, који се помиње у роману. Речи се никад у потпуности „не поклапају са стварима".

Једнако је недовољно, на шта је већ указано, идентификовати Мање и Веће острво у могућем свету романа као приморска места Минори и Мајори у Италији.[24] Ако је Италија родно место пишчеве инспирације,[25] идентификација са Италијом читаочеве енциклопедије није, међутим, и наративна стратегија дела.[26]

---

[22] „Мистерија" јегуљиног живота и путање добра је слика и странчевог пута. Странац у више наврата избегава разговор о сопственом идентитету и „путањи".

[23] Напослетку, занимљиво је да у Растковој *Сицилији* стоји и опаска о јужној Сицилији као трагици и пасторали Јоније, за разлику од остатка Сицилије, који *као да је продужетак пређашњег пута по Шпанији*: „[...] све то као да је још увек продужавало пређашњи наш пут по Шпанији, а никако и никад се није у мени повезало нити слило са великим пределом Сицилије. Јер је ова трагика и пасторала Јоније, пре и изнад свега. Ја ћу зато оставити опет за собом Палермо, баш тамо где свршавају последње куће његових улица, прошлих, као моје Палилуле, и обратити свој очаран поглед и осмех овим даљим пољима и обалама које воде у дубину, на југ и исток, на југоисток" (Петровић, 2002: 8). Приметимо још само да је Сан Дијего и заштитник Каникатија у јужној Сицилији, која чува бројне легенде о доласку његове статуе у то место.

[24] У вези са Мањим и Већим острвом у роману, још један увид у „неподударност речи и ствари", о проблему идентификације не нуде нам само италијански топоними Мајори и Минори већ и шпански – Мајорка и Менорка.

[25] Уп. у одличној студији Предрага Петровића (Петровић, 2008: 335).

[26] У *Сицилији* Растко износи и занимљиве погледе у вези са питањем идентификације именовањем: „[…] могао бих без тешкоћа ставити да се то догодило у Словеначкој или на Златибору, место на Сицилији. Али то би већ било подешавање према једноме нарочитом идеалу и ја бих био тада баш и нео-класичар и све друго. Можда бих то могао удесити и тако да нико не позна да је удешено; али не видим користи од тога" (Петровић, 1988: 17).

Књига *Људи говоре* написана је на путовању,[27] а говори о ствараоцу-писцу који путује и само у путовању чита Челинијеву аутобиографију. Ако је искуство читања, видели смо, неодвојиви део доживљаја предела у времену посматрања, путник који само на путовању чита (Петровић, 2002: 21) и не дочитава Челинијев *non finito*,[28] нуди и слику читања као путовања у простор културног памћења, а писање као уписивање у простор памћења читаоца. На тај начин, текст се још непосредније показује као *ars memorandi*.

Она схватања књижевног памћења која у интертекстуалности виде свој средишњи појам, посматрају, међутим, књижевно памћење не само као функцију репродуковања већ и ресемантизације културног простора, преображавања културног памћења (Lachmann, 2004: 173). Наглашено херметична, комплексна и готово хипнотичка дискурзивна стратегија Витринијевог[29] а у извесној мери и Растковог романа, као да то сасвим непосредно потврђује.

Поменули смо да је, код Витринија, позната географија Сицилије уведена набрајањем станица воза – техником вербалног из-

---

[27] „Епифанијски" дискурс уводне Расткове напомене упозорава на потребу да се истог тренутка забележи све оно што се јавља у пишчевом духу, не оно што се види или чује око себе: „[...] обзнанило [...]; Прве речи које су ми долазиле записао сам истог часа [...]; [...] све што се јављало у мени а изгледало као да ће нестати одмах [...]" (Петровић, 2002: 5).

[28] Наговестимо само да би занимљиво било ближе истражити додирну тачку између Челинијевог *non finita* и Растковог дела у тематизацији уметничког стварања као изливања јединствених облика из разнородних елемената. Део у којем Челини описује изливање Персеја обележава фантастични дискурс: приповеда како у грозници излива Персеја. Метал преображен пламеном који загрми у фурији природних елемената (киша која пљушти, ветар, ватра у пећи) призива алхемијски дискурс. При коначној експлозији поклопца пећи *(сину огањ као да је пукао гром)* калуп се чудесно испуни течним металом (Челини, 1963: 331–333). И у ноћном животу језера тема је преображај, у фурији природних елемената и уз интервенцију нове фигуре странца – демона, творца: „[...] једино вода, ваздух, земља и небески огњеви [...]. Каква страховита ноћ метеора. Демонска!; [...] има елемената који су вечити у васељени, и чија се вредност, у вечитој трансформацији, не мења"; субјект је такође у преображају, од „полуакватичне животиње" до „биљке", док му је мисао „мирна и задихана као слепа птица"; такође, он је, попут Челинијевог приповедача, у грозничавом стању који одликује смена луцидности и сна – уп. Петровић, 2002: 66, 69, 70, 71.

[29] Уп. Душица Тодоровић, „Породични разговори на Сицилији Елија Витринија", *ЈКк*, зборник радова, Ниш, Филозофски факултет, 2012, 341–351; у штампи.

ражавања простора, али и уређивања памћења. Видели смо и да се посредством тих топонима, који никада потпуно не разоткривају „ствари", односно „путописне" просторе, отварају у Виторинијевом језику предели непознатих светова, фантазије и сећања. У њему су памћење и фантазија и непосредно тематизовани. Силвестро, наиме, у једном тренутку започиње херметичан дијалог са сицилијанским саговорником, током којег један другом у дијалошкој размени – играрији нуде појмовне парове, као у каквој интелектуалној гозби за посвећене. Саговорник, међутим, не препознаје један од понуђених појмовних парова: он не поседује код за тумачење поруке, што у тренутку наруши међусобно разумевање; Силвестро хитро понуди други,[30] како би блокирану дијалошку ситуацију разрешио и вратио у простор могућег сусрета.

Непрепознати појмовни пар је *fantasia – memoria*, а читаоцу остаје да га препозна у сопственој интертекстуалној енциклопедији као одређујуће појмове филозофије Ђамбатиста Вика. У *Новој науци,* сетити се увек значи и замислити предмет сећања, те га, на неки начин, и фантастично измислити и учинити присутним. Памћење је за Вика еквивалент фантазије.

Путовање у четврту димензију као нека врста тренутог путовања или сањања отворених очију заправо се може тумачити и као фигура читања.

2. Поглед странца

Поступак палимпсестне трансгресије, поменут поводом *Сицилије*, у роману Растка Петровића *Људи говоре* кондензован је, наизглед једноставнији, али наглашеније захтева читалачку сарадњу.

Задржимо се на сцени сусрета са децом која се играју рата, што Растков безимени странац препознаје као игру свог детињства:

„То је призор који ме увек искрено узбуди: неколико година играо сам то у Палилули:

– […] Једнога празника ми ћемо се искрасти рано ујутру у рибарске барке и отићи на Мало острво. Тамо ћемо их чекати да дођу.

---

[30] „Хлеб и вино", чиме се дијалог уводи у простор литургијске симболике, који се, потом, дијалошки испитује у разговору, развијајући тематику библијских легенди (Виторини, 1951: 104).

– Сасвим величанствено (’Кањош Мацедоновић!’мислим у себи). Само, за тренутак ја ту видим масу батина […]“ (Петровић, 2002: 35).

Епизода интегрише непосредно искуство посматрања дечје игре и сећање на детињство на Палилули. Позивањем на семантику части, деца у игри понављају друштвени сценарио који је и књижевно кодификован, као жанровска слика изазова непријатеља ради доказивања пред моћнијим.[31] Жанровски интертекстуални сценарио изазова и двобоја у исти план умеће и сећање на прочитано. *Кањош Мацедоновић* тако функционише и као забављени и шаљиви коректив, најављује усклађивање са „стварним приликама“ на острву, које чини свет одраслих и њихове хијерархије, те наговештава друкчије сенчење „јуначке слике“ светлог образа. „Величанствени“ сан о слободи Малог острва је, наиме, ствар фантастичне дечје перцепције, што постаје очигледно у дијалошкој размени са странцем, који указује на „стварни свет“ као претњу тој слободи:

„– Тамо је дивно. Оно не припада никоме.

– Како никоме! То је ловиште маркиза“ (Петровић, 2002: 35–36).

У разговорима са мештанима, наиме, безимени Растков путник сазнаје да су господари острва странци – маркиз и његова породица, који ту не живе: „Скоро цело острво припада маркизу“ (Петровић, 2002: 14). Они су, уједно, позитивно конотирани странци – доносиоци новина на острво:[32] „[…] кажу да је ишао и један аутомобил […]“ (Петровић, 2002: 10). „А сад је обећала да ће дати да се спроведе електрика и у селу.“[33] Мештани их доживљавају готово као доброчинитеље из света бајке: „Стара госпођа маркиза зна свакоме име и брине се за свакога […].“ Њихова интервенција је својеврсни *deus ex machina:* „Да није маркизе и њеног сина, ми бисмо често помрли од глади“ (Петровић, 2002: 13). За њих је безимени странац, међутим, упадљиво незаинтересован: „Немајући намере да дођем до замка[…]“ (Петровић, 2002: 16). Његова визура је на више места наговештена као другачија (Петровић, 2002: 18), а то је можда најочигледније управо у дијалогу у

---

[31] У борби са једнакима дечаци желе да се докажу пред Генералисимусом (Петровић, 2002: 35). О семантичком поларитету част–слава уп. Lotman, Uspenski, 2001: 251–269).

[32] Странац је и онај који долази споља и доноси новине и промене, насупрот традиционалном, конзервативном, укорењеном – уп. Ceserani, 1998: 26.

[33] Уп. Петровић, 2002: 17, 20 и 22.

којем деца о малом острву говоре као о ничијој земљи, простору слободе, што странчева примедба разоткрива као илузију.[34]

У имаголошкој студији о фигури странца у књижевности Ремо Чезерани истиче поглед странца као привилеговану књижевну визуру. Странац је спољни посматрач обичаја, односа, веровања и идеологије локалне заједнице (Ceserani, 1998: 62), који омогућује да се ствари показују као да се виде први пут.

Занимљиво је да је сродност „друкчијег" погледа странца и детета наговештена у оба романа.

Код Растка се однос између погледа детета и странца успоставља у разговору за трпезом, када се странчева расејана перцепција доводи у везу са *другачијом* перцепцијом описаних девојчица: „Оне с времена на време отворе очи да би појеле штошта са својих тањира и опет тону у сан. Чак се и трзају у сањању. Ја не чујем цео разговор који се води око мене. Сасвим сам расејан" (Петровић, 2002: 24).

Касније се путовање Растковог безименог странца описује као прилика за призивање детињства кроз сањање:

„[…] Затим остаде само плавило воде, неба, и ирealност обала. Онај што тера лађицу није се још ниједанпут окренуо, тако да могу замислити, ако ми је мило, да има лик чудовишта. Због тих људи који се до краја не осврну, детињство је пуно фабулозних бића. Покушавам да мислим. Хтео бих да смислим нешто пријатно и да из тога после испредам даље мисли, лагано, све до стизања. То се зове бити спреман на сањање. Међутим сам расејан; не започињем никако мисао. Истовремено осећам нелагодност што ћу врло брзо стићи, а овако погодан тренутак за сањање нећу имати све до сутра, или чак ни сутра. А после ћу морати на посао и све ће бити само стварност."

Странчево стање одређује се и овога пута као расејаност; он не стиже на коначно одредиште неког од могућих светова.[35] Жеља за путовањем као жеља за сањањем уводи, међутим, призор чамџије који

---

[34] *Новим дужностима* Виторинијев роман се подробније забавио – то је и један од лајтмотива његовог романа. *Људи говоре* на други начин наговештава исту тему, тематизовањем „организације" око идеје (части, обнове, слободе и једнакости – Петровић, 2002: 68.

[35] На крају романа је „свест на прагу" најизоштренија, а немогућност опредељења за могући свет најизраженија: „Глупо је овако сваки час, час падати у сан а час бити луцидан као пред стрељање" (Петровић, 2002: 71).

се удаљава, а на чију се могућност двоструког, фантастичног идентитета алудира као на заслугу несавршености перцепције и/или непотпуног приказивања. Управо у непотпуности описа, одабиром свега неколико детаља, призори постају прилике за пунији доживљај који надилази ограничења непосредне перцепције.[36]

У Виториниjевом роману, интертекстуалном алузијом на Пасколијеву песму „Aquilone" уводи се Силвестрово сећање на снагу вере седмогодишњег дечака. Служећи се алузијом на Пасколијеву песму Виторини посеже и за Пасколијевом поетиком песника који ствари гледа очима детета – као да их види први пут.

У свету бајке, у свету седмогодишњег дечака, сећа се Силвестро, сигурност и извесност траже *само папир и ветар да пусте змаја-играчку*.[37] У свету бајке, у којем је речено–учињено, перформативна снага речи је неупитна.

Модернистички тескобно неповерење у речи и њихову могућност да означе ствари, у основи је Силвестрове потраге за дискурсом. Поновни сусрет са Сицилијом укључује и сећање на Сицилију свога детињства, уз поновни доживљај бескрајних могућности тек започетог живота, јесте и потрага за говором, за речју.

Папир, ветар и потреба да се подигне змај „чија се нит отима погледу", траже веру седмогодишњег дечака, па и веру у реч, која преображава *Разговор на Сицилији* у догађај речи. Најтајновитија кључна реч отима се погледу, то је неразговетна, пуштена – „запечаћена реч" на крају романа (Виторини, 1951: 142). У напомени на крају аутор подсећа и да је, уосталом, сваки текст заправо пуштена порука у боци, са свим импликацијама дела потенцијално створеног за комуникацију као насумичног путника.

Сетимо се и „ноћног говора" Растковог странца на крају романа *Људи говоре*, и његово „препознавање" трпљења у крику као коначној

---

[36] Хипотипоза као семантичко-прагматички феномен захтева интерпретативну сарадњу читаоца; заправо, треба да побуди жељу да се простор визуелизује – уп. Eko, 2002: 175.

[37] „[...] угледах како се из долине уздиже змај, те га стадох посматрати како прелеће изнад мене сав у светлости и упитах се зашто, најзад, свет није, као кад нам је седам година, *Хиљаду и једна ноћ*; [...] Ово се на Сицилији назива летећим змајем, али он је у неку руку Кина и Персија за сицилијанско небо, сафир, опал и геометрија, а ја нисам могао да се не запитам, гледајући га, зашто у ствари у човеку не остаје увек она вера из времена кад је имао седам година" (Виторини, 1951: 99).

артикулацији израза на прагу живота и смрти, у порођајним мукама стварања новог живота (Петровић, 2002: 72).

Коначно, можемо да закључимо да су оба романа у извесној мери заокупљена темама које је књижевни модернизам наследио, али и довео до значајних увида. У питању су теме попут варљивости перцепције, регистровања призора као сведочанства о погледу посматрача, културног кодирања перцепције, модела доживљеног времена и памћења *(ars memoriae* и *ars oblivionalis)*, осећања релативизма и занимања за појам четврте димензије.

На крају, осврнимо се на заједничку тему Зборника и додајмо да је у оба романа перцепција предела Медитерана присутна као препознавање у памћењу. Просторно-временске границе, у знаку модернистичког релативизма, показују се као недовољне и илузорне. Путовање у четврту димензију као нека врста тренутног путовања или сањања отворених очију заправо се може тумачити и као фигура читања. Речи седиментирају искуство пута у четврту димензију као интегралнији доживљај тренутка, прилику за епифанију. Границе речи снажно се осећају, али и искушавају у сталној потенцији за постојање, као „стална свежина и присутност постања", као увек ново стварање фикционалних светова.

Извори

Челини, 1963: Бенвенуто Челини, *Мој живот*, превела с италијанског Југана Стојановић, Београд: „Бранко Ћоновић".

La Vita di Benvenuto Cellini, Guido Davico Bonino (уред.), Torino: Einaudi, 1973.

Петровић, 2002: Растко Петровић, *Људи говоре*, Београд: Гутенбергова галаксија.

Петровић, 1988: Растко Петровић, *Сицилија и други путописи: из необјављених рукописа*, Београд: Нолит.

Виторини, 1951: Елио Виторини, *Разговор на Сицилији*, превео с италијанског Матија Радичевић, Београд: Просвета.

Vittorini, 1942: Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano: Bompiani.

Литература

Бахтин, 1980: Михаил Бахтин, „Проблем говорних жанрова“, превео с руског Митар Поповић, *Трећи програм*, књ. 47, св. 4, 233–270.

Ceserani, 1998: Remo Ceserani, *Lo straniero*, Roma: Laterza.

Eco, 1979: Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.

Eco, 2002: Umberto Eco, „Les sémaphores sous la pluie“, у: *О књижевности*, превела с италијанског Милана Пилетић, Београд: Народна књига – Алфа, 166–186.

Guglielmi, 1998: Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento Ii. Tra romanzo e racconto*, Torino: Einaudi.

Јуван, 2011: Марко Јуван, „Простори текста, простори контекста“, *Наука о књижевности у реконструкцији*, превела са словеначког Миљенка Витезовић, Београд: Службени гласник, 240–166.

Lachmann, 2004: Renate Lachmann, „Cultural memory and the role of literature“, *European Review*, књ. 12, 165–178.

Lotman, Uspenski, 2001: Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenski, „Semiotica del comportamento culturale“, *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani, 249–291.

Luperini, 2007: Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Roma – Bari: Laterza.

Петровић, 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Summary

Dušica D. Todorović

AN ALIEN ON THE ISLAND: THE STAGING OF CONVERSATION IN THE NOVELS *LJUDI GOVORE* BY RASTKO PETROVIĆ AND *CONVERSAZIONE IN SICILIA* BY ELIO VITTORINI

Among the possible starting points for a comparative study of the two novels, the following approaches loom as more immediately relevant: thematological studies of the island paradigm in literature and imagological studies of the figure of the foreigner and the gaze of the foreigner. Using research done in these areas of study as its groundwork this paper aims to highlight the perception of the foreign traveler and the techniques for the verbal expression of space present in the narrative economies of the two texts explored. If we assume that hypotyposis is a semantic and

pragmatic phenomenon that requires the interpretative cooperation of the reader (Eco), it is possible to follow the following lines of research relevant to both texts: the denotation of the network of relationships that toponyms establish in the works; the staging of the conversation; hypotyposis of the scenery in the monologues of the traveler-foreigner.

Following the typology of spatial transgressions proposed in the work of Juvan, we can find in the two novels the kind of spatial transgression in which the logic of the delimitation of space no longer exists – the associativity depends on the intratextual paradigmatic relations, rather than on the temporal or causal features that constitute the syntagmatic axis of textual organization. The identity of a space becomes hybrid (Juvan, 2011).

The word itself becomes a place in the moment of epiphany that is engendered in the act of reading; Vittorini's journey into the fourth dimension exemplifies idea of spatial transgression.

Finally, in various measures in both novels the following major topics inherited or significantly developed in modern times can be found: the theme of the fallacy of perception, of the cultural coding of perception, of the models of lived time and memory, relativism, and interest in the concept of the fourth dimension.

Riassunto

Dušica D. Todorović

LO STRANIERO SULL'ISOLA: MESSINSCENA DELLA CONVERSAZIONE NEL ROMANZO *LJUDI GOVORE* DI RASTKO PETROVIĆ E *CONVERSAZIONE IN SICILIA* DI ELIO VITTORINI

Fra i possibili punti di partenza per uno studio comparato dei due romanzi, come più immediatamente pertinenti si profilano i seguenti approcci: studi tematologici del paradigma insulare nella letteratura e studi imagologici sulla figura dello straniero e sullo sguardo dello straniero.

Partendo da questi ambiti di ricerca il nostro intento è di mettere in rilievo soprattutto il tema della percezione del viaggiatore-straniero, insieme alla funzione delle tecniche dell'espressione verbale dello spazio nell'economia narrativa dei due romanzi. Considerando l'ipotiposi come un fenomeno semantico pragmatico che richiede la cooperazione interpretativa del lettore (Eco), è possibile seguire seguenti piste di ricerca rilevanti per ambedue i testi: denotazione della rete dei rapporti che i toponimi nelle opere instaurano; messinscena della conversazione; ipotiposi del paesaggio nei monologhi del viaggiatore-straniero.

Seguendo la tipologia delle trasgressioni spaziali nella letteratura proposta da Juvan, possiamo riscontrare in due romanzi quel tipo di trasgressione spaziale in cui la logica della delimitazione degli spazi non esiste più – l'associatività dipende dai rapporti infratestuali paradigmatici, piuttosto che da quelli narrativi temporali o causali dell'asse sintagmatico dell'organizzazione testuale. L'identità degli spazi diventa ibrida (Juvan, 2011).

La parola diviene il luogo del momento epifanico nell'atto della lettura, di cui il viaggio nella quarta dimensione vittoriniano è una figura.

Infine, sono riscontrabili in diverse misure nei due romanzi i seguenti grandi temi ereditati o sviluppati significativamente nella modernità: il tema della fallacia della percezione, della codificazione culturale della percezione, dei modelli del tempo vissuto e della memoria, del relativismo e dell'interesse per il concetto della quarta dimensione.

Sanela Mušija

Roma, Sapienza Università di Roma
sanelamusija@gmail.com

821.163.41.09-31 Петровић Р.

PAESAGGIO SULLO SFONDO: *LJUDI GOVORE* DI RASTKO PETROVIĆ

Abstract: Nel „periodo italiano" (1926–30) di Rastko Petrović l'esperienza reale (di viaggio) e letteraria del Mediterraneo sostiene una visione del mondo che privilegia la conoscenza e la comunicazione tra gli uomini. Una chiara espressione di questa visione si rinviene nel romanzo breve *Ljudi govore* (1931). Lì, dietro una toponomastica spagnola, si cela lo spazio reale del paesaggio umbro del lago Trasimeno. Nell'opera si mescolano paesaggi esperiti, lontani, e altri osservati, vicini al soggetto narrante e all'autore, e ciò avviene attraverso una ricca rete di associazioni in cui le arti figurative fanno da base per una moderna rappresentazione del paesaggio attraverso la ricerca di un nuovo rapporto tra uomo e natura. Il ricorso nel romanzo a molteplici tecniche prospettiche nella rappresentazione dello spazio e la teatralizzazione della stessa scena paesaggistica sottolineano l'idea di dialogo e la uniscono alla consapevolezza della posizione dell'uomo nell'universo. Il paesaggio come spazio e come metafora diventa una componente essenziale della struttura e della poetica dell'opera.

Parole chiave: Rastko Petrović, lago Trasimeno, romanzo, paesaggio letterario, dialogo, teatralità, arti figurative.

Izvesni pejzaži nisu samo lepi
svojom obojenošću, raznolikošću i
veličanstvom, već i jačinom kojom
nam se zauvek upletu u život.

(R. Petrović)

Spazio reale, spazio letterario

Nell'opera e nella vita di Rastko Petrović (1898–1949) il Mediterraneo occupa un posto particolare. È soprattutto un determinato periodo

della sua esistenza ad essere stato dedicato in maniera intensa alla (ri)-scoperta fisica e poetica di uno spazio, „in mezzo alle terre", che segna l'immaginario creativo dell'autore e contribuisce a rafforzare una visione del mondo che privilegia la conoscenza, la comunicazione e l'incontro di uomini e culture. Il „periodo italiano" della vita di Rastko (1926–30) è la fase in cui egli pubblica la maggior parte dei suoi resoconti di viaggio, dedicati proprio a paesi che si affacciano sul *Mare Nostrum:* Spagna, Italia, Libia, Turchia. Inoltre, dalla sua esperienza di viaggiatore rapito dal fascino dei luoghi visitati e dalla realtà dell'entusiastico incontro con l'Altro e con la sua cultura si concretizzano forme ibride dell'espressione artistica, tra documento e finzione, tra realtà e visione, in una mescolanza di piani diversi del vissuto e del tessuto creativo e artistico da cui nascerà il romanzo *Ljudi govore*, considerato da molti l'opera meglio riuscita dell'autore.

Il fondamento strutturale di questo romanzo breve, com'è noto, è legato esplicitamente al viaggio, come emerge sin dall'epigrafe iniziale, che presenta anche una chiave di lettura delle pagine successive.[1] L'interpretazione del testo si offre, quindi, in una duplice prospettiva: quella della ricerca dell'itinerario geografico e autobiografico e quella dell'individuazione del messaggio poetico, che può avvenire proprio sullo sfondo del „viaggio" evidenziato dall'autore.

Scrivendo della concezione dello spazio in *Ljudi govore*, Predrag Petrović ha toccato la questione dell'esistenza di una geografia concreta nell'opera, riguardante l'Italia. A tal proposito ricorda due indizi, senza tuttavia approfondire la questione: il nome del vento italiano 'tramontana', menzionato dai personaggi, e il riferimento fatto da Miloš Crnjanski alla vicinanza a Roma delle due isole nominate nell'opera di Rastko (cfr.

---

[1] „Ovu sam knjigu napisao za vreme jednog putovanja. / Odjednom, sve što su ljudi govorili oko mene konkretiziralo se i stavilo ispred predela i građevina koje sam gledao. Najpre se obznanilo u meni ono što je danas naslov knjige: Ljudi govore. Govore stvari proste, beznačajne, ali zato baš pretovarene onim što je život ljudi i universuma uopšte. Prve reči koje su mi dolazile zapisao sam istoga časa u jednoj kafanici, na hartiji kupljenoj u duvandžinici preko puta. Zatim, ne moguć[i] odoleti potrebi da sačuvam sve što se javljalo u meni a izgledalo kao da će nestati odmah, pisao sam na drvenim klupicama kapela. Mislim da je ona značajna po svojoj novosti oblika, po onome što sadrži. Ja sam i suviše zadovoljan što je napisana da bih želeo reći drugo šta o njoj. Kudikamo kompleksnija, kudikamo prostija od svega toga, ona ne nosi u sebi ni jednu tezu, ne govori ni o jednoj zemlji, ne brani ni jednu estetiku. Beograd 28. 1. 1931" (Petrović R., 1977a: 133).

Petrović P., 2008: 335).[2] In realtà, a uno sguardo più attento e consapevole, emerge che nel romanzo si presenta uno spazio reale ben definito, quello del lago Trasimeno, formatosi con il ritiro delle acque del Mar Tirreno[3]. Ciò appare evidente sia in base alle esplicite indicazioni storico-culturali, sia per la costituzione del paesaggio nell'opera, svelato gradualmente attraverso l'itinerario seguito dal soggetto narrante. In effetti, „Veće ili Manje ostrvo", l'Isola Maggiore e l'Isola Minore, nominate sin dalla prima riga del romanzo, non sono altro che le due piccole isole della parte settentrionale del Trasimeno.

Negli scritti di Rastko finora editi non c'è alcuna esplicita menzione di una sua visita al lago umbro. Eppure, l'ammirazione provata dallo scrittore per l'Umbria, le sue città e il suo paesaggio è ben documentata, soprattutto nella corrispondenza. In una lettera a Milan Rakić da Assisi del 14 settembre 1929, redatta durante una delle sue brevi visite da appassionato d'arte che faceva partendo da Roma, città in cui all'epoca lavorava e risiedeva, Rastko scrive righe che esprimono appieno il suo effettivo stato d'animo e rivelano le sue preoccupazioni creative e il suo grande interesse per la natura e il paesaggio:

„Možda su svi ljudi u tridesetim slomljeni. Kako bi dobro bilo biti preporođen čovek koji nikada nije primetio da je predeo lep, da je u izvesnom koensidensu događaja sublimnost i da se poezija rađa tamo gde osećanja prevazilaze ono što je svakodnevno; on nalazi sve ono što je dobro i sigurno za život u sebi. Danas ste spomenuli ove što se zaplaču u crkvi Sv. Franje. Ja sam plakao sam pred pejzažima, nad knjigama, u pozorištu, u kapeli Orvieti [u Orvietu], a trebalo je da sam zaplakao samo od jednom kad nešto ne uspem ili od radosti kad nešto postanem. […] Ako se zaplačem nad knjigom, treba da je ta knjiga ispunjena mojim životom, da je pejzaž nosi kao zastav[u] moje boje" (Popović, 2009: 100).

Per lasciare una forte impronta sull'autore e toccare il più profondo del suo essere il libro deve essere espressione della vita dell'individuo, insieme

---

[2] Sono state accennate, mai approfondite, varie tesi per l'identificazione dello spazio reale in *Ljudi govore*, collocato ora in Spagna (T. Manojlović), ora in Sicilia (S. Vinaver), ora in Italia in generale, cfr. Petrović P., 2008: 334–335.

[3] La rassomiglianza del lago Trasimeno al paesaggio marino, per l'estensione e la configurazione, trova una sua espressione metaforica anche in un testo dell'800: „Quest'oceano in miniatura ha dunque le sue penisole, i suoi porti, le sue tempeste, le marine e paesaggi; e quindi non può mancargli il suo arcipelago, la sua storia e la sua flotta. Veramente oggi il Trasimeno è un *maremorto* […]" (Liverani, 1986: 41).

al paesaggio, che sosterrà questo libro „come la bandiera" del suo „colore". I colori del paesaggio sono, dunque, le bandiere della creatività dell'autore. Si crea così un connubio tra autobiografia e paesaggio, un legame inscindibile tra uomo, natura e arte. Nel romanzo il viaggiatore/soggetto narrante arriva sul lago al crepuscolo di un giorno in cui comincia a soffiare la tramontana. Alla luce della ricostruzione storico-biografica si deduce che si tratta di una visita fatta in un anno in cui l'inverno è stato particolarmente freddo, tanto da gelare del tutto il lago. Questo fenomeno naturale, la „grande gelata", è menzionato più volte nel racconto degli isolani e dei pescatori del posto mentre traghettano il viaggiatore dalla terraferma all'isola e viceversa (cfr. Petrović R., 1977a: 136, 149, 159, 160). E in effetti all'inizio del 1929 il lago Trasimeno si ghiacciò e questo è rimasto nella memoria e nei documenti come un fenomeno estremo e unico.[4]

In favore della tesi dello spazio geografico italiano, trasimenide, vanno aggiunti almeno altri due dati che si trovano nel romanzo, ossia i riferimenti alla celebre battaglia tra i romani e i cartaginesi del 217 a. C. e alla leggenda di san Francesco: „Šta čini što su tu logorovale rimske i mavarske vojske, ginuli legionari a San Diego, okružen i pticama i ribama, plovio Ostrvu!" (Petrović R., 1977a: 189).

Viaggiando da Venezia a Roma all'inizio dell'800 il trentenne George Gordon Byron fu colpito dai paesaggi acquatici e lacustri dell'Umbria e del Trasimeno, di cui lascia traccia in un canto del suo celebre poema di carattere autobiografico *Childe Harold's Pilgrimage*.[5] A Rastko non era sconosciuta l'esperienza italiana del *lake poet* inglese. D'altronde, anche nell'opera petroviciana il motivo del lago è frequente e significativo per l'immaginazione creativa dello scrittore. In una lettera a Milan Rakić del 16 gennaio 1930 da Roma Rastko parla dei suoi progetti, svelando le sue letture recenti, tra

---

4 „Caratteristica del Trasimeno rimane il suo diventare improvvisamente tempestoso durante la stagione invernale. La storia del lago registra anche alcune memorabili gelate. L'ultima grande gelata risale al 1929 ed è l'unica di cui possediamo una documentazione fotografica" (Mormorio, Toccaceli, 1990: 12).

5 Nella strofa LXV del canto IV del poema Byron evoca una delle più importanti e tragiche battaglie della Seconda guerra punica, svoltasi sul lago Trasimeno nel 217 a. C., tra gli eserciti di Annibale e del Console Flaminio: „Ben altra scena presenta il Trasimeno ora; / il suo lago è una striscia d'argento e la sua pianura / non è solcata da alcuna strage se non dal gentile aratro; / i suoi alberi secolari s'innalzano fitti così come un tempo i morti / giacevano dove ora sono le loro radici […]" (Byron, 1990: 83). Il lago davanti cui si trova Byron offre tutt'altro scenario, lontano da qualsiasi violenza, in una quiete assoluta.

cui menziona anche un testo su Byron a Venezia.[6] Questa lettura coincide in larga misura anche con il periodo in cui Petrović molto probabilmente visita il lago Trasimeno e scrive *Ljudi govore:* tra la fine del 1929 e la fine del 1930. Anche se non c'è alcun riferimento esplicito nel romanzo al poema di Byron, Rastko riprende i due aspetti opposti espressi dal poeta britannico a proposito del lago umbro: da un lato, la battaglia tra cartaginesi e romani nel passato, dall'altro, l'atmosfera di pace e armonia nel presente.[7] L'atmosfera „silenziosa" del paesaggio trasimenide viene evidenziata da Rastko attraverso l'evocazione di una figura che nella cultura occidentale rappresenta, per eccellenza, la pace e l'armonia: il san Diego di cui si parla nella finzione del romanzo altri non è che san Francesco d'Assisi, che, circondato da pesci e uccelli, naviga verso l'isola.[8] In effetti, la storia della Maggiore del Trasimeno è segnata dalla figura del Santo eremita,[9] che fu il primo a dare „vita e rinomanza" a quest'isola, sulla quale esiste una piccola cappella dedicata proprio a lui (cfr. Alfieri, 1986: 19–23). La leggenda narra che san Francesco sbarcò sulla Maggiore e vi passò un periodo di meditazione

---

6 Cfr. Popović, 2009: 109.

7 Uno degli aspetti caratteristici del lago è che „per tutta l'antichità e fino all'Alto Medioevo fu, dunque, quasi un luogo di assoluto silenzio" (Mormorio, Toccaceli, 1990: 12). Tale silenziosità del Trasimeno fu testimoniata dai numerosi poeti e scrittori italiani e stranieri che lo visitarono (tra cui Goethe, Byron, Hesse, Vittoria Aganoor). Questo luogo silenzioso, di pace e armonia, come si presenta il paesaggio del Trasimeno negli anni in cui le scoperte scientifiche e il progresso tecnologico spinsero l'uomo a una vita sempre più dinamica e più lontana dalla natura, ma nello stesso tempo più sensibile a essa, colpisce anche la sensibilità artistica del trentenne scrittore serbo, come si può cogliere dalla prima all'ultima pagina di *Ljudi govore*. E come annota Alessandro Alfieri agli inizi del '900: „Direi pertanto che la bellezza del Trasimeno, le cui acque sembrano dormire, come scrive Bourget [Paul] 'un sommeil de beaux yeux exstasiés', è bellezza di tranquillità, di pace […]" (Alfieri, 1986: 45).

8 Anche attraverso questo espediente Rastko confonde e, così, unisce i due spazi mediterranei da lui esperiti in quegli anni, quello spagnolo e quello italiano, con un richiamo a pace, umiltà e valori universali. Infatti, san Diego, venerato in Spagna, ma anche in Sicila, vissuto nel '400, è anch'egli dell'ordine dei frati minori. Proprio nel '400 Francesco d'Assisi diventa l'ideale di poeti e pittori per la sua umiltà, semplicità e per l'approccio pacifico alla natura. E tale rimane per tutto il periodo rinascimentale. Anche El Greco, pittore del tardo Cinquecento così caro agli artisti delle avanguardie e, come sappiamo, a Rastko, nel suo periodo toledano e spagnolo ha lasciato un numero cospicuo di dipinti dedicati alla figura del Santo assisiate.

9 Nei *Fioretti di san Francesco* la narrazione VII (cfr. Fioretti, 1983: 22–24) è dedicata alla meditazione del Santo sull'isola trasimenide. Tuttavia, Rastko riprende la leggenda locale sul frate e non la narrazione dei *Fioretti*.

e preghiera, lasciando le sue impronte come tracce della sua presenza. In *Ljudi govore* c'è un riferimento esplicito a questa leggenda:

„Dva mladića, prijatnih likova i brižljivo odevena, zapitaše me da li sam lovio ptice kao oni po jezeru i da li sam video kapelicu na mestu gde se iskrcao San Diego kada je dolazio na ostrvo.

– Došao sam s druge strane skoro do zamka i nisam naišao ni na kakvu građevinu.

– Znači da ste bili na korak dva od nje, ali da vam je lišće zaklonilo. Vide se još tragovi njegovih stopa po steni kod obale. Ne treba, razume se, u njih verovati" (Petrović R., 1977a: 150).

Costruzione del paesaggio

Un resoconto di viaggio del 1922, nato in seguito al viaggio in Macedonia *(Makedonskim vozovima i prespanskome plavilu)*, mette in rilievo – insieme agli altri *putopisi* del gruppo macedone – il paesaggio lacustre esperito esteticamente, come sublimazione della bellezza e della ricerca di serenità interiore.[10] Proprio quel tipo di paesaggio entra a far parte della vita e dell'esperienza estetica del viaggiatore Rastko e come tale da semplice oggetto di ispirazione diventa una vera e propria manifestazione dell'atto creativo. Come sottolinea Rosario Assunto, „La poetica di ogni artista (sia egli pittore o poeta o musico o architetto o narratore…) si alimenta, insomma, della natura, del paesaggio, in cui quell'artista è diventato quello che è (nel senso nietzschiano 'Diventa quel che sei!') e ne trae la linfa che corre dentro la sua arte, la nutrisce di sé" (Assunto, 1994: 185). Si pensi anche a Petrarca, che, scrivendo a Boccaccio della sua concezione dell'imitazione e dell'atto creativo, ricorre al *topos* della lettura come cibo, poiché leggere equivale a mangiare, digerire, e il corpo testuale del libro letto si trasforma nel corpo culturale del lettore.[11] Similmente Rastko osserva, quindi 'ingerisce', i paesaggi lacustri macedoni, che percepisce attraverso un richiamo alla pittura rinascimentale,[12] 'digerendoli',

---

[10] Cfr. Petrović R., 1977b: 40. Sei resoconti di viaggio di Rastko sono stati dedicati ai paesaggi lacustri macedoni.

[11] Cfr. la lettera a Giovanni da Certaldo, *Si sbaglia più facilmente in ciò che si conosce. Norme dell'imitazione*, ottobre 1359 (Petrarca, 2009: 3107–3123).

[12] „Majke sede pred kapijama, krpe mreže. Te sasvim bele ribarske mreže razapete su između vrlo isprepletenih motaka naročito za to uzidanih između ploča. Jezero se ne vidi no samo kroz sive oblake tih mreža. Devojke gledaju preko njih u ribare. I tako

quindi facendoli divenire parte del suo corpo culturale, e recandoli con sé nei suoi viaggi successivi.

Nel suo incontro con altri luoghi, con altri paesaggi altrettanto suggestivi – prima di tutto italiani e spagnoli, negli anni '20 –, si è concretizzata la massima espressione creativa e poetica, l'aspirazione a una nuova visione della natura e dello stesso uomo.[13] È come un filo rosso interiore, nato da un'osservazione del paesaggio effettuata con uno sguardo che percorre e collega gli spazi geografici dell'Europa e del Mediterraneo. Ocrida, Toledo, il Trasimeno sono diventati, nel suo passato e nel suo presente, parte del corpo culturale dello stesso viaggiatore, che attraverso i paesaggi tesse i fili con cui crea il mondo nuovo della sua arte. Così un paesaggio interiorizzato si estende, si moltiplica, ma diventa nello stesso tempo una riproduzione, assume una valenza estetica (come rappresentazione di luoghi) e diventa una creazione artistica nuova, un'espressione autonoma, individuale. Attraverso la mediazione del paesaggio-spazio e del paesaggio-immagine si fondono un essere scrittore e un essere pittore, quale era Rastko Petrović. In *Ljudi govore*, in una progressione crescente di incontri tra l'io e la natura circostante, il paesaggio-spazio si costituisce a oggetto di esperienza e a soggetto di giudizio.[14] Quindi, solo un'attività „specifica spirituale" in cui la coscienza crea una nuova totalità, oppure un'attività soggettiva e sentimentale, può fare della natura un paesaggio:[15]

„Paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento: né i campi dinanzi alla città né il torrente come

---

vešto spuštene u okean vazdušni kao da love ptice što proleću svaki čas između njih, ili zebrastu prasad što se pod njima valja, svakog trenutka spremna da uzleti i saplete se. Patke slobodno šetaju po belim pločama. I jezero se može samo videti kroz njih ulovljeno, zakačeno, svojim plavim, ljubičastim, zelenim bojama. U dnu jezera se vidi Sv. Naum, jedna bela kockica na steni, sa razvijenim krilima dvaju redova jablanova. Pijacu talasi zapljuskuju. I devojke u prozorima, kao *obnavljanje sna Renesanse*" (Petrović R., 1977c: 17–18) – il corsivo è mio.

13 „E lascia [il quadro, la poesia] in noi il segno in maniera simile ma anche diversa da come lo lascia un paesaggio: perché il paesaggio non vive in noi, siamo noi che viviamo in esso; e dopo che lo abbiamo lasciato seguitiamo a vivere in quel paesaggio nei modi di nostalgia e comunque del ricordo, che quando si fa particolarmente intenso è come se fossimo, a un tempo, in due località diverse […]" (Assunto, 1994: 121).

14 Ogni paesaggio – reale o immaginario, spontaneo o artificiale – è sempre uno spazio. È uno spazio (o rappresentazione di uno spazio) e non oggetto nello spazio – „il paesaggio è lo spazio stesso che si costituisce ad oggetto di esperienza ed a soggetto di giudizio" (Assunto, 1994: 16).

15 Cfr. Simmel, 2006: *passim*.

'confine', 'strada mercantile'e 'ostacolo per costruire ponti', né i monti e le steppe dei pastori e delle carovane (o dei cercatori di petrolio) sono, in quanto tali, 'paesaggio'. Lo diventano solo quando l'uomo si rivolge a essi senza uno scopo pratico, intuendoli e godendoli liberamente per essere nella natura in quanto uomo" (Ritter, 2001: 47).

Nel romanzo di Rastko non si tratta, quindi, di una semplice descrizione della natura, bensì di una rappresentazione, in relazione con la natura stessa, del paesaggio letterario. Infatti, i paesaggi letterari „rimandano alla soggettività" che „viene ancorata saldamente nel testo" facendo sorgere „immagini innovative ed espressive della natura" (Jakob, 2005: 40). La costituzione del paesaggio letterario in *Ljudi govore* è inscindibile dalla poetica del romanzo, che a sua volta viene costruita ed espressa in grande misura attraverso i connotati semantici del paesaggio-spazio reale nella loro relazione con il soggetto narrante. „U stvari vidim da nikad ne bih umeo izmisliti ono što sam video oko sebe" (Popović, 2009: 77), confessa Rastko in una lettera a Slobodan Jovanović da Roma del luglio 1928, testimoniando così la forza con cui gli si presenta la realtà osservata.

Nella costruzione del paesaggio nell'opera, che inizia con immagini naturalistiche dello spazio insulare e lacustre con riferimenti alla flora mediterranea per eccellenza (gli ulivi), si apre una rappresentazione precisa, documentaristica, realizzata in forma dialogica, del luogo visitato. Attraverso lo sguardo contemplativo del visitatore che, solitario, entra in contatto con lo spazio circostante inizia progressivamente a costruirsi il paesaggio. Immagini paesaggistiche incorniciano il dialogo con un isolano che riporta informazioni sulla vita di allora, degli anni '20, del piccolo borgo con il castello situato sull'Isola Maggiore:[16]

[16] Il castello sull'Isola Maggiore, come la gran parte dell'isoletta, era di proprietà di Giacinto Guglielmi (1847–1911), marchese e senatore, e della moglie Isabella, che hanno acquistato il convento francescano trasformandolo, alla fine dell'800, in castello. Nel 1904 la figlia Elena vi aprì una scuola di ricamo di „pizzo d'Irlanda" per le giovani figlie dei pescatori. Negli anni '10 e '20 del '900 il castello era noto per essere frequentato dall'alta società e i suoi proprietari, come benefattori, erano ben visti dagli abitanti della Maggiore, che vivevano principalmente di pesca. Dopo un'età d'oro in epoca rinascimentale quei luoghi si sono sempre più impoveriti e spopolati, e tali dovevano apparire ai viaggiatori all'inizio del '900, cfr. Alfieri, 1986: 27–30, 53–57; Mormorio, Toccaceli, 1990.

„Idem jednome kraju ulice. Ulica prelazi u put između maslinjaka i vrlo brzo dovodi do kapije zamka.[…] Levo na kratkom proplanku čovek čuva dve krave.[17]

– Lepe životinje.

– Jedinstvene. Trideset litara dnevno. Gospodin markiz ih dovodi na ostrvo leti sa drugoga imanja.

[…]

– Zaista je sve tako lepo udešeno. Njegova ekselencija, pokojni senator, utrošila je nekoliko miliona.

– Sreća je za selo da je jedan napušteni manastir pretvoren u zamak. Sada mogu ponešto zaraditi i van ribolova.

– Kako ne! Stara gospođa markiza zna svakome ime i brine se za svakoga. Koliko je devojaka udomila! A još treba misliti na goste. Dolaze svake godine. […]

– Retko je odakle ovako divan izgled na jezero.

– Vidite tamo onu kulu na obali, sa vrteškom? To je gospođa markiza sprovela vodu čak gore do zamka pomoću električnih motora; ceo zamak ima svoje osvetljenje. A sad je obećala da će dati da se sprovede elektrika i u selu.

[…]

Prolazim opet kroz selo. S jedne i s druge strane, žene i ljudi gledaju me ljubopitivo. […]

Ulica izlazi skoro na jezero i odmah se pretvara u samo utabanu putanju po travi, duž jezerske obale. […] Koračam ivicom ostrvskom, udišući duboko miris vlage, šume i trava. Veče se sasvim neprimetno zamotava oko Manjeg ostrva čija je gusta šuma odmah prekoputa.

[…]

Nalazim jednu pljosnatu stenu na koju se može sesti kao na naslonjaču, oslonivši leđa na jednu drugu. Ostajem tako duže od pola sata, možda od tri četvrti, bez jedne misli u glavi, bez jednog sna. Zadovoljstva su čisto fizička. Oči uživaju u sve tamnijoj boji šume prekoputa, grudi u disanju vazduha osveženog mirisom bilja i vode“ (Petrović R., 1977a: 144–146).

---

[17] Viene spontanea e resta aperta la domanda se Rastko conosceva il piccolo volume storico-letterario di Alessandro Alfieri sul Trasimeno, stampato nel 1908 a Perugia. Oltre al fatto che in *Ljudi govore* troviamo, almeno menzionati, i particolari relativi al Trasimeno descritti da Alfieri in vari piccoli capitoli, attira la nostra attenzione un dettaglio curioso: in entrambi gli autori c'è un dialogo sulle mucche al pascolo su un'isola trasimenide, la Polvese in Alfieri (1986: 103–104), la Maggiore in Rastko.

Nella composizione del romanzo l'elemento documentaristico relativo alla vita sul Trasimeno, che emerge a un'analisi attenta, ha portato a un'apertura dei confini tra forme diverse della comunicazione, permettendo in un secondo momento la costruzione di un'originale immagine-paesaggio letteraria attraverso il richiamo a un'altra forma artistica, quella figurativa, generatrice del paesaggio moderno e delle sue origini rinascimentali: „il quadro si dà come una scena sulla quale il significato del piano di sfondo, così importante, si rivela attraverso i messaggi inviati dalle figure sulla scena" (Jakob, 2009: 57).[18] Inoltre, attraverso il presente esperito dal viaggiatore vengono evocati il passato artistico del posto e l'esperienza creativa dell'autore, che si incontrano nell'istante della scrittura. C'è qui una rivelazione dell'esperienza estetica della natura avvenuta „dopo aver desiderato di recuperarla, o meglio di recuperare la relazione con essa". Come osserva Michael Jakob:

„L'esperienza estetica della natura è nel contempo il risultato di una mediazione (è per ciò intenzionale) e dell'immediatezza (si dà nella 'grazia'del momento), mette insieme l'attesa con l'imprevisto, l'interesse con l'assenza d'interesse, ed è sia soggettiva che generale. Oltrepassa il confine soggetto-natura, che sta alla base della ricerca della natura, e confonde i due poli all'interno del fenomeno costituito. Tale relazione con la natura, anche se intimamente cercata, assume nell'esperienza estetica la caratteristica dell'incontro, dell'evento" (Jakob, 2009: 43).

L'incontro con lo spazio lacustre boscoso, percorso più volte nel crepuscolo dal viaggiatore-narratore e letto alla luce di uno degli scritti macedoni dell'autore, esprime un forte significato esistenziale, attribuito al paesaggio stesso e a una presa di coscienza.[19] Infatti, la rivelazione dell'identità del viaggiatore/soggetto narrante e la sua presa di coscienza di sé avvengono in modo graduale e parallelamente all'esplorazione dello spazio naturale che va a costituire il paesaggio vero e proprio, nel senso dell'„*esperienza di un pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno*" (Jakob, 2009:

---

[18] Jakob nota ancora: „In innumerevoli pittori dei secc. XV, XVI e XVII l'immagine-paesaggio funziona con l'appoggio di figure volte verso di noi. Questo spiega la teatralità profonda del genere" (Jakob, 2009: 57).

[19] „U svakodnevnoj šetnji kroz izvesnu šumu naši su se pogledi raščišćavali i otad celo to shvatanje života što smo ga tad stekli kao da je nadahnuto bojom i svežinom te šume a sama ta šuma kao da je deo našeg novog poimanja života: njena lepota nije samo opšta, već ima jedan naš lični, trajni značaj, kao naše misli što imaju jedino za nas i naša iskustva" (Petrović R., 1977d: 30).

29). Appena arrivato sull'isola egli è presentato in rapporto al luogo da cui arriva nel corso del suo viaggio, la sua identità è definita come quella di un visitatore:

„– Koliko je veliki – čujem kako govore žene sa druge strane ulice. – Odakle dolazi? – pitaju poluglasno zidarevu ženu.

[…]

– Mislim da ga moj muž već davno poznaje: valjda iz Toleda" (Petrović R., 1977a: 143).

A cena, invece, dopo la prima passeggiata sull'isola al crepuscolo, alla domada della padrona di casa, originaria di Saragozza („Odakle dolazite, gospodine?"), il soggetto narrante risponde che viene dalla sua terra natale: „Iz vaše postojbe" (Petrović R., 1977a: 153). A quella stessa cena il dialogo tra i commensali prosegue con il dialogo con il loro ospite viaggiatore. Il tema è legato all'attualità della fine degli anni '20, ossia alla preoccupazione comune per la possibilità dell'apertura di un nuovo scenario bellico. Il viaggiatore, affascinato dalla bellezza del posto e dalla bontà delle persone che lo ospitano, in quell'occasione pronuncia parole di alto valore umano, esprimendo fiducia nel dialogo, nell'incontro, nella comunicazione tra gli uomini e nell'amore come valore universale che supera qualsiasi altro sentimento ponendosi al di sopra di qualsiasi ideologia:

„– Sigurno… Zamislite, ja sam danas kod vas, na vašem ostrvu, koje je jedinstveno u svojoj prostoti i lepoti. Ničega na njemu nema što bi mi bilo tuđe ili što bi me činilo tuđinom. Vi biste noćas mogli biti na nekoj mojoj reci i osećati se isto tako prisno i ugodno kao da ste u samom zavičaju. Ne mogu da pojmim kako se onda mogu naći dva čoveka da se ubijaju, mrzeći zemlju jedan drugoga i misleći da je to zemlja koja mu želi zla.

– Nećete ipak reći da nema nikoga koji mrzi našeg čoveka i koji mu želi smrt.

– Možda! Dokle god čovek čoveka nije video, nije razgovarao sa njim, dok ne može da ga zamisli; naročito dok ne može da zamisli da i onaj drugi ima svoje zanate, decu, brige, da je uglavnom sreća i nesreća raspodeljena podjednako pravedno i nepravedno po svetu, možda i ume da mrzi. Ali kad su za istim stolom, niti može poželeti da ubija, niti mrzeti. Razlika u jeziku, u običajima, otpada čim dva čoveka počnu da se sporazumevaju, makar se i ne razumeli. Razlika nešto znači samo kad se kaže: njih razdvaja jezik, običaji. Vi ste videli u ratu, retko je da vojnik nije osećao sažaljenje prema zarobljeniku. Sigurno je da svaki od nas voli svoju otadžbinu više od

ijedne druge zemlje na svetu. I sa koliko razloga! Ali otadžbina od njega ne traži da ubija, već da je voli.

– Otadžbina je jedna velika lepa stvar.

– Ja mislim da je ljubav za otadžbinu, kao ljubav za bilo šta, još mnogo veća i lepša stvar. Možemo da je volimo svi zajedno, i niko ni na kog zbog toga da ne bude ljubomoran. Da volimo žene koje su na njoj rođene, svitanja i zalaske na njoj, i uopšte sve" (Petrović R., 1977a: 155).

Si tratta di un momento ben preciso in cui nel romanzo sta per nascere il paesaggio come „relazione tra soggetto e natura, indicata dal segno + (nessun paesaggio senza *contatto*, *legame*, *incontro* tra il soggetto e la natura)" (Jakob, 2009: 31). Un momento in cui la percezione sensibile viene rafforzata dalla percezione intelligibile e il viaggiatore esprime la consapevolezza del suo essere straniero, l'Altro, un escluso non solo dalla natura, ma consapevole della diversità fra gli uomini. Infatti, nella passeggiata dopo cena il viaggiatore finalmente rivela la sua identità, il suo non essere del luogo, il suo essere straniero.[20] A un uomo che viene da Belmontejo, in cui si svolge una festa militare, il soggetto narrante risponde: „Ja sam stranac" (Petrović R., 1977a: 157). Nell'incontro con il paesaggio insulare si è costruita una presa di coscienza di sé, che (ri)dà un'identità al soggetto, basata sulla coscienza delle diversità che devono cercare un dialogo. L'insistenza sul dialogo, sulla conoscenza, sulla comunicazione, reca in sé un richiamo sia al presente degli anni '20 (discorso su libertà e guerra), sia al passato del Rinascimento (forma del dialogo), che si uniscono in tutta la loro molteplicità nella creazione che si sta realizzando attraverso una rete di associazioni e metafore.

È evidente che l'autore sin dall'epigrafe dell'opera ha voluto offrire una sua idea, quella di *kosmička sintetičnost*, secondo cui i confini del mondo si allargano solo grazie alla forza dei contrasti.[21] Qui a spostare i confi-

---

[20] „La soggettività e la coscienza della natura non garantiscono di per sé la costituzione del paesaggio. È necessario sussista un legame forte tra le due affinché ciò sia possibile. La natura deve interessare il soggetto in modo specifico, ed è solo in seguito a tale attitudine che il paesaggio esisterà. Chi vive in una relazione preriflessiva, mitica, con la natura, non ne possiederà alcun concetto. Egli, trovandosi troppo vicino alla natura, onnipresente, non sarà in grado di identificare se stesso come l'altro, l'escluso dalla natura" (Jakob, 2009: 40).

[21] A nostro avviso, il capitolo *Napulj–Vezuv* del resoconto di viaggio *Sicilija* si può ritenere un preannuncio di *Ljudi govore*. Il contrasto paesaggistico (tra scuro e azzurro, ombra e luce) che si offre allo sguardo del viaggiatore viene universalizzato, trasposto attraverso un richiamo alla dimensione „cosmica" dell'ordine delle cose, nel rapporto tra io e natura, e all'opposto tra creazione e contemplazione: „Kontrast u nama, kontrast oko

ni dell'opera è la toponomastica iberica: Burgos, Belmontejo, Escalona, Saragozza, Madrid, Logrogno, Pancorbo, Lerida, Toledo.[22] Si tratta di luoghi reali della Spagna castigliana e aragonese che Rastko visitò negli anni del soggiorno italiano, mentre era in servizio presso la rappresentanza diplomatica a Roma. Tuttavia, gli spazi „reali" di *Ljudi govore*, quelli in cui il soggetto narrante si muove e osserva il paesaggio circostante, non sono spagnoli. I paesaggi spagnoli, come quelli macedoni, sono entrati a far parte del romanzo, ma in una dimensione interiore, come paesaggi mentali. Evocati esplicitamente nell'opera, essi hanno una funzione determinata: maschere degli spazi reali, fungono da motore che muove un intero universo, quello della realtà della creazione. Essi, anche senza essere i paesaggi effettivi del romanzo, sono rimandi ai paesaggi interiori che allargano i confini, aprendo simultaneamente un altro spazio geografico e culturale „reale" che nell'opera ha le sue implicazioni strutturali e semantiche. Ma Rastko va oltre nel suo gioco di svelamento dei luoghi reali, italiani. Così, dietro alla maschera ibericheggiante dei luoghi, in un gioco con le parole e i loro significati, l'autore scopre un altro luogo determinato e riconoscibile, e apre un'altra associazione, che amplia il campo semantico dell'opera e riporta la focalizzazione sul lago Trasimeno:

„Ujutru me budi grdna larma petlova. Iskačem iz postelje kijajući, umivam se i silazim na ulicu. Ostrvo se kupa u prvom rasvetljenju. Sve je čedno, čisto i svetlo; zvučno; kao da je stvaranje sveta tek završeno. […]

Ja sam u čamcu između Ostrva i Eskalone. Sela po jezeru zaplovila na njegovu vodu. Na vrhu jednog brda u dubini, koje je celo još u magli, sija samo pod prvim sunčanim zracima selo Mont Palankinos. To je Brdo Buva, a devojka (Ostrvce) koja je služila kod mojih prijatelja bila je iz tog sela. Zato smo je zvali: Ostrvce sa Brda Buva" (Petrović R., 1977a: 159).

Mont Palankinos e Brdo Buva sono richiami al nome del luogo che realmente appare allo sguardo del viaggiatore che attraversa il Trasimeno: Montepulciano. Mediante l'effetto sonoro della parola (Mont Palankinos) o con una falsa etimologia[23] viene svelato lo spazio in cui si muove il soggetto

---

nas", contrasto che ha una „moć za razmakljivost granica svijeta" (Petrović R., 1988: 20–22).

[22] In questo testo adoperiamo i toponimi spagnoli originali o nella corrispondente forma italiana.

[23] 'Brdo Buva'sarebbe la traduzione di 'Monte delle pulci', con riferimento a Montepulciano, toponimo che in realtà ha tutt'altra etimologia, derivando dal latino *Mons Politianus*.

narrante e nello stesso tempo viene richiamata, „illuminata" con la luce del sole mattutino, la cittadina in cui si incontrano l'architettura medievale e quella rinascimentale. Una specie di omaggio dell'autore alle città umbre, e toscane, si moltiplica in un'altra immagine, quella di Escalona, in cui si riconosce la raffigurazione paesaggistica di Castiglione del Lago, la cittadina del Trasimeno dal paesaggio suggestivo così cara agli artisti del '500, posta nel triangolo geografico – tra Siena, Arezzo e Perugia – segnato da varie contese e da bellezze artistiche:[24]

„Šetam strmim kosinama oko Eskalone, kroz maslinjake. Ovi na prvoj dnevnoj toplini isto tako zanosno kao i da su vrt karanfila ili jasmina. […]

Ulazim u varošicu koja je na vrhu brda, razgledam njene zidove što je opasuju, šarene zaprege volova koje prolaze onim jedinim dvema ulicama, i najzad kastel iz kog se išlo kroz zasvođenu galeriju i utvrđenje nad samim jezerom. Za vreme od nekoliko vekova Eskalona se tako borila sa Saragosom, Mont Palankinosom itd. Silazim opet na jezero da uzmem poštansku lađicu za Huentu" (Petrović R., 1977a: 160, 163).

Il rimando esplicito o per associazione, rinvenibile nell'opera, a città mediterranee (Toledo, Saragozza, Budua, Città della Pieve, Castiglione del Lago, Montepulciano) poste più a est o a ovest rispetto alla posizione „reale", geografica, del soggetto narrante nel romanzo, città alle quali è legata l'io creativo e sensibile dell'autore, fa apparire il presente della creazione attraverso i migliori richiami del passato artistico cui Rastko è legato. Nell'idea della città in generale, che ha vissuto un peculiare sviluppo proprio in epoca rinascimentale, è contenuta l'idea dello spazio aperto e, se vogliamo, della società aperta nell'accezione bergsoniana, in cui la comunicazione tra gli uomini deve essere l'elemento principale. Quella stessa comunicazione umana che nel periodo storico in cui nasceva *Ljudi govore* veniva sempre più a mancare. Un ripiego è allora ricercato in quella comunicazione per eccellenza che è l'arte, nelle sue varie modalità espressive.

Il primo richiamo esplicito al tardo Cinquecento, a quell'artista e scrittore che, descrivendo le vicende della sua vita e rappresentando la società italiana del '500, scrive la prima autobiografia 'moderna' italiana,[25] si presenta quando, nella locanda, al lume di una candela, il soggetto narrante cerca di leggere un libro. Alla domanda della giovane della locanda circa il titolo del volume, il viaggiatore risponde:

---

24 Cfr. Alfieri, 1986: 78–80.

25 Cfr. Ferroni, 1999: 164–165.

„To je život skulptora Čelinija. Rešio sam da je pročitam putujući, i tako je čitam već dve godine, pa nikad kraja. Moram čak da se vraćam, jer zaboravim šta je bilo. […] Život od Benvenuta Čelinija. Opisan je ceo život Italije u XVI veku" (Petrović R., 1977a: 148).

Anche qui si tratta di un riferimento autobiografico: nella corrispondenza epistolare Rastko cita passi di Cellini, che leggeva negli anni del suo soggiorno italiano.[26] Lo spazio vissuto e lo spazio immaginario si riuniscono ancora una volta in un dato istante, cogliendo in un unico insieme il passato dell'arte e il presente dell'artista. La vita di un artista e viaggiatore del tardo '500, con tutte le sue difficoltà, offre una serie di associazioni: a un'epoca tumultuosa, che sta per chiudere il lungo periodo rinascimentale di armonia e luce, e apre una maniera nuova nell'arte che favorisce le ombre e si allontana dalla prospettiva precisa, armoniosa, ordinata del primo Rinascimento, dando sempre più spazio all'espressività. Un'associazione all'arte del manierismo e al suo svincolarsi dalla rappresentazione fedele della natura. I numerosi riferimenti espliciti o impliciti all'arte figurativa quattro-cinquecentesca e al Rinascimento in generale rinvenibili nel romanzo petroviciano – come la centralità dell'uomo e il suo legame con la natura, la comunicazione umana e artistica espressa anche in forma di dialogo (riscoperta proprio nel Rinascimento), il legame tra varie forme ed espressioni del sapere umano, il nuovo approccio alla realtà, la prospettiva – rappresentano il punto di partenza da cui l'autore costruisce la propria idea del rapporto tra uomo e natura ed esprime la propria visione del mondo, racchiusa nell'idea della forza del contrasto e della *kosmička sintetičnost*.

A offrirsi come sfondo dell'opera sono il paesaggio dell'Umbria e la vista del suo lago – il Trasimeno –, „straordinariamente amena", com'è definita da un altro grande ammiratore dell'Italia.[27] In *Ljudi govore* l'impianto strutturale richiama, attraverso il paesaggio, lo sfondo dell'arte figurativa quattro-cinquecentesca: l'uomo come soggetto è al centro del quadro dietro cui si apre dapprima un paesaggio preciso, armonioso nei suoi dettagli, e poi un paesaggio interiore, espressivo in un insieme di ombre e luci.[28] Viene così evocato un periodo in cui il mondo si dischiudeva agli occhi dell'uomo moderno richiamando l'intreccio delle sue modalità

---

[26] Cfr. la lettera a Milica Rakić del 21 ottobre 1929 (Popović, 2009: 105).

[27] „In un mattino incantevole lasciai Perugia e provai la felicità d'esser nuovamente solo. La città è in bella posizione, la vista del lago [Trasimeno] straordinariamente amena; mi sono ben impresso in mente quelle visioni" (Goethe, 1993: 127).

[28] Cfr. Storia, 2006: 283.

espressive.[29] E forse questa è un'esigenza universale dell'artista che cerca di esprimere per mezzo della scrittura la visione pittorica dello spazio che lo circonda, per cui „bisogna tornare a sentire con i propri sensi il passato come presente, il lontano come vicino, il bello come eterno", come scriveva ai primi del '900 Hermann Hesse, anch'egli rapito dal paesaggio umbro e portato a esprimersi in due modi: con la penna e con il pennello[30]. Tuttavia, partendo dalle categorie estetiche rinascimentali e dagli esempi della scomposizione di quegli stessi equilibri (Cellini, El Greco) in un processo selettivo, Rastko mette in evidenza le forme migliori del passato, una nuova esperienza estetica in cui il paesaggio costituisce il fondamento per la costruzione di un nuovo rapporto tra uomo e natura. L'autore unisce in un insieme simultaneo il paesaggio che ha dinanzi agli occhi e i paesaggi visti, vissuti e serbati nei ricordi, creando attraverso essi la propria rappresentazione del paesaggio „cosmico" in cui emergerà la prospettiva del soggetto autobiografico e del soggetto poetico:[31]

„Tako veliki deo čovečanske prošlosti sastoji se u vizijama nekih predela posećenih, iživljenih, i drugih samo sanjanih, ali u isto vreme sanjanih kad su se stvarno doživljavale sasvim druge stvari pa se u njihovu vrednost upleli" (Petrović R., 1977d: 30).

Sperimentalismi prospettici

Il problema della rappresentazione spaziale degli oggetti nell'opera viene affrontato mediante l'uso di molteplici tecniche prospettiche, di diversi piani della realtà, soprattutto per quanto concerne il paesaggio lacustre (vista dall'alto, dal basso, in avvicinamento, in allontanamento, da lontano, da vicino, da una distanza temporale, di notte, al crepuscolo, all'alba, di giorno, in un'illusione ottica). Tutto ciò riflette sia un forte interesse esteti-

[29] „Tipico di questo periodo [il Rinascimento] è l'intreccio tra le arti visive, le scienze e la letteratura che nelle loro espressioni più caratterisiche e nella loro individualità presentano fattori comuni, non solo dal punto di vista teorico, ma anche pratico" (Castelli, 2005: 24).

[30] In due scritti del 1907, su Gubbio e Montefalco, Hermann Hesse si domanda perché viaggiasse in Italia e quale fosse il vero bisogno di viaggiare, dandosi risposte di cui la più vicina alla sua verità è „per amore dell'arte" (Hesse, 1990: 179).

[31] „Il testo che definiremo quindi come paesaggio letterario dovrà riferirsi all'esperienza (estetica) della natura da parte di un soggetto, ad una coscienza, e, a seconda del genere letterario stesso, emergerà rispettivamente la prospettiva del soggetto poetico, eroico o autobiografico" (Jakob, 2005: 40).

co per lo spazio in cui si trova il soggetto, sia una posizione esistenziale di quest'ultimo e una sua concezione del mondo, che va osservato da diversi lati, da molteplici prospettive.

I vari modi di guardare, in un'osservazione diretta del paesaggio lacustre, corrispondono ad altrettanti tentativi del soggetto narrante di annotare i momenti di un possibile contatto tra lui e la natura circostante, tentativi in cui, mediante l'uso della prospettiva, si intende razionalizzare la ricostruzione della realtà. Tuttavia, si nota anche una tendenza all'astrazione sostenuta dal richiamo alle varie forme dell'espressione artistica: la contemplazione dall'alto che sfocia in una veduta pittorica e nello stesso tempo in una rappresentazione che svela l'artificiosità della scena (alcune immagini sembrano quadri, altre sembrano fotografie), oppure la contemplazione da una barca in movimento, che richiama il movimento di una macchina da presa che si avvicina, e poi un'altra immagine della barca che si allontana dall'oggetto dell'osservazione (va verso l'isola e si allonta da Eskalona); infine, il paesaggio realmente osservato e quello prodotto dal ricordo (evocazione di Budua, la città adriatica in cui l'autore ha scritto la sua prima raccolta poetica), cioè un'immagine oculare diretta di fronte a un'altra creata dalla mente. La posizione del soggetto narrante e la centralità geografica del Trasimeno (tra Toledo e la Macedonia o Budua, tra est e ovest) sembrano evocare la centralità di quella regione (l'Umbria) nella nascita della moderna concezione dell'arte – che nel Rinascimento si è diffusa in tutte le direzioni – e nella mente di un ammiratore delle arti figurative, quale era Petrović.

Un susseguirsi di associazioni di idee e di osservazioni dirette del soggetto narrante produce altre associazioni e apre la strada ad altre possibilità interpretative: così, a un certo punto, non è chiaro se siamo dinanzi a una città reale, illuminata dai lampi, che il soggetto narrante si trova davanti agli occhi, oppure se si tratta di un riferimento a una città richiamata alla mente dall'autore. Siamo forse dinanzi a un'immagine del luogo natale del Perugino, Città della Pieve (che potrebbe essere effettivamente scorta dal lago Trasimeno), oppure viene presentata un'altra città umbra, Orvieto, che conserva l'apice della pittura rinascimentale di Luca Signorelli? O, ancora, viene presentata la città di El Greco, Toledo (che lo scrittore ha visitato e da cui è rimasto impressionato), con il suo rimando al tardo Cinquecento? Si nota che nei quadri del Perugino il paesaggio del Trasimeno si presenta sotto forma di veduta dalla sua città natale, mentre El Greco ha realizzato la famosa *Veduta di Toledo*, un paesaggio in cui la città è illuminata dai

lampi.[32] Infine, nella cattedrale di Orvieto Signorelli ha lasciato l'imponente ciclo di affreschi del *Giudizio universale*, davanti al quale Rastko si emozionava profondamente. Nelle opere dei tre pittori menzionati la carica innovativa è posta proprio sul valore della prospettiva e dell'atmosfera, sia nella creazione del paesaggio (nei primi due), sia nel proporre un'opera dal grande effetto teatrale, che riflette appieno lo spirito dell'arte rinascimentale, in cui si integravano il bisogno di realismo e la tendenza all'astrazione. Sembra che Rastko, proprio con un richiamo alle prospettive reali e mentali, abbia voluto mettere insieme, in un preciso istante, una parte del mondo posto dinanzi allo sguardo del soggetto (mondo materiale, non-io) e una parte del mondo interiore del soggetto stesso. Si tratta di aspetti opposti dell'universo creativo individuale espressi attraverso le arti visive, in primo luogo la pittura, che ha visto nascere l'idea e la forma del paesaggio, in un'epoca in cui „il modo di vedere, di percepire la natura diviene […] la spia di una mutata condizione dell'interpretazione del mondo che esplicitamente si palesa nella pittura, nelle testimonianze letterarie, filosofiche e scientifiche" (Castelli, 2005: 126). Infine, il *Giudizio universale* di Signorelli, con la sua forte drammaticità e la carica emotiva della scena, potrebbe aver ispirato Petrović nella creazione delle immagini apocalittiche presentate nell'ultima parte di *Ljudi govore*.[33]

Possiamo dire che nel romanzo petroviciano la rappresentazione del paesaggio rientra nella definizione originaria del paesaggio come quadro: „Il paesaggio non è inizialmente che quadro, rappresentazione artistica […] *Paysage* si riferisce a un quadro che rappresenta la natura o a un genere pittorico nel quale la rappresentazione della natura appare molto importante, tanto da giustificare l'uso di un nuovo termine tecnico" (Jakob, 2009: 29–30). L'osservazione del lago dalla collina di Escalona è prodotta da uno sguardo 'pittorico'che crea un 'quadro'e nello stesso tempo è rappresentazione dei pensieri del soggetto narrante, che interviene ponendo in rilie-

---

[32] Nel 1926 Rastko pubblica il resoconto di viaggio *Iza misterije Toleda*, in cui esprime ammirazione per El Greco e per la città iberica dal fascino orientale (cfr. Petrović R., 1977e: 81–86). Toledo è inscindibilmente legata alla figura di Domenico Theotokopulos, detto El Greco: greco di nascita (Candia / Creta, all'epoca sotto la Repubblica di Venezia), italiano per formazione artistica e spagnolo per la dimora scelta, nella sua arte ai concetti rinascimentali di armonia, prospettiva e bellezza, ormai percepiti come troppo normativi, aggiunge la propria espressività creativa.

[33] L'apocalitticità della parte conclusiva di *Ljudi govore* è evidenziata in Jović, 2005: 148–149.

vo la realtà del momento, la sua dinamicità in opposizione all'artificiosità dell'atto creativo. Si tratta di vero sperimentalismo: l'osservatore guarda la barca sul lago attraverso le dita della propria mano, in un gioco di prospettive con una piena coscienza del movimento. Abbiamo così l'espressione dell'esperienza personale e creativa in quella simultaneità percepita e definita dallo stesso autore in una delle sue confessioni epistolari: „jedna ista osobina pojavljuje [se] u isti mah u bezbroj oblika".[34]

In *Ljudi govore* ci sono brani in cui il viaggiatore/narratore mette a confronto, da una parte, la natura, il mondo materiale, nelle sue componenti, con un riferimento esplicito alla coscienza e conoscenza moderna del mondo naturale (il pensiero sull'esistenza di una formica, dell'erba, l'osservazione del movimento dell'acqua), e, dall'altra, l'interiorità, l'Io che esperisce ed esprime una presa di coscienza della differenza essenziale tra l'uomo e la natura. La relazione creata qui non è quella di una fusione tra i due, ma è ancora una volta una forma di immagine-paesaggio che si limita a rivelare un'idea di natura con la quale il soggetto, come in un'epifania del sensibile e dell'intelligibile, infine si fonde esteticamente (all'inizio del terzo capitolo, nella relazione tra il soggetto narrante e il paesaggio osservato).[35]

Uno dei *topoi* di origine classica, riproposto poi da Petrarca, ripreso da Rastko è quello delle api, collegato all'idea di *imitatio* e, quindi, di creazione dell'opera d'arte. Il riferimento esplicito a questo motivo (cfr. Petrović R., 1977a: 162) è direttamente associato all'esperienza oculare del viaggiatore/soggetto narrante durante una passeggiata mattutina estiva sulle colline davanti al Trasimeno. Tuttavia, un insidioso interrogativo relativo all'esistenza umana, all'artificio e alla conoscenza moderna in generale si insinua aprendo la strada a un esperimento visivo, accompagnato da una patina di tristezza e di sconforto, anche questa – possiamo notare – di memoria petrarchesca:[36]

---

[34] Lettera a Slobodan Jovanović del 3 luglio 1928 (Popović, 2009: 77).

[35] „Il desiderio di rifondare la relazione con la natura è di ordine intellettuale e morale, ma la riappropriazione, la relazione ritrovata non lo è affatto: è puramente estetica. Non è soltanto andando *verso* la natura che il soggetto la ritrova. Trovarsi nella natura, scrutarla fin nei suoi dettagli più intimi, rinforza spesso la convinzione di non-appartenenza e della differenza fondamentale che separa l'uomo dalla natura. La relazione si costituisce attraverso e nell'immagine, e prende, in un primo tempo, la forma di immagine-paesaggio. Quest'ultima non funziona come fusione tra soggetto e natura; si limita, piuttosto, a rivelare un'idea di natura con la quale il soggetto potrà, all'occasione, fondersi esteticamente" (Jakob, 2009: 43).

[36] „Sino a quando, infatti, ci inoltreremo nella conoscenza delle cose, strada che non dobbiamo mai abbandonare sino alla morte, compariranno ogni giorno nuovi recessi nei

„Ponova sam uhvatio sebe da bih želeo da stvaram ko zna šta i ko zna zbog čega. Treba li da sam ohol zbog toga ili zastiđen? Ležem na travu i odmah vidim celo jezero pod sobom; svako ribarsko seoce kao upola potopljen cvet. Između dve travke, ili između mojih prstiju pred očima plove barke po vodi. Izgleda kao da je dovoljno da uputim njima svoj dah pa da im pomognem da odmiču po toj površini, za šta je inače nužan toliki napor majušnih veslača. Ili da ih, sastavljajući iznenada prste, zarobim kao insekte. Osećam se ogroman, jer sam središte svoga posmatranja i svoje misli, a sve to drugo, iako život kao i ja, ostaje sićušno oko mene do u beskraj. Međutim sve je igra i zabluda ličnosti; perspektive se uređuju oko mene a ja nisam gospodar čak ni njih. Nisam gospodar ničega, ničega, čak ni sebe. Primičem i razmičem prste i barke nastavljaju da plove u jednom neosetljivom azuru“ (Petrović R., 1977a: 163).

Da questo preciso momento nell'opera la natura osservata comincia a cedere il posto all'artificiosità della creazione e la prospettiva del viaggiatore rapito dal fascino del luogo viene man mano sostituita da quella del soggetto narrante, che in un gioco prospettico e contemplativo sperimenta la realtà, con la consapevolezza dell'illusione della realtà percepita e con una presa di coscienza della propria posizione esistenziale e creativa. Non più focalizzazione sulla figura umana, di memoria rinascimentale, bensì sostituzione, anche se breve, del soggetto-attore con il soggetto-spettatore nel mondo che lo circonda e di cui è solo una piccola parte.

Teatralità della scena paesaggistica

L'ultimo capitolo del romanzo si apre con una specie di rappresentazione teatrale in cui la scenografia è data dalla natura, che si presenta come paesaggio notturno focalizzato secondo la prospettiva visiva del soggetto narrante/spettatore, il quale proietta la sua esperienza creativa alla ricerca di una nuova visione del mondo e dell'arte, in un incontro dell'io e del non-io, dell'uomo e della natura, come parti di una realtà più grande. È nel buio, nell'oscurità e nella solitudine della notte che si esprime la forza creativa, nei due principi (contemplativo e creativo) che, secondo l'autore, regolano la „sintesi cosmica“. Sembra che Rastko qui richiami tecniche usate da Le-

---

quali la nostra ignoranza non saprà penetrare. Di qui la tristezza, l'irritazione, il disprezzo di noi“, lettera di Petrarca a Tommaso da Messina, *Invenzione e originalità*, 1, 8 (Petrarca, 1970: 164).

onardo da Vinci,[37] quelle del 'mezzano'e del 'lume costretto', adottate per illuminare nel buio le città osservate, producendo effetti anche drammatici, ma nel contempo creando una serie di correlazioni tra arti figurative, teatro, architettura, scienza, ed evidenziando il loro legame e la loro valenza nell'esperienza del soggetto:

„Munja koja suvo ošinu nebo pokaza odjednom sve obale jezera do najvećih preciznosti. […] I pokaza čitav red brda i Mont Palankinos koji kao da svojim zidovima drži nebo. Sva priroda bi oštra i plava kao umrla usna. Jedna zvezda pade čim se povrati mrak. Zasenjen, ne vidim ni tamne profile drveća i bliskoga brega: svet se suzio na malo srebrne vode preda mnom i na sazvežđa iznad mene" (Petrović R., 1977a: 192).

Ora abbiamo l'osservazione notturna del paesaggio lacustre da una barca ancorata non più all'isola ma di fronte a essa dalla parte della terraferma, così lo spazio-paesaggio si apre in una scena teatrale ambientata nella natura. Gli eventi storici, antichi (la battaglia tra cartaginesi e romani) e medievali (san Francesco sull'isola), e quelli della vita contemporanea degli abitanti del lago (libertà individuale e amore non realizzato), in quell'istante, in un ordine superiore delle cose, scompaiono: „Zaista, sve što je ljudsko na jezeru spava. Nema više ništa čovečanskog u ovome predelu" (Petrović R., 1977a: 189).

La definizione del paesaggio presuppone una delimitazione spaziale, un'inquadratura, e in *Ljudi govore* la costruzione e la presenza del paesaggio sono in continuo movimento al confine, al limite tra realtà e sogno, tra realtà fisica e illusione della mente. La stessa configurazione geografica del lago, un confine naturale tra Mediterraneo ed entroterra collinare, offre uno spunto visivo e associativo per la creazione dello spettacolo scenico: il lago Trasimeno è circondato su tre lati da colline, mentre dal quarto lato, rivolto verso la Val di Chiana, si apre una pianura che crea una sorta di anfiteatro naturale che lascia larghissimo spazio alla creazione immaginativa e a uno spettacolo a cielo aperto. Lì, di fronte all'isola, dalla barca ancorata l'osservatore-spettatore guarda, rivive, sogna e ricrea un mondo suggerito dalla vita e dall'arte, mescolando visioni, ricordi, sogni e realtà, in un vero processo d'insieme dell'artificio artistico. Questa teatralità della scena na-

[37] Leonardo da Vinci preferiva l'atmosfera luminosa della sera o quella toccata dal cattivo tempo; la bellezza è data dal mezzano, termine diffuso nella trattatistica d'arte del '500 e del '600 che richiama l'idea di un addolcimento della pittura con il degradare dei toni e delle ombre, e dal lume costretto, utile invece per ottenere particolari effetti drammatici altrimenti non percepibili (cfr. Castelli, 2005: 67–68).

turale richiama nello stesso istante il presente e il passato dei luoghi offerti allo sguardo del soggetto, che ha esperito e metabolizzato altri paesaggi e che si trova nel centro geografico, mediterraneo (in Umbria, tra Castiglia a ovest e Balcani a est), e nel centro metaforico della sua esistenza fisica (il trentenne cosciente del passaggio dalla giovinezza alla maturità) e creativa (è poeta e scrittore), e che sente tutto il peso della realtà materiale:

„Sve je to, čim se utopilo u san, nestalo potpuno sa ovoga predela. Ja sam nemam više koga da čujem, niti kome da odgovaram. […]

Preda mnom se širi jezero osvetljeno mesecom i njegove su granice tamo gde je noć spustila svoje zavese, a ne gde počinje zemlja. Samo ja ne vidim pre svega pred sobom vodu nad kojom vlada noć, ni svetiljke jezera. Ne vidim šta je na njemu živopisnost, već šta je postojanje i stvarnost. Svim svojim bićem: da to nije predeo preda mnom, već deo prirode. Njeni elementi, njeni organi, žive zajednički i udruženo. […] Zemlja je crna, i zvezdana kola, kroz ogromne prostore oko nje, i putuju ne narušavajući nepojmljive zavisnosti u bezmernim perspektivama.

I još je u meni zvučalo: Je li to lepo? Možda! Ja ne vidim živopisnost, sklad, poetičnost. Ogroman broj elemenata, ili ogroman broj izraza jednog istog elementa, živi tragično i herojski oko mene. Živi u zajedničkoj borbi i slozi oko mene. U sarađivanju. Ja vidim to, ja prosto, isključivo i neposredno saznajem to. […] U sredini sam fabrike prirode. Osećam kako raste i nadima se važnost sudbine mrava a kako splašnjava važnost sudbine Mene. Akvatični susret u noći na čamcu. Susret dveju sudbina“ (Petrović R., 1977a: 189–190).

In un'immagine 'cosmica'del paesaggio si ha la completa presa di coscienza di sé, del proprio cambiamento percettivo e poetico, della propria relazione con il mondo circostante. Il richiamo all'idea della pittura e del pittore preso dall'atto creativo e dal suo „esser solitario e considerar ciò che esso vede“,[38] culmina nell'incorniciamento dell'immagine-quadro-manifesto in una sorta di titolo che le viene dato: „Akvatični susret u noći na čamcu“. La totalità della natura viene richiamata nella visione che lo spettatore solitario ha del paesaggio lacustre, con cui cerca di dare un nuovo ordine alle cose. Infatti, il paesaggio viene (ri)creato proprio in quello specifico momento in cui la coscienza pone una nuova totalità, al di là dei singoli elementi e non legata al loro significato particolare. Nello

[38] „Leonardo aveva compreso […] come il pittore dovesse 'essere solitario e considerar ciò che esso vede, e parlar con sé eleggendo le parti più eccellenti delle specie di qualunque cosa egli vede'„ (Castelli, 2005: 113).

sguardo, nel vedere ciò che si offre davanti agli occhi si realizza un atto creativo. Nell'uso dei verbi *videti* ('vedere') e *saznati* ('conoscere', ossia 'prendere coscienza delle cose') si realizza il passaggio dalla percezione visiva a quella intellettiva. Vedere corrisponde a un atto creativo e fa entrare in contatto con ciò che viene conosciuto, prendendone coscienza ed esprimendolo.

Nei precedenti capitoli le passeggiate sull'isola si realizzano secondo varie prospettive nel guardare la natura e nella graduale presa di coscienza di sé e dello spazio, della natura e del paesaggio stessi, di varie relazioni tra io (soggetto) e non-io (Natura), con l'affermazione dell'identità dell'essere umano e dell'artista, di un cittadino del mondo alla fine degli anni '20. Siamo di fronte a una ricerca di quella sintesi cosmica, sperimentata sul palcoscenico della natura, che può essere espressa appieno solo da un'opera d'arte. È una rievocazione dell'inizio della modernità, in cui gli artisti cominciano a sentire l'universo attraverso le loro arti lavorando in stretto rapporto con le scienze, ma è altresì una domanda dell'uomo degli anni '20 del '900 sul futuro e sull'esistenza. L'opera costituisce una presa di coscienza della propria fragile posizione in una realtà superiore di cui l'uomo, la natura e, quindi, il paesaggio fanno parte. La necessità del dialogo tra gli uomini come presupposto per il vivere civile viene espressa esplicitamente in alcuni passi. Così nel messaggio sotteso a *Ljudi govore* si riflette una concezione dialogica, per la quale l'esistenza umana poggia sulla consapevolezza che l'individuo ha della sua posizione nell'universo. Attraverso i richiami alle arti figurative e nell'idea del teatro paesaggistico nel romanzo si offre una rappresentazione della vita in cui all'uomo-attore è concessa solo eccezionalmente l'emozione dello spettatore.[39] Rastko esprime il connubio tra artificio e realtà – il paesaggio come teatro della vita e la singola esistenza come rappresentazione teatrale della vita stessa, nei

[39] In un altro testo l'autore esprime proprio questi concetti: „Sve ono što se tiče tesno naše lične sudbine zbiva se za nas kao na kakvoj pozornici. […] Granice učestvovanja u životu i granice predstava života pomeraju se neprestano. Čas je to pozorište koje silazi u život, čas je to život koji silazi u pozorište, i mi ni sami ne znamo kad prestajemo biti samo gledaoci jedne drame da bismo počeli u njoj učestvovati. […] Isključujući našu ličnu sudbinu, priroda bi tako bila jedno beskrajno pozorište u kome bi život igrao bez prestanka i jednovremeno beskonačni broj svojih uloga. Pokatkad, za trenutak samo, naše srce tu postaje gledalac, oduševi se veličanstvenošću vizije, zasmeje se radosno ili rasplače, pa onda odmah vraća se da učestvuje dalje, čas da pojača njegove 'horove', čas da potvrdi svojom patnjom neke tek izgovorene reči" (Petrović R., 1977f: 381).

suoi vari aspetti e in un determinato luogo – sul lago Trasimeno, il cui paesaggio, come spazio e come metafora, diventa una componente essenziale della struttura e della poetica dell'opera.

Bibliografia

Alfieri, 1986: Alfieri, Alessandro, *Il lago Trasimeno e le sue rive* [1908], in: Alessandro Alfieri, *Il lago Trasimeno e le sue rive* / Francesco Liverani, *Le rive del Trasimeno e le sue leggende*, ristampa anastatica, Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore.

Assunto, 1994: Assunto, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo: Novecento.

Byron, 1990: Byron, George G., *Childe Harold's Pilgrimage. All'Italia (canto IV)*, pref., intr., note e trad. it. a fronte di G. Salvatore, Salerno: Palladio editrice.

Castelli, 2005: Castelli, Patrizia, *L'estetica del Rinascimento*, Bologna: Il Mulino.

Ferroni, 1999: Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana*, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Milano: Einaudi Scuola.

Fioretti, 1983: *I fioretti di san Francesco*, a cura di G. Davico Bonino, Torino: Einaudi.

Goethe, 1993: Goethe, Johann W., *Viaggio in Italia*, trad. di E. Castellani, commento di H. von Einem adattato da E. Castellani, pref. di R. Fertonani, con uno scritto di H. Hesse, Milano: Mondadori.

Hesse, 1990: Hesse, Hermann, „Cittadine umbre. Montefalco, Gubbio" [1907], in: Id., *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, a cura di V. Michels, trad. di E. Banchelli e E. Ganni, introd. di E. Banchelli, Milano: Mondadori.

Jakob, 2005: Jakob, Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze: Leo S. Olschki.

Jakob, 2009: Jakob, Michael, *Il paesaggio*, Bologna: Il Mulino.

Jović, 2005: Jović, Bojan, *Poetika Rastka Petrovića: struktura, kontekst*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa – Institut za književnost i umetnost.

Liverani, 1986: Liverani, Francesco, *Le rive del Trasimeno e le sue leggende* [1872], in Alessandro Alfieri, *Il lago Trasimeno e le sue rive* / Francesco Liverani, *Le rive del Trasimeno e le sue leggende*, ristampa anastatica, Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore.

Mormorio, Toccaceli, 1981: Mormorio, Diego – Toccaceli, Enzo Eric, *Gli Alinari e i centri storici del Trasimeno. Il Carteggio Alinari-Consorzio: storia travagliata di un reportage*, Roma: F.lli Palombi.

Mormorio, Toccaceli,1990: Mormorio, Diego – Toccaceli, Enzo Eric, *Trasimeno. Il lago salvato*, Palermo: Sellerio.

Petrarca, 1970: Petrarca, Francesco, *Le familiari*, vol. I. *Libri I–IV*, trad., note e saggio introduttivo di U. Dotti, Urbino: Argalia.

Petrarca, 2009: Petrarca, Francesco, *Le familiari*, vol. V. *Libri XXI–XXIV e indici*, trad. e cura di U. Dotti, Torino: Nino Aragno Editore.

Petrović P., 2008: Petrović, Predrag, „Roman pripoveda o sebi: *Ljudi govore* Rastka Petrovića", in: Id., *Avangardni roman bez romana. Poetika kratkog romana srpske avangarde*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 299–337.

Petrović R., 1974: Petrović, Rastko, „Na raskršću dveju sudbina. Mikelanđelo i Koređo", in: Id., *Eseji i članci*, priredio J. Hristić (Dela Rastka Petrovića, VI), Beograd: Nolit, 59–82.

Petrović R., 1977a: Petrović, Rastko, *Ljudi govore* [1931], in: Id., *Sa silama nemerljivim. Ljudi govore*, napomena M. Ristića, redakcija M. Ristića i V. Stojić (Dela Rastka Petrovića, III), Beograd: Nolit, 131–201.

Petrović R., 1977b: Petrović, Rastko, „Makedonskim vozovima i prespanskome plavilu", in: Id., *Putopisi*, izbor, bibliografski podaci i završna napomena M. Dedinca i M. Ristića, jezička redakcija V. Stojić (Dela Rastka Petrovića, V), Beograd: Nolit, 39–43.

Petrović R., 1977c: Petrović, Rastko, „Šetnja po kamenim ulicama Ohrida: crkve, devojke, ribari", in: Id., *Putopisi*, izbor, bibliografski podaci i završna napomena M. Dedinca i M. Ristića, jezička redakcija V. Stojić (Dela Rastka Petrovića, V), Beograd: Nolit, 17–20.

Petrović R., 1977d: Petrović, Rastko, „U slavu svetog Nauma", in: Id., *Putopisi*, izbor, bibliografski podaci i završna napomena M. Dedinca i M. Ristića, jezička redakcija V. Stojić (Dela Rastka Petrovića, V), Beograd: Nolit, 30–33.

Petrović R., 1977e: Petrović, Rastko, „Iza misterije Toleda. Noć i jutro", in: Id., *Putopisi*, izbor, bibliografski podaci i završna napomena M. Dedinca i M. Ristića, jezička redakcija V. Stojić (Dela Rastka Petrovića, V), Beograd: Nolit, 81–86.

Petrović R., 1977f: Petrović, Rastko, „Pozorište, pozorište", in: Id., *Putopisi*, izbor, bibliografski podaci i završna napomena M. Dedinca i M. Ristića, jezička redakcija V. Stojić (Dela Rastka Petrovića, V), Beograd: Nolit, 381–427.

Petrović R., 1988: Petrović, Rastko, „Napulj–Vezuv", in: Id., *Sicilija i drugi putopisi. Iz neobjavljenih rukopisa*, priredila R. Šuljagić (Dela Rastka Petrovića, VII), Beograd: Nolit, 20–22.

Popović, 2009: Popović, Radovan, *Izabrani čovek*, Beograd: Službeni glasnik.

Ritter, 2001: Ritter, Joachim, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano: Guerini (ed. orig.: 1963).

Simmel, 2006: Simmel, Georg, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma: Armando editore.

Storia, 2006: *La Storia dell'Arte*, collana a cura di S. Zuffi, vol. 9. *Il Rinascimento*, Milano – Roma: Electa – La Biblioteca di Repubblica.

Summary

Sanela Mušija

LANDSCAPE IN THE BACKGROUND:
***LJUDI GOVORE* BY RASTKO PETROVIĆ**

During the „Italian period" (1926–1930) of Rastko Petrović's life, when his Mediterranean travelogues were created, the tangible experience of the traveler was transformed into a creative expression marked by the poetics of encounter and dialogue with the Other and the different, and communication with Mediterranean landscapes and cultures. The short novel *Ljudi govore* (*People Speak*, 1931) is a successful example of fictionalization of the travelogue's prose model, where the exact space and landscape are intentionally hidden. However, the real landscapes of Italy, namely Lake Trasimeno in the region of Umbria, concealed in that text by Spanish toponymy, are completely recognizable in their basic form – the Mediterranean landscape, exposed by clear and reliable spatial and cultural-historical coordinates in the novel. The landscape itself, constructed gradually within the text and parallel to the realization of the narrative subject's self-awareness, becomes an active segment of the text's poetics. The autobiographical component is recognizable in the movements and actions of the narrative subject, and enables a reading of the text on a multidimensional axis, as a creative act of the author, where the existential and the creative dimension intersect: the author's creative present and the past of the art. By means of explicit associations with the Cinquecento (Benvenuto Cellini, dialogue domination, the Umbrian landscape, Toledo etc.) the semantic space of the text has been enlarged, opening the possibility to recognize another level of the renessaince and manirist implications of the novel (El Greco, Perugino, Luca Signorelli, city model, experiments with perspective). The physically experienced landscapes – Italian, Spanish, Macedonian – and the creative experience of the narrative subject are two fundamental components of this work's poetics, based on the connecting of the idea of dialogue with the self-awareness of man about his own position in the universe. The polyperspective representation of objects in space, most importantly the landscape of the lake, expressed in various techniques, displays the narrative subject's great aesthetic interest in space and exposes his existential position and modern world view. The representation of landscapes in the

text evokes the first definition of that term (landscape as painting), as created in the visual arts. Besides, in the final part of the novel, in the theatricalness of the landscape scene depicting Lake Trasimeno, revealed before the narrator's eyes while he observes the nocturnal landscape, Petrović also sublimates his idea of a „cosmic synthesis", searching for it in the indissoluble bond between reality and its representation. Thus the landscape, as a space and as a metaphor, becomes the fundamental structural and poetic characteristic of the novel *Ljudi govore*.

Резиме

Санела Мушија

ПРЕДЕО У ПОЗАДИНИ:
***ЉУДИ ГОВОРЕ* РАСТКА ПЕТРОВИЋА**

У „италијанском периоду" (1926–1930) у животу Растка Петровића, у којем су настали његови медитерански путописи, конкретно искуство путника преточено је у стваралачки израз означен поетиком сусрета и дијалога са другим и другачијим, те комуницирања са медитеранским пределима и културама. Управо је кратки роман *Људи говоре* (1931) успешан пример фикционализације путописног прозног модела, где су конкретни простор и пејзаж интенционално скривени. Међутим, реални предели Италије, односно језеро Трасимено у покрајини Умбрија, скривени у делу шпанском топономастиком, у потпуности су препознатљиви у свом основном облику – медитеранском пејзажу, који се открива преко јасних и веродостојних просторних и културно-историјских координата у роману. Управо пејзаж, чија је конструкција у делу постепена и тече паралелно с остварењем идентитетске самосвести приповедачког субјекта, постаје активни сегмент поетике дела. У кретању и деловању приповедачког субјекта препознатљива је аутобиографска компонента, која опет омогућава ишчитавање текста на плуридимензионалној оси, као креативног чина аутора у којем се сусрећу егзистенцијална и стваралачка димензија, ауторова креативна садашњост и прошлост уметности. Путем експлицитних асоцијација на чинквеченто (Бенвенуто Целлини, доминирање форме дијалога, пејзаж Умбрије, Толедо, итд.) проширен је семантички простор дела и отворена могућност препознавања још једног нивоа ренесансних и маниристичких импликација у роману (Ел Грецо, Перугино, Луца Сигнорелли, модел града, експериментисање перспективама). Конкретно доживљени предели – италијански, шпански, македонски – и креативно искуство приповедачког субјекта двије су темељне компоненте поетике дела, која се опет заснива

на повезивању идеје дијалога и самосвести човека о властитом положају у универзуму. Полиперспективно приказивање предмета у простору, у првом реду језерског пејзажа, изражено различитим техникама, показује велики естетски интерес приповедачког субјекта за простор те открива његову егзистенцијалну позицију и модерни поглед на свет. Приказивање пејзажа у делу призива почетну дефиницију овог појма (пејзаж као слика), насталог у ликовним уметностима. Осим тога, у завршном делу романа, у театралности пејзажне сцене језера Трасимено, која се открива пред очима приповедачког субјекта док посматра предео у ноћи, сублимисана је Петровићева идеја о „космичкој синтетичности", коју аутор тражи у нераскидивом споју стварности и њезине представе. На тај начин пејзаж, као простор и као метафора, постаје темељна структурна и поетичка одредница романа *Људи говоре*.

Жељко Ђурић

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
djuricz@sbb.rs 821.163.41.09-1 Спиридоновић-Савић Ј.

МЕДИТЕРАНСКИ ЗАНОСИ ЈЕЛЕ СПИРИДОНОВИЋ-САВИЋ

Апстракт: Песникиња Јела Спиридоновић-Савић део је својих песничких интересовања, трагања и продукције остварила у богатој и интензивној и компетентној комуникацији са историјом, културом и простором Медитерана; овај рад покушај је да се неке од координата те комуникације идентификују и да се укаже на њихов плодотворни утицај на укупни опус српске песникиње.

Кључне речи: Јела Спиридоновић-Савић, поезија, Медитеран.

Свој највећи књижевни успех Јела Сипридоновић-Савић остварила је у Италији када је, године 1927, у Трсту изашао италијански превод њене песничке књиге *Пергаменти*.[1] Књигу је зналачки превео веома угледни италијански слависта из Трста Умберто Урбанац Урбани (1888–1967), који је за ту прилику припремио и пратећи уводни текст под насловом „Jela Spiridonović-Savić e le sue liriche". Аутор, пак, главног уводног текста био је Франческо Бабудри (1879–1963), Тршћанин, који је део своје каријере историчара и писца посветио словенским темама.

Бабудријев уводни текст, којем претходи лист са фотографијом Јеле Спиридоновић-Савић и њеним аутографом, веома похвално говори о књизи наше песникиње: „nei suoi versi 'Pergamene scoperte e tradotte dal fratello in Cristo Stratonico', concepiti con originalità e acutezza di analisi, è riuscita a dare un componimento, ch'è un poema umano, anzi il poema dell'umanità aspirante all'alto, al bene supremo, alla virtù pura".[2]

---

[1] Jela Spiridonović-Savić, *Pergamene (rinvenute e trascritte dal fratello in Cristo Stratonico)*, Tipografia M. Toppan & A. Bettinelli, Trieste 1927.

[2] *Исто*, V.

Након те уводне похвале Бабудри представља садржај ове песничке књиге у којој монах Стратоник, у манастиру Клисура код Ариља, покушава, већ седам година, да пронађе пут до Бога; десило се да је у манастиру Светог Симеона пронашао пергаменте на којима је Свети Сава, док је 1149. године био у манастиру Ватопед, на Светој Гори, исписао речи којима изражава ону исту тескобу, оне исте сумње, оно исто ишчекивање светлости које је обузимало и мучило Стратоникову душу. Долази потом, у њеном тексту, до инвентивног и плодног преплитања те две људске драме којима димензија временског размака, осам протеклих векова, обезбеђује привид исконског и вечног:

„Questo è dunque il motivo dirigente del poemetto così originale, che a buon diritto assurge a significato di poema del conflitto umano dell'anima, protesa alla conoscenza suprema e rapita dall'aspirazione verso l'infinito, nel turbinare dilaniante del dubbio e della interna frigidità.

Ne viene, che nel poemetto così bene intonato – e nessuno meglio di una poetessa poteva forse rendere tutta l'intimità di questo processo psicologico – si riflette intera la battaglia spirituale, senza traguardi di tempo e senza confini di razza. È la lotta, che dalle antiche sedi degli anacoreti della Tebaide si riipercuote nelle celle francescane dell'Umbria: dai monasteri solenni del Monte Athos si allaccia ai gemiti, che furono intesi dai colonnati di Monte Cassino: la storia dei conflitti interni, che sfocia possente nelle invocazioni di S. Caterina da Siena, di S. Teresa di Gesù, di San Giovanni di Dio."[3]

Бабудри је прецизно назначио просторне и временске обрисе медитеранске духовности у којима се, по њему, креће ова песничка књига Јеле Спиридоновић-Савић. Похвални тон Бабудријевог текста константан је и висок до краја. Успео је, ваља рећи, да убедљиво и целовито контекстуализује песничке идеје и песничку реализацију Јеле Спиридоновић, да из њих извуче и италијанском читаоцу представи оне аспекте који овоме могу бити привлачни и разумљиви. Потрудио се, такође, служећи се и примером Лава Толстоја, да нагласи одсуство, у песничкој књизи Јеле Спиридоновић-Савић, нечега што он назива „словенским мистицизмом" и феноменом „византијског", чиме је своју контекстуализацију додатно обојио западноевропском или, тачније, управо медитеранском духовношћу.

---

[3] *Isto*, VII–VIII.

Франческо Бабудри хвали, између осталог, и „la descrizione dell'ambiente, che fiorisce nel verso"[4] у поеми о Стратонику и Светом Сави; не мисли притом Бабудри на медитеранске пејзаже: у стиховима Јеле Спиридоновић-Савић, не само у *Пергаментима* него ни у осталим збиркама (*Са уских стаза* – 1919, *Вечите чежње* – 1926, *Јесење мелодије* – 1939), нема, зачудо, много пејзажа: ту је „грана наранџе у цвету",[5] ту су липе „које цветају у манастирском врту",[6] ту је „сребрна олива";[7] већином су пејзажни елементи интериоризовани персонификацијама и метафорама: „Стратоник, / воћњаке гледај, / леже као јата бела / јутарњих галеба, / на плавој пучини неба...";[8] слично је и са морем и елементима морских призора: има их свуда по стиховима наше песникиње, али су знак за нешто друго, махом нематеријално и неопипљиво:

На широкој пучини мора
кроз сиво-ружични вео
појави се
огромна злаћана барка.

Вуку је три лабуда бела
поносно дигнутих глава
и тако она клизи
пучином мора плава
краљевски гордо.[9]

Море (симбол његове Чежње),
пристаништа, бродове, барке, катарке,
безброј бродова, безброј барки и катарки
и димњака,
све то купано од сунчана зрака,
ваздуха морског.[10]

---

4 *Исто*, IX.

5 Јела Спиридоновић-Савић, *Пергаменти (превео брат у Христу Стратоник)*, С. Б. Цвијановић, Београд 1923, 39.

6 *Исто*, 5.

7 Ј. Спиридоновић-Савић, *Јесење мелодије*, Београд, 39.

8 Ј. Спиридоновић-Савић, *Пергаменти*, 14.

9 Ј. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, С. Б. Цвијановић, Београд 1919, 15.

10 Ј. Спиридоновић-Савић, *Јесење мелодије*, 29.

На сивој барци у маглу смо пошли
с једрилом сурим поврх модра мора,
докле су крај нас
обале и гора,
дубока гора чемпресова густа
и жал,
и стена разголитно поста,
готово исто ко и морски вали
само промицали...[11]

Нема много ни географских појмова који би конкретизовали, евентуално, амбијент – српски, италијански или медитерански; именовано је неколико српских манастира, Ватопед на Светој Гори, родно место Св. Августина, Тагаста, Картагина, Александрија, као и Далмација, у лепој песми посвећеној Герасиму Зелићу, у којој су, гушће него игде другде, назначени географски простори:

Снегови Фрушке, бура Црног мора,
стамболске куге, свих беда што срете,
избави њега, преко безброј гора,
лик чудотворни: Крупске Госпе Свете.[12]

Има, међутим, у њеним песмама, имена: необичних имена монаха (Стратоник, Варнава, Георгије, Сергије, Тихон, Пајсије, Јероним), имена митолошка (Диана, Сафо Клаис, Нарцис), али и имена познатих личности (Св. Августин, Растко Немањић, Фридрих Барбароса, Фрањо Асишки, као „вереник Госпе Сиротиње", Герасим Зелић, Плотин, Сократ, отац Фаустин, манихејац). У тим именима, по нашем мишљењу, ваља тражити медитеранско биће Јеле Спиридоновић-Савић. Она су, са својим културолошким и имагинативним потенцијалом, координате једног деликатног плетива каквим нам се показује њено песништво; можда га, у целости посматраног, најсликовитије обележава појављивање управо овог последњег имена, манихејца Фаустина, који је једно време, у Картагини, био сурађанин и саговорник Св. Августина – а овај је своју привржености хришћанству развио најпре у крилу манихејства, да би га, потом, управо после разговора с Фаустином, напустио, и преобразио у свог главног противника.

---

11 Ј. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, 18.

12 Ј. Спиридоновић-Савић, *Јесење мелодије*, 90.

Манихејски дуализам добра и зла, и светла и таме, уза све оне облике претомистичке хришћанске религиозности, поготово у учењима Св. Августина и Св. Фрање, с идејама да се до Бога стиже преко љубави и сиромаштва, преко одрицања од телесног, све док се не доживи жуђени светлосни божански блесак и звук небеске хармоније, који производе коначну радост и испуњење душе – прожима целокупну поезију Јеле Спиридоновић-Савић. То су, међутим, само неке од тачака, само нека од чворишта у фиоме песничком ткању наше песникиње. Све, наиме, на неки начин, почиње од сунца, у првој песми прве збирке *Са уских стаза...:*

О Сунце високо
и сјајно и врело
обасјај моје нечисто чело,
и очисти ми
и душу и тело![13]

„Сунчани, цветни пантеизам“ – тим речима Тодор Манојловић дефинише рану фазу песништва Јеле Спиридоновић-Савић.[14] Из те песничке, занесене соларне религиозности, која такође садржи клицу дуализма, извире, међутим, читав један ток у поезији наше песникиње – онај у којем доминира, на афирмативан начин, управо оно телесно, плотско, страсно, еротско, што ће се у другим њеним песничким контекстима јавити као противни, негативни пол.

Песма чула

Манифест таквог песничког расположења Јеле Спиридоновић-Савић јесте „Песма чула“, из прве збирке (1919):

Хоћу да видим
жељом дубоком
и жедним оком
све,
што се крије
иза тајанственог вела
о Лепото

[13] Ј. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, 3.

[14] Тодор Манојловић, *Огледи*, Српска књижевна задруга, Београд 1944, 102.

.....
Хоћу да гледам
висину небеског свода
.....
Хоћу да чујем
све што се звуком зове
и упијам у себе
тонове знане и нове
жудно
све.
.....
И врелим дахом
хоћу да удишем
мирисе што заносе
.....
жељна пипања
хоћу
руком ми страсном
и жељом сласном
.....
Хоћу да кушам
плодове сочне,
што на сунцу
зру
брзо,
кратко трају
а лако и мру;
и гризем њино
крто месо
врело и меко.[15]

Док се у свом предговору Франческо Бабудри бави искључиво поемом о пронађеним пергаментима Светог Саве, преводилац те књиге на италијански Умберто Урбани даје и преглед околности под којима је превод објављен, као и општији увид у поезију српске песникиње. Упитно реагује, између осталог, управо на стихове „Песме чула"; пита се да ли је могуће, да ли је то „мистична, духовна песникиња".

„*Con l'ardore di un maschio, d'un amante sensuale,* la poetessa gentile invoca di vuotare la coppa della Bellezza fino al fondo, perché non vuole dormire la Vita, ma vuuole goderla."[16] („*Са жаром мужјака, чулног љубавника*, пле-

[15] J. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, 61–64.

[16] J. Spiridonović-Savić, *Pergamene*, XXV.

менита песникиња позива да се до дна искапи чаша Лепоте“ – курзив Ж. Ђ.)

Не спомиње ни он, као ни Бабудри, да је ту итекако могуће видети трагове великана декадентистичке поезије, Габријела Д’Анунција. Да су споменули, нарушили би чистоту слике коју су о Јели Спиридоновић-Савић, и продуховљености њене поезије били припремили за италијанске читаоце. А све те жудње исписане у горњим стиховима налазимо у виталистичкој песничкој збирци Габријела Д’Анунција *Canto novo:*

Canta l’immensa gioia di vivere,
d’essere forte, d’essere giovine,
di mordere i frutti terrestri
con saldi e bianchi denti voraci,
di por le mani audaci e cupide
su ogni dolce cosa tangibile,
di tendere l’arco su ogni
preda novella che il desìo miri,
e di ascoltar tutte le musiche,
e di guardar con occhi fiammei
il volto divino del mondo
come l’amante guarda l’amata,
e di adorare ogni fuggevole
forma, ogni segno vago, ogni immagine
vanente, ogni grazia caduca,
ogni apparenza ne l’ora breve.[17]

Тиме нам се указује нова медитеранска димензија поезије Јеле Спиридоновић-Савић, димензија превасходно поетичка, о којој смо другде већ нешто рекли,[18] која отвара поглед на њене могуће поетичке инспирације. Провела је била три године на средњошколском школовању у Трсту, потом је стицала универзитетско образовање у разним европским градовима, у Америци такође. Одлично знање језика омогућавало јој је познавање опсежне лектире и старијих и новијих аутора. Њени стихови из прве збирке, а и неки потоњи, говоре нам да је свакако читала поезију Мирка Королије, који је први у

---

17 Gabriele D’Annunzio, *Versi d’amore e di gloria I,* Mondadori, Milano 1959, 200.

18 Видети у књизи: Жељко Ђурић, *Преображај Д’Анунцијевог виталиизма*, Матица српска, Нови Сад 1995, у поглављу „Десет одломака о данунцијанству“, 144–158.

српску поезију унео теме и песничке поступке Габријела Д' Анунција, чији је својеврсни књижевни следбеник био.

У „митолошким" песмама Јеле Спиридоновић-Савић, у збирци *Јесење мелодије*, свакако има трагова Королије. Ево неколико одломака:

Украшћу ти булку крваву с усана,
попићу ти росу са извора уста
јер из џбуња зелена, густа
можда се неко с пожудом крије.

Хоћу собом да те носим
шумом густом и зеленом,
оштрим зубима да те кушам,
и да хрлим у дубине,
с тобом, мојим слатким пленом. („Фаун Дријади")[19]

Кад пролете нагло пожудних фауна чопор,
и рани просече мир
копита удара врела
да јечи шума цела.

А кроз зелено влажно грање
изгуби се хитро блиставо тело,
крхко, вито и бледо-бело
Диане у бегу. („Диана")[20]

С венцем у коси бела пољска цвећа
играј ми Клаис.
Другарице моја у крви немиру и у срцу болу,
сестро у Аполу. („Сафо Клаис")[21]

а мускули гипки хитро плешу,
ко безброј пјаних играчица. („Нарцис")[22]

Ево неколико сродних примера из Королијине поезије, за које смо на другом месту показали да су махом данунцијевског порекла:

---

19 Ј. Спиридоновић-Савић, *Јесење мелодије*, 116.

20 *Исто*, 109.

21 *Исто*, 112.

22 *Исто*, 113.

Фаун сам млади опаљена лица,
широке, вреле и рутаве груди,
.....
У врело подне, кад скривен у хладу
увребам мирисну Хамадријаду
где сунцу пружа на пољубац недра,

ја јурнем за њом, док мој кикот звони
к'о рика младог јелена што гони
кошуту тиху у пролећа ведра. („Фаун")[23]

Са дивљим, бледим ружама у коси
дугој и прашној, врела, полунага,
вришти и игра; крши јој се снага... („Менада")[24]

Оживљавање античке еротичности, прожимања природе и митолошка бића, обузетост страшћу, динамична љубавна кореографија – то су заједничке одлике у наведеним стиховима. Уз то, *песме паганске*, како их песникиња назива, свакако су саставни део медитеранске димензије њене поезије.

Могуће је претпоставити да су и нека формална решења у поезији Јеле Спиридоновић-Савић настала под утиском читања Королијине и Д'Анунцијеве поезије. Напуштање класичне метрике, што је сметало Јовану Дучићу, резултирало је, у неким сличајевима, прихватањем слободне ритмички и музички богате данунцијевске дуге строфе, која је и Јели Спиридоновић-Савић, као и Мирку Королији, била привлачна због могућности да се оствари нов, бржи, личнији ритам, и да се искористи за разноврсне миметичке ефекте. Ево опет неколико примера:

Но од једном
ко у матици
живота речног талас
тако осећам у мени
дамари бију
и крв ко река *врела*
жилама мога *тела*
струји.

---

[23] Мирко Королија, *Песме*, Српска књижевна задруга, Београд 1933, 14.

[24] *Исто*, 15.

Осећам да живим
јер волим.
Јер волим тебе
Васионо *цела*,
волим те што си
исто тако *врела*
ко и ја. („Песма љубави“, курзив Ж. Ђ.)[25]

Па понеси мене *целу*
уздрхталу и врелу
у сјајне регионе
незнане васионе. („Сунцу“, курзив Ж. Ђ.)[26]

Код Королије има оваквих стихова:

Под пољубцима лудим
замирисаћу *цела,*
заљубљена и врела
од среће и милина,
к'о нагло потресени
грм страсног
рузмарина. (Курзив Ж. Ђ.)[27]

Понекад је и Јели Спиридоновић-Савић Д'Анунцијева (и Королијина) дуга строфа послужила за слободно ритмовање и римовање миметичких низова (вода код Д'Анунција, у песми „L'onda“, ветар код Королије, у песми „Ветар“):

Ал дођу буре.
И морски вали
шибају душу.
Час је бацају о какву стену,
час је заријују у белу пену,
а час је на дно
мора повуку
таласом
опет горе извуку
немилосрдно
шибају, туку
и душа страда. („О ви што су вам душе...“)[28]

---

25 Ј. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, 28.

26 *Исто*, 3.

27 М. Королија, *Песме*, 83–84.

28 Ј. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, 33–34.

Ево неколико Д'Анунцијевих, с карактеристичном употребом „дуге строфе" у миметичком представљању:

Palpita, sale
si gonfia, s'incurva
la cima leggera s'arruffa
come criniera
nivea di cristallo.
Il vento la scavezza
precipita nel cavo
del solco sonora;
spumeggia, biancheggia,
s'infiora, odora.
S'allunga
rotola, galoppa;
intoppa
in altra cui il vento
diede tempra diversa,
l'avversa,
l'assalta la sormonta,
vi si mescola, s'accresce.
Di spruzzi, di sprazzi,
di fiocchi, d'iridi
ferve nella risacca.
Sciacqua, sciaborda,
scroscia, schiocca,
schianta,
romba, ride, canta,
accorda, discorda. („L'onda")[29]

Веома сличну вербалну и ритмичку структуру имају ови стихови наше песникиње и Габријела Д'Анунција:

А један дамар је у мени,
а други дамар је у теби
а трећи у ласти, што пролете,
а четврти,
пети... десети
око нас
сви су дамари
сви заједно, заједно куцамо

[29] G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria Ii,* Mondadori, Milano 1959, 708.

сви бол твој
с тобом делимо... („Шуми“)[30]

E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancora, stromenti
diversi
sotto innumerevoli dita. („La pioggia nel pineto“)[31]

Примера, наравно, има још; Д’Анунцијеве и Королијине тематске и версификаторске иновације, у додиру са сунчаним витализмом или са декадентистичким култом еротског, привукле су биле, барем у ранијој фази песништва, Јелу Спиридоновић-Савић. Даћемо још две илустрације.

У песми „Ружа лептиру“ налазимо потребу наше песникиње да смелије размакне просторе плотског; упркос „безазленој“ стилизацији сусрета руже и лептира, песнички говор обилује еротским и сексуалним набојем, са типично декадентистичким сексуализованим мотивима „сисања“, „припијања“, „испијања“, „заривања“, декоративног „љубавног умирања“ (са цвећем, песмама, мирисима итд.).

Пиј, пиј, пиј,
разоткри моје груди,
пиј злаћани мед утробе моје...
нека се две шиљате
усне твоје
зарију до бола...
ти чезнеш
ти си блед,
па нек ти буде добро,
лептиру!

Помилуј ме меким крил’ма
о радости,
уживања, неслућена миловања
белих крила.
Само једном усне твоје
једном

30 Ј. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, 67.

31 G. D’Annunzio, *Versi d’amore e di gloria II*, 620.

нек буду моје
утроби мојој ћутећи нек се припију!

А ја ћу
издисати, умирати
лиска за лиском ће
отпадати
са моје хаљине
снежна тила...[32]

Та песма је, на известан начин, горња (или доња) тачка култа телесног у поезији Јеле Спиридоновић-Савић. У потоњем развоју њене поезије „плотско" је све више губило имагинативност, живахност и боје стварног живота, и све више бивало редуковано, затамњивано и претварано у монохромну (тамну или црну) и безобрисну категорију супротну светлости духа; као у оној фројдовски инспирисаној песми: „Црни коњи вуку, / црна Подсвести кола / мрак, мрак, / дубоки мрак".[33]

Молитва

Од прве песничке молитве Сунцу, у првој песми прве збирке („о Сунце, / Светлости моћна / води ме / из Царства Мрака"), молитве су чест начин обраћања у поезији Јеле Спиридоновић-Савић. У збирци песама *Вечите чежње*, за коју је Јован Дучић написао кратки увод, већ на првим странама читамо песму „Молитва", која као да је својеврсна разрада молитве Сунцу коју смо већ помињали. Од божанства, које није више Сунце, а није другачије именовано, песникиња тражи помоћ да се одвоји од света плотског и вине у висине чисте одуховљености:

О Ти што си створио
лиснато дрвеће горско,
и густо дивље биље,
и цветова главице мале,
и чију бескрајну Милост,
све птице песмом хвале,

---

[32] Ј. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, 13–14; видети, поређења ради, Д'Анунцијеву песму „Invocazione" у збирци *Intermezzo di rime* (*Versi d'amore e di gloria I*, 238).

[33] *Исто*, 45.

ослободи ми душу лаку,
тешких телесних уза
и плоти врелих суза...[34]

После те уводне строфе, која као да је својеврсна франческанска *Похвала бићима*, песникиња моли божанство да јој дâ крила за небески узлет („Очајно Ти пружам / обадве руке / дрхтаве руке / Крила... Крила... Крила...“) али и да је спасе неподношљиве привлачности и опојности телесног:

Ослободи ме наших,
јутара рујних,
чија ме боја усана сећа,
којих је једина крвава срећа
да се као полипи жедни
зарију
у исто тако горуће
дршћуће жудне усне
док врела крв не пљусне
и запенуши
по телу
целу...
.....
И сутона наших боје зумбула,
кад се ко крила шире
носталгије, болне вечери наше,
кад се из плаве кристалне чаше
уз дрхтај прве звезде
чезне, жуди и жеђа,
пијанство безумних чула
изнад свих људских међа.[35]

Тако тесно збијени и преплетени полови манихејског двојства овој песми Јеле Спиридоновић-Савић дају ефектну и уверљиву хуману ноту.

„O Signor per cortesia / manname la malsanìa!“ („О Господе, љубазно те молим, пошаљи на ме болест!“) пише Јакопоне из Тодија у својој чувеној лауди из XIII века, позивајући Господа да његово телесно биће заспе најгорим болестима као освету за издају коју је човек починио

[34] Ј. Спиридоновић-Савић, *Вечите чежње*, С. Б. Цвијановић, Београд 1926.

[35] *Исто*, 11.

у односу на Христа. Радикална деструкција телесности и одрицање од земаљског, порив самокажњавања и призивања смрти као једине преостале могућности (будући да је она прва упропашћена грехом) за човеково пуно, небеско остварење, главне су карактеристике ужарене средњовековне религиозности која, чини нам се, својим одразима боји и осветљава и поезију Јеле Спиридоновић-Савић.

Светом Фрањи је, пак, посвећена песма под насловом „Веренику Госпе Сиротиње“ (*Јесење мелодије*, 1939):

О где си ти, што насред трга стаде,
и богаташко златно рухо скиде;
велик и далек брате, где си саде
очи су наше жудне да Те виде.[36]

Франческанских трагова има и у другим стиховима: у песми „Заједница“ из *Јесењих мелодија* („моју црвену сестру цвет, / и моју плаву сестру ласту“[37]), у песми „Витез луталица“ из збирке *Вечите чежње* („ал ко брат му ветар, не заста нигде“[38]), у „Песми жене“ *(Вечите чежње)*: „Ко из Земље, Сестре моје / из мене се живот рађа“,[39] затим и у песми „Монах“, опет из *Јесењих мелодија:*

Данас је на прозор ћелије моје
долетело читаво јато
шарених, малих птица
.....
О добро знам, ти си ми,
те птице, Оче, послао,
ту Твоју крилату децу,
Твом детету без крила...[40]

У песми, потом, „Црвени и бели“, из збирке *Вечите чежње*, која је занимљива због труда песникиње да покаже заједничко, људско, језгро и порекло манихејске супротности (у овом случају, црвеног и белог, крви и чистоте), јављају се призори крвавог црвенила тела:

---

36 Ј. Спиридоновић-Савић, Јесење мелодије, 88.

37 *Исто*, 12.

38 Ј. Спиридоновић-Савић, *Вечите* чежње, 44.

39 *Исто*, 28.

40 Ј. Спиридоновић-Савић, *Јесење мелодије*, 52.

О страсници-страдалници
.....
Ви ходите јесен шумом
пламно-врелом,
и певате рујну песму
са крвавим вашим телом
.....
али нисте ви од оних,
што из румен сјајних чаша,
врело зрелих винограда
пјанство пију,
но пламеним бичевима
до крви се вруће бију.[41]

Сличну зацрвенелост налазимо у још неким стиховима Јеле Спиридоновић-Савић:

Њише се огромно срце
у високој сребрној цркви,
огромно крваво срце...

Црвене падају капи
на бледе руке верних,
тешке црвене капи... („Храм“)[42]

О како је била
црвена,
горућа,
врућа,
и топла та светлост
људских срдаца. („Кроз сутон“)[43]

У таквим сликама видимо још једну нијансу средњовековне религијске занесености која је, по нашем мишљењу, саставни део духовних и религијских узлета наше песникиње. Порекло тог опсесивног крвавог црвенила могуће је везати за Св. Катарину из Сијене и њене текстове који таквим призорима обилују. Један од напознатијих је онај у којем се описује погубљење несрећног Николе Тулда, а коме

41 Ј. Спиридоновић-Савић, *Вечите чежње*, 30–31.

42 *Исто*, 18.

43 Ј. Спиридоновић-Савић, *Са уских стаза...*, 53.

је помогла да се од живота растане у религијској екстази што ју је она код њега произвела.

„Confortati, fratello mio dolce; perocché tosto giungeremo alle nozze. Tu v'anderai *bagnato nel sangue dolce* del Figliuolo di Dio, col dolce nome di Gesù, il quale non voglio che t'esca mai dalla memoria. [...] Poi egli giunse, come uno agnello mansueto: e vedendomi, cominciò a ridere; e volse che io gli facesse il segno della croce. E ricevuto il segno, dissi io: „Giuso! alle nozze, fratello mio dolce! che tosto sarai alla vita durabile". Posesi giù con grande mansuetudine; e io gli distesi il collo, e chinami giù, e rammentàlli *il sangue dell'Agnello*. La bocca sua non diceva se non, Gesù, e, Catarina. E, così dicendo, *ricevetti il capo nelle mani mie*, fermando l'occhio nella divina bontà, e dicendo: „Io voglio".

Allora si vedeva Dio-e-Uomo, come si vedesse la chiarità del sole; e stava aperto, *e riceveva il sangue; nel sangue suo uno fuoco di desiderio santo*, dato e nascosto nell'anima sua per grazia; riceveva nel fuoco della divina sua carità" (курзив Ж. Ђ.).[44]

Сажимајући тематска чворишта поезије Јеле Спиридоновић-Савић, поготово имајући у виду књигу коју је на италијански превео, Умберто Урбани пише овако:

„La lotta fra i sensi e lo spirito, l'amore ai poveri e ai miseri, l'incessante ascensione, oltre il dolore e le lagrime e la gioia spirituale, verso l'Eterno, ecco la vita dei monaci dell'Umbria serba, che popolano i monasteri di Klisura, di Studenica, Di Žiča, di Vatoped, di Hilandar e di tanti altri fari luminosi della civiltà serba medievale."[45]

Згуснута и уверљива синтагма „Српске Умбрије", коју је смислио Урбани, потврђује постојање јасних медитеранских обриса у поезији Јеле Спиридоновић-Савић, унутар којих она, измирујући или, боље речено, надилазећи и католичанство и православље,[46] трага за уни-

---

44 *Le lettere di Santa Caterina di Siena IV*, Barbera, Firenze 1860, 9.

45 J. Spiridonović-Savić, *Pergamene*, XXVII.

46 Постоје стихови, у *Пергаментима*, у делу кад се описује крсташки поход у којем је учествовао и император Барбароса, кад један његов витез, Британац Гилберт, овако, језиком толеранције и религијског измирења, говори о сусрету са Саладином (*Пергаменти*, 50):

Задивљен разумех све у једном маху,
кад ме изведоше испред саладина.

Испод тамних већа доброта му сјаје,
ко јутарња светлост иза густа грања,

верзалним облицима религијске духовности, који су својствени људском бићу, у његовој распетости између таме и светла, између земље и неба.

Небо, светлост и музика

Помало као и Данте док је састављао стихове *Раја*, у којем доминира божанска заслепљујућа светлост у којој се губе контрасти земаљског живота, па је песнику тешко да представља и нијансира, тако је и наша песникиња покушала да својом песничком маштом произведе слике оног другог пола манихејског двојства, у чијој је власти била и она и страдалници и аскете које у њеним песмама срећемо.

Небеса се у њеним стиховима отварају као поплава светлости и музике што се доживљава као „божански огањ“ („мени гори тело и лице, и тресу се сребрне жице“), као екстаза („Видиш ја пјан / и болан скоро / од радости сам вечне“), као блаженство вечите музике и хармоније. Песникиња је таквим покушајима отворила вечна људска питања: Како одрицање од телесног и од земаљског, аскеза и усамљивање могу донети радост и, ако је донесу, каква је природа те радости? А нарочито: Како да се разлуче и противставе љубав земаљска и љубав небеска? Изабрали смо три најзанимљивија примера:

О Господе
шта је то са мном,
мени гори тело и лице,
и тресу се сребрне жице,
све нове жице у мени,
ко да је сва Светлост,
ко да нема тмице,
од Варнавине сребрне песме
ко да падају блиставе капи
са неке вечите чесме:

а рука му само Милост зна да даје,
и ако се Меки и Алаху клања.

Разумех тек тада, *да само доброта,*
па ма којој вери припадали људи,
на плећима носи Смисао Живота,
а крваво срце у дубини груди.

па моја слова постају песме,
па моје ноћи постају песме,
и мучења моја постају песме,
сребрне блиставе песме,
а у души слази се радост.[47]

Нема, у стиховима, блаженства, смирености, контемплације; надилажење телесности је болан, готово фебрилан процес привидне разградње (смрти у животу) тела, и претварања његовог у светлост, у воду и у музику.

Видиш ја пјан
и болан скоро
од радости сам вечне
ко матица је снаге речне
она у мени
и не зна да се заустави...
Погледам горе свод плави,
Песма.
Погледам сребрну реку:
Песма.
Погледам нашу цркву:
Песма.

Па отац Тихон
па ви сва браћа,
сви сте ко песма,
која се враћа
натраг у мене...

Ко да увек звоно
сребрно звони.
Ил да увек чујем
удар
сребрних крила
блиставих Серафима.[48]

Људско биће, посвећено божанству и трагању за духовном срећом, када напокон буде запљуснуто бескрајном светлошћу, услед немоћи да гледа и описује земаљски свет око себе („слепило спољашњег вида“),

47 Ј. Спиридоновић-Савић, *Пергаменти*, 71.

48 *Исто*, 7.

успоставља везу са далеким звездама и претвара се у оно што Ђузепе Унгарети, у песми „I fiumi“, назива „una docile fibra dell'Universo“, „послушна нит Свемира“; „танка бреза“ као „мелодија“, каже наша песникиња, коју „звезде“, као „златан ветар“, повијају и носе:

Господ је срушио зида
Између Њега и мене,
ни мрке све копрене
слепила спољашњег вида,
сад кад више нема зида,
не би ми сакрити могле
светлост велику моју.
А за ту светлост
ја немам речи
кичица нема боју
зато удубљујем душу своју
горе у звезде.

Између њих и мене
постоји чудна веза:
оне су као златан ветар,
а ја као танка бреза
која се повија.

Оне су свирача руке
на невидљивој харфи
а ја мелодија...[49]

Summary

Željko Đurić

MEDITERRANEAN DRIFTS OF JELA SPIRIDONOVIĆ-SAVIĆ

Starting with the introduction to the Italian edition of Jela Spiridonović's collection of poems entitled *Pergamene (rinvenute e trascritte dal fratello in Cristo Stratonico)*, this paper attempts to identify the Mediterranean matrix of the poetics of Jela Spriridonović Savić. *Pergamene*, indubitably the Serbian poet's greatest

[49] *Исто*, 42–43.

literary success, like her other works, drew inspiration from the pagan world of antiquity, the fervent Christianity of the Italian and Mediterranean Middle Ages, the poetic experiments of Gabriele d'Annunzio and his Serbian follower, the poet Mirko Korolija. The present reading of Spiridonović Savić also reopens the literary critical discourse on the as yet little explored area of the feminine poetic voice in Serbian literature.

Riassunto

Željko Đurić

GLI ENTUSIASMI MEDITERRANEI DI JELA SPIRIDONOVIĆ-SAVIĆ

Partendo dalla descrizione dell'edizione italiana del libro poetico di Jela Spiridonović-Savić intitolato *Pergamene (rinvenute e trascritte dal fratello in Cristo Stratonico)*, che consideriamo il successo letterario più cospicuo della poetessa serba, abbiamo tentato di identificare la matrice mediterranea del tessuto poetico di Jela Spiridonović-Savić nella dimensione culturale, storico-geografica e poetica; indicando come campi della sua fruttosa ispirazione poetica il mondo pagano dell'antichità, la cristianità fervente del Medioevo italiano e mediterraneo, gli esperimenti poetici di Gabriele d'Annunzio e del suo seguace serbo, il poeta Mirko Korolija; il tutto nel tentativo di riaprire il discorso critico-letterario su quella ancor fresca voce poetica femminile della letteratura serba.

Sanja Roić

Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
sroic@ffzg.hr

821.163.41.09-1 Миличић С.

MILIČIĆEV MEDITERAN

Apstrakt: U radu će se razmotriti motiv Mediterana u pjesničkom opusu Josipa Sibe Miličića, s posebnim obzirom na njegovu zbirku pjesama *Moje selo Brusje*. Osim biografskih podataka – autor je rođen na otoku Hvaru, školovao se u Kotoru, Dubrovniku i Zadru, premda je najduže razdoblje proveo u Beogradu, u čijem je kulturnom životu aktivno sudjelovao – pokušat ću pokazati da su svojevrsnu mediteransku konstantu u Miličićevom opusu odredili autorov „kozmizam", proizišao iz idealizacije djetinjstva, kao i preuzimanje i elaboracija književnih pobuda, u prvom redu iz pjesničkih opusa talijanskih pjesnika Carduccija (idealizirao djetinjstvo provedeno u toskanskoj Maremmi, uz Tirensko more) i Leopardija (rodni Recanati samo je desetak kilometara udaljen od jadranske obale). Problematizirat ću i Miličićevu pripadnost mediteranskom kulturnom krugu iz perspektive srpske književnosti.

Ključne riječi: Mediteran, Miličićeva poezija i prevodilaštvo, talijanska kultura, srpska i hrvatska književnost.

1. Uvod

Književnik i slikar Josip Sibe Miličić autor je pluralnih pripadnosti. Njegovom krsnom imenu Josip (koje je dobio po ocu Josipu, zemljoradniku, a vjerojatno i po djedu, jer je u patrijarhalnim otočkim porodicama vladao običaj prenošenja istih imena) dodan je i hipokoristik Sibe, izveden iz vokativa „Josipe!" i čest u primorskim krajevima. Podaci o njemu nalaze se u *Leksikonu pisaca Jugoslavije* (1997), u *Leksikonu hrvatskih pisaca* (2000) i u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* (2011).[1] Pisao je i objavljivao

[1] Na internetskim stranicama iz Srbije Miličić je označen kao srpski književnik i književni kritičar rođen u Brusju (Austrougarska), dok na jednom hrvatskom portalu stoji da je „po majci Hrvat". Njegova je poezija uvrštena u renomirane antologije i

pjesme i prozu na oba narječja, ijekavskom i ekavskom, jezika koji je za njegova života smatran jedinstvenim (jezikom Srba i Hrvata). U vremenu u kojem pišem ovaj rad, opus Sibe Miličića moguće je podijeliti, osim na pjesnički, prozni i figurativni, i prema jeziku na kojem je napisan, hrvatskom ili srpskom. No, tu podjelu nije lako provesti jer nije kronološka: Miličić je svoje prve dvije pjesme „Ines" i „Bratu" objavio u zagrebačkom *Hrvatskom kolu* 1907, iste godine kada mu je u Beču štampana knjiga pjesama i prijevoda naslovljena *Pjesme*.[2] Godine 1914. izlazi mu u Dubrovniku, u izdanju Jovana Tošovića, kao prva knjiga Dubrovačke biblioteke s nagradom tamošnje Matice srpske, pisana ekavicom i štampana ćirilicom, pjesnička zbirka avangardnog naslova *3*.[3] Tako je Miličić nastavio pisati i objavljivati pjesme, prozu i kritiku sve do zbirke *Apokalipsa*, štampane u Zagrebu (Miličić, 1941), napisane hrvatskom ijekavicom, a tako su napisane i njegove posljednje pjesme nastale u partizanima (Miličić, 1944).

Kultura ovog autora formirana je u različitim sredinama pa je stoga i njegov opus tematski raznolik, ali se već pri površnom pregledu naslova njegovih proznih i pjesničkih zbirki, kao i jedinog romana, opaža da su

---

srpske i hrvatske poezije, kao i u preglede jugoslavenske poezije, štampane u izvorniku i prijevodima na strane jezike.

[2] „Ines" je mogla ući u odjeljak „Griješni stihovi" u prvoj objavljenoj zbirci, a već je u te dvije pjesme očigledna podvojenost između senzualnih iskustava u intelektualnom okruženju velikog grada i svijest o dvojnosti sudbine – one vlastite, koja otkriva golemi svijet, i bratove koji, vezan za zemlju, ostaje na rodnoj grudi. Zanimljivo je da je analogna misao prisutna i u zbirci *Apokalipsa*, objavljenoj 34 godine kasnije, ali u vidu posvete: „Svom bratu / Stjepanu-Krunoslavu / kome nije dala sudbina / da se razvije u velikog pjesnika" (Miličić, 1941: 3). U svojevrsnom predgovoru nakon posvete stoji, između ostalog, i ova rečenica: „Tako se i ja, poslije punih trideset i pet godina lutanja stranim zemljama, vraćam kući. Sobom nosim ovu knjigu koja će mi, nadam se, omogućiti boravak među svojima." U južnoslavenskim književnostima nacionalna pripadnost često se ne vrednuje prema kriterijima iz autorovog opusa, nego se kao meritorna uzima autorova kronološki posljednja izjava o nacionalnoj pripadnosti. Mislim da Miličić, unatoč ovom iskazu, ostaje autor pluralne pripadnosti, pluralnih književnih i jezičnih identiteta. Dijelove opusa na današnjim različitim jezicima (hrvatskom i srpskom) imaju, osim Andrića, i Tin Ujević, Antun Branko Šimić, Vladimir Nazor, Mirko Kovač. Pjesma Miloša Crnjanskog „Jadranu" svjesno je napisana ijekavicom. Neki su hrvatski pisci pisali i na talijanskom i latinskom, a neki samo na tim dvama jezicima, mnogi i (ili samo) na zavičajnim dijalektima (najpoznatiji je slučaj Krležinih *Balada*).

[3] Naslov je čitan i kao *Trojka*. Zbirka je podijeljena na tri cjeline, a 3. je i dan pjesnikova rođenja. Nije isključeno da je naslov možda i svojevrsni ustupak suvremenom avangardizmu.

izravno vezani za Mediteran: *Borovi i masline*, *Hronika potonulog ostrva*, *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj*, *Moje selo Brusje*. Miličić je rođen na otoku Hvaru, u selu Brusju, koje se nalazi na nadmorskoj visini od 206 metara, na zavojitom, brdskom putu koji povezuje dva najznačajnija i najveća otočka naselja, Hvar i Stari Grad. Stanovnici toga sela, kao i ostalih sličnih naselja na tom i susjednim otocima, govorili su, i danas govore, specifičnim čakavskim dijalektom koji posjeduje autentične karakteristike – s obzirom na dva gradska središta. Riječ je o takozvanoj staroj čakavici, na kojoj su napisana neka djela stare hrvatske književnosti, među kojima je svakako najpoznatija Marulićeva *Judita*. Kada je Miličić rođen, 3. aprila 1866, Hvar je, kao i cijela Dalmacija, pripadao Austrougarskoj monarhiji, a službeni jezik u toj regiji bio je talijanski. Školovanje se, međutim, prema potrebi stanovništva, obavljalo na pučkom jeziku, pa je tako Miličić četiri razreda osnovne škole završio u svome rodnom selu (1892–1896) a nižu gimnaziju privatno u Hvaru (1896–1900). Njegovo gimnazijsko školovanje bilo je obilježeno promjenama, ali se u cijelosti odvilo u jadranskim primorskim gradovima bogate maritimne prošlosti: u Kotorskoj gimnaziji završava V razred, a u VI razredu (januar 1901) biva isključen; nastavlja gimnazijsko školovanje u Dubrovniku (VI i VII razred), a nakon ponovnog isključenja, VIII razred završava, i maturira, u Klasičnoj gimnaziji u Zadru (1905), s „narodnim jezikom" kao nastavnim. Studirao je u važnim evropskim, ali kontinentalnim središtima: studij slavistike i romanistike pohađao je u Beču i Firenzi, a diplomirao u Rimu (1911). U Beču je kasnije, 9. 3. 1913. (Lešić, 1991: 230) doktorirao s tezom na njemačkom jeziku, čiji naslov u prijevodu glasi „Sadržajne i formalne razlike između Leopardijevih Prvih i Velikih idila". Iz bečkog razdoblja je i zbirka *Deset pjesama o Don Juanu* (1911) a za to razdoblje značajan je i kratkotrajni brak sa Zagrepčankom Danicom Dunom Peklić (rođenom 1888. u Jastrebarskom), apsolventicom likovne akademije, koja je u Beču boravila 1910, kasnije poznatom hrvatskom slikaricom.[4]

Engleski, francuski, njemački, ruski, talijanski i materinski jezik, uz zavičajni dijalekt,[5] tvore tako njegovu višejezičnost, a nakon boravka u Du-

[4] http://www.donacijegz.mdc.hr/slikarica.aspx?lng=HR&id=32
Par se razišao, ali je razvod obavljen tek 1920, kako je navedeno u Službeničkom listu (Lešić, 1991: 74). Danica se zatim u Zagrebu udala za Alfreda Peyera, od kojeg se razvela 1935, napustila Evropu i otišla u SAD.

[5] Zanimljivo je da su u pripovijetkama citirani fragmenti poznatih dalmatinskih napjeva u originalu, na čakavskom ikavskom narječju (Miličić, 1991: 159 i *passim*) dok u

brovniku, gdje je bio gimnazijski profesor (1911. i 1912), odlazi u Beograd, na mjesto profesora u Drugoj gimnaziji (1912–1914). Između 1914. i 1920. književni rad zamijenio je intenzivnim političkim angažmanom: pristupa dobrovoljcima i bori se na Mačkovom kamenu, a zatim u dva navrata odlazi u Rusiju, gdje radi na okupljanju dobrovoljaca; boravi na Krfu i na Solunskom frontu. Po završetku rata odlazi u Rim gdje je u službi Jugoslavenskog odbora, a 1919. je u Parizu, kao pomoćnik sekretara Prve jugoslavenske izložbe. Nakon toga živi u Beogradu, ili je u diplomatskoj službi (London, Rotterdam).

Ratovi (i Prvi i Drugi svjetski rat) odlučujuće će utjecati na njegov život, na stanje njegovog duha i na njegovo stvaranje.

2. Što je Miličiću Mediteran?

Iz Miličićeve biografije evidentno je da nakon mature i kratkog boravka u Dubrovniku, 1911–12, napušta Mediteran kao mjesto stalnog boravka. U dubrovačkoj zbirci *3*, štampanoj 1914, najavio je najvažnije teme svoga opusa: djetinjstvo, Mediteran, plovidba kao spoznaja. Pjesma „Brodić iz borove kore" nije samo priča o djetetovoj igri, to je alegorija života kao plovidbe: „More šumi i šumi. / Pustim i krivim žalom baca se val za valom: / šš, ššš, šš" [...], da bi se nakon nekoliko kratkih strofa i ponovljenog onomatopejskog pripjeva obratila djetetu: „O dete, / što su besane noći / ja znadem, / pa znadem i tvoj san: / već režem jarbol visoki, / za brod tvoj plitki, široki; / već sečem čvrsto kormilo, / a jedna pesma moja / biće mu belo jedro, / da plovi mirno i vedro, / k'o što i bio ti san, / mnogu noć i mnogi dan [...] / gle, plovi tvoj brod ponovo! / lahor ga nosi lagani / preko šumnih valova, / ja sam mu pesmu darov'o!" (Miličić, 1914: 14–16). Velibor Gligorić (1970: 164) je već na osnovu ove pjesme ustvrdio da u grbu Miličićeve lirike stoji hvarski bor.[6] Bor stoji i u naslovu knjige pripovjedaka *Borovi i masline*, ali je doživljaj toga znamena najintenzivniji u *Knjizi radosti* (Miličić, 1920), u fragmentu iz „Sunčanog dana": „[...] I zapevasmo radosni / Sa svetlim suncem u nama, / I zaigrasmo radosni / Sa poklikom na usnama: // Otvori dveri zelene, / Duboka šumo borova, /

---

roman (Miličić, 1928: 38) povremeno unosi leksiku moreplovaca, kao na primjer lokalizam „bumpreš" za „kosi jarbol" .

[6] Gligorić ovu pjesmu pogrešno pripisuje prvoj Miličićevoj zbirci iz 1907. Navodi da je Miličić 1915. u Nišu objavio propagandnu brošuru *Dalmatinska ostrva* (Gligorić, 1970: 165; Lešić, 1992: 52–54). Za zbirku *Apokalipsa* smatra da je pokajnička.

Otvori dveri zelene, / Duboka šumo borova! // Zaljuljaše se duboko / Dugačke grane borove: / Din-dan, din-dan – / I pođe šumno zvonjenje / Niz bregove i dolove: / Din-dan, din-dan – // I dveri se otvoriše, / Kao vrata crkve sjajne, / Kao dveri svetotajne, / I mi uđosmo s cikom, / Sa radošću i s poklikom, / Ja i kolo veselo / Radosnih mojih leta. [...]" (*Parnas*, 1955: 328–329).[7] Ponesen vitalističkom energijom pokreta, zvuka i boja, „Sunčani dan" je jedinstvena sinteza izvornog ritma imanentnog narodnom pjesništvu i rafinirane elaboracije sugestija iz ekspresionističke, dekadentističke i simbolističke evropske lirike, pa ne čudi stoga što je upravo ovaj fragment više puta bio antologiziran.[8]

U razgovoru vođenom 1933. godine za zagrebački časopis *15 dana* Miličić je rekao:

„Cijela literatura nije ništa drugo nego radijacija djetinjstva. Dakle, sve što vi u svome djetinjstvu proživite, kasnije opet oživljujete, i to gledajući svojom stečenom kulturom."[9]

Miličićevo je djetinjstvo, kako sam već rekla, vezano za Brusje na Hvaru. U to vrijeme selo je brojilo i do tisuću stanovnika, ali se već u doba pjesnikove zrelosti znatno ispraznilo.[10] Među jadranskim otocima Hvar je poznat po tome što ima posebno blagu klimu, najduži je otok Jadrana i, zajedno s Korčulom i Visom, posjeduje svjedočanstva o antičkoj grčkoj kolonizaciji. Sela su najčešće nastajala na mjestima gdje su bile gradine, osmatračnice na uzvisinama, pa su tu pronađeni i ostaci materijalne kulture starih civilizacija, a od gradskih naselja najstarije je Stari Grad (Pharos), na rubu plodnog, prostranog polja (agera) na kojem se nalazi najbolje očuvana antička parcelizacija.[11]

Suvremena etnološka i kulturnoantropološka istraživanja Mediterana razmatraju supostojanje različitih kultura na tom prostoru, što je, naravno,

---

7 Navodim iz *Parnasa*, jer nažalost nijedna zagrebačka biblioteka ne posjeduje primjerak *Knjige radosti*, premda je ona uvrštena u *Leksikon*, 2008: 336.

8 Usp. *Antologija savremene jugoslavenske lirike*, ured. Mirko Deanović i Ante Petravić, V. Jurić, Split 1922, 174–175 i *Parnas: zbornik lirike srpske i hrvatske*, ured. Božidar Kovačević, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad 1955, 328–329.

9 Razgovor sa F. Pavešićem, *15 dana*, 3/1933, 17, 260. Zanimljivo je da tu tezu zastupa i talijanski književnik, slikar i muzikolog Alberto Savinio (1891–1952), također vezan za rodni Mediteran, Atenu.

10 Prema popisu iz 2001, Brusje je imalo 206 stanovnika. Danas je taj broj mnogo manji (popis iz 2011. još nije objavljen), ali se Brusje našlo, zajedno s Malim i Velim Grabjem, među selima kojima će biti dodijeljena sredstva za ekološko i etnološko održanje.

11 Od godine 2008. Starigradsko polje nalazi se pod zaštitom Unesca.

bilo uvjetovano povijesnim, političkim, ekonomskim i društvenim okolnostima. Regionalnost i lokalnost određuju također načine interpretacija cjelokupnog prostora, vodeći računa o različitim načinima konstruiranja imaginarija pojedinih njegovih dijelova. Moguće je stoga govoriti o „kulturnim zonama", odnosno o „kulturnim regijama", koje u slučaju otoka Hvara impliciraju antičke slojeve (Iliri, Grci, Rimljani) kao i kasniji imaginarij stvoren o pojedinim od tih naroda i kultura, zatim dolazak Slavena na Jadran i migracije s kopna, koje su se događale najčešće tamo gdje je otok najbliži kopnu (između današnjeg Drvenika na kopnu i Sućurja, koji u svom toponimu čuva sakralno ime Svetog Đurđa, odnosno Jurja, smještenog na jugoistočnom rtu otoka). U XVI stoljeću ključni je događaj na otoku bila buna pučana, između 1510. i 1514, ugušena brutalnom represijom venecijanskih vladara, a zapamćen je u drugoj polovici toga stoljeća i prodor Turaka (neizbježni genetski tragovi tabuizirani su na lokalnoj razini), zbog čega je vlastela napustila otok prebjegavši u Italiju, da bi se, nakon prolaska opasnosti, ponovno vratila. Mljetački utjecaji na otoku najeksplicitnije se očituju u gradu Hvaru, čija je luka bila značajno mjesto prolaska i odmora venecijanskoj floti na putu za dalje orijentalne destinacije. Nakon pada Venecije (1797) Austrija preuzima vlast nad Dalmacijom, a početkom XIX stoljeća Napoleonovo doba, s Ilirskim provincijama, donosi znatne civilizacijske pomake (ceste, institucije, publikacije na pučkom jeziku), tako da kod građanstva postupno raste nacionalna svijest. Činjenica da je u Dalmaciji službeni jezik bio talijanski rezultirala je dvojezičnošću građanskog i intelektualnog sloja, dok se ruralni svijet nalazio na margini intelektualnih i kulturnih kretanja, a jedinu vezu su za taj sloj stanovništva predstavljali lokalni svećenici i učitelji.

Mediteran, kako ga predstavlja Braudel, prostor je omeđen gorjem, planinama, što otvara mogućnost sagledavanja međusobnih interferencija urbane i ruralne kulture, obale i zaleđa, primorskog gradskog stanovništva i njihovih seoskih susjeda kao „drugog", te praćenje migracijskih pravaca i putova. Dvojnost imanentna Mediteranu očituje se u ideji da je to „kolijevka zapadnoevropske civilizacije", ali je taj prostor istovremeno i mjesto evropskih „drugih". Osim ove značajne Braudelove inovacije, Mediteran je u različitim povijesnim percepcijama konstruiran i kao zamišljeno more: preko klasicizma koji čezne za jugom (Goethe) i talijanskog neoklasicizma (Foscolo), prosvjetiteljska (Fortis) i romantičarska (Madame de Staël, Merimée, Nodier, Tommaseo) vizija ovoga prostora obogaćuje i senzibilizira Zapadnu Evropu za nepoznato

i egzotično kao dio opće „čežnje za jugom“ (P. Horden, N. Purcell). Ne samo jugoistočna Evropa, nego i afrički i azijski dio Sredozemlja doprinose konstruiranju sredozemnog „drugog“, pa i pojedinih egzotičnih, izmišljenih spojeva (već na prijelazu iz XVI u XVII stoljeće, Mauri i Venecijanci na Kreti, u Šekspirovom *Otelu*, ili, u XVIII stoljeću, Dalmacija i afrička obala u Goldonijevoj tragikomediji *Dalmatinka*, primorski i dalmatinski uskoci i Venecija u Šenoinom romanu *Čuvaj se senjske ruke* – XIX stoljeće).

Mediteranski studiji danas djeluju kao interdisciplinarno područje koje uključuje priloge povjesničara, arheologa, politikologa, kulturnih i socijalnih antropologa, povjesničara umjetnosti, arhitekata, filologa i književnih povjesničara, a pored urbane komponente toga prostora istraživači razmatraju i njegovu ruralnu komponentu, u povijesnoj perspektivi. No, je li moguća konstrukcija Mediterana „iznutra“: kao prisutnost, baština „sredozemnog nasljeđa“?

U slučaju srpske kulture, Mediteran je u kulturi i književnosti izravno prisutan kao dio nacionalne geografije u određenom vremenskom razdoblju (1918–1995), pa ga je iz današnje perspektive moguće sagledavati onakvim „kakav je nekad bio“ i u onoj mjeri u kojoj je pridonio stvaranju identiteta suvremenih srpskih umjetnika, no ničim se, naravno, ni u prošlo a ni u današnje vrijeme, kada se sve češće transcendiraju granice zavičajnog prostora, ne priječi mogućnost umjetničkog individualnog propitivanja odnosa kontinentalnog i sredozemnog kako u suvremenosti, tako i u povijesnoj perspektivi. Na tragu Hercfeldovog pitanja: „Zašto je ljudima bitno da budu Mediteranci?“ moglo bi se postaviti i dodatno pitanje: Zašto je za srpsku kulturu danas relevantno istražiti kakvo je i koliko njezino mediteransko nasljeđe i kakve su, unutar korpusa srpske književnosti, bile i jesu interpretacije sredozemne kulture? Traganje za tim književnim i kulturnim nasljeđem u nekom je smislu analogno svakom putovanju na otok, jer su otoci po svojoj geografiji i historiji izolirani, pa time i konzervativniji od kontinentalnih prostora na obali, a Jadran je specifično more i zbog svoje izoliranosti (o čemu svjedoči drevno ime „Venecijanski zaljev“) i zbog svoje inzularnosti.

Pjesnička zbirka *Moje selo Brusje* objavljena je u Beogradu, u zrelim autorovim godinama (Miličić, 1936), neposredno prije izlaska njegove knjige prijevoda lirike i proze Đakoma Leopardija, *Pesme i proza* (Leopardi, 1937). Obje knjige štampane su kod uglednog beogradskog izdavača Srpske književne zadruge (prijevodi Leopardija u povodu stote

godišnjice autorove smrti), što je bilo jamstvo recepcije u širem intelektualnom krugu, ne samo humanističke inteligencije. U sastavku koji otvara zbirku *Moje selo Brusje*, „Sve što ovde postoji, sve što mi oko vidi", pjesnik locira cjelokupni korpus knjige: „ovde" je njegovo selo Brusje na otoku Hvaru; lirski subjekt svojim čulima i sjećanjem dočarava sadašnjost i prošlost toga prostora i svog bivanja u njemu, naslućujući odatle ono metafizičko, nedokučivo i vječno koje se može nazrijeti u jedinstvenom spoju geografije i historije toga mediteranskog predjela. Percipiranu stvarnost preobražavaju dvije jednako snažne sile: „snaga ljubavi" i snaga „mog duha", a djelovanjem mašte suri, škrti kamenjar biva prekriven „lepotom nadzemaljskog ruha". Škrto rodno tlo na kojem je vegetacija opojnog mirisa i jarkih tonova, u pjesmi je svedeno na puki „dlan", koji međutim, u toj svedenosti, očituje svu svoju mediteransku raskoš. Opreka reduciranosti plodne zemlje jeste „beskrajnost neba", a lirski kazivač je nazire i osjeća gledajući treperavo lišće koju mu zastire pogled „kroz maslinovu krunu". Paralelnim čitanjem Miličićevog epigrafskog sastava s Leopardijevom najpoznatijom pjesmom „L'infinito" – Miličić je prevodi kao „Beskonačnost" (Leopardi, 1937: 60) – očigledne su interferencije s ovom najpoznatijom pjesmom talijanskog pjesnika: kao što Leopardi nazire i percipira beskrajno s onu stranu ograde koja mu priječi pogled, u Miličićevoj epigrafskoj pjesmi krošnja masline zastire pogled u beskrajno nebo. Jedno od ključnih mjesta u Leopardijevoj idili je sinteza vizualnog i auditivnog pri intelektualnom i pjesničkom iskustvu, koja se također u iznimnosti trenutka prepleću, odnosno ono što se ne vidi pomaže vizualnu percepciju, a ono što se ne čuje (tišina, šutnja, tal. *silenzio*) pomaže auditivnu percepciju. Leopardijevi stihovi: „[...] ja hoću / beskrajno ovo ćutanje da sravnim / sa ovim glasom" (Leopardi, 1937: 9–11) ostavljaju trag u Miličićevoj pjesmi, gdje tišina postaje osamljenost, osjećaj bića koje je dio prirode, svemira: „I čujuć gde Samoća božjim glasom govori" (Isto). Može se primijetiti da glagolski prilog „čujuć" nije najsretnije pjesničko rješenje, no imajući na umu Leopardijevu čestu upotrebu talijanskog gerundiva (koji odgovara našem glagolskom prilogu, ali mu je sintaktička upotreba frekventnija i uobičajenija), više puta ponovljenog u pjesmi „Beskonačnost", postaje jasnije zbog čega njegov prevoditelj, pjesnik Miličić, koristi upravo taj oblik.

3. Mediteransko selo nad obalom

Ideja da se rodnom selu posveti cijela pjesnička zbirka potječe, po mom mišljenju, iz višegodišnjeg bavljenja Leopardijevim opusom. Miličić nije bio samo prevoditelj, on je Leopardija čitao, razumio i interpretirao u originalu; posvetio mu je i svoju doktorsku tezu. Upravo na temelju razumijevanja, proučavanja, interpretiranja i, konačno, prevođenja poezije i proze genijalnog pjesnika iz provincijskog, perifernog gradića Recanati u pokrajini Marche u srednjoj Italiji, koji je to svoje mjesto i mrzio i volio (označivši ga kao „natio borgo selvaggio“,[12] a istovremeno mu posvetivši vrhunske stihove talijanske lirike), pjesnik Miličić, s vlastitim dugogodišnjim iskustvom dubokog poznavanja Leopardijevih tema, ideja i struktura, nudi čitaocu knjigu o jednom drugom mikrokozmosu, koji se nalazi na istočnoj obali Jadrana (Recanati je, naime, samo desetak kilometara udaljen od zapadne jadranske obale, tako da je Leopardi pjevao o moru koje se vidi izdaleka). I selo Brusje nalazi se na uzvisini – njegove uvale, i danas zvane „bruške vale“, u starigradskom zaljevu otvaraju se u svojoj iznimnoj ljepoti i opreci strmom, gotovo neprohodnom putu kroz makiju i kamenjar. Jedna od njih, Lučišće, opjevana je i u Hektorovićevom *Ribanju*. U pjesmi „Uspomene“ („Le Ricordanze“) Leopardi piše (prijevod je Miličićev): „Kakve silne misli / i slatke snove nadahnu mi vidik / dalekog mora, onih brda plavih, / što ovud vidim i koja se nadah / preć jednog dana, otajne svetove, / otajnu sreću snujuć svom životu“ (Leopardi, 1937: 19–24).

Mediteranska komponenta prevladava u Miličićevoj zbirci: selo Brusje „pre Hvara vidi sunce u času probuđenja / pre Hvara zaspi slatko sa sovom na ramenu“ (Miličić, 1936: 7, stihovi 3–4). Ovoj preciznoj geografskoj činjenici pjesnik dodaje i demografski podatak: „Od stopedeset kuća danas ih pola pustih. [...] Vrtovi, vinogradi nemaju sada gustih, / Jedino iste zvezde imaju naše noći“ (Isto, stihovi 5, 7–8) a zatim i historijski: „Beše nas oko tisuć pre Velikog rata, / Prorediše nas groblja i zemlje preko mora…“ (Isto, stihovi 9–10). Zanimljiva je upotreba broja „tisuću“ u elidiranoj formi, a slijedi zatim i bliži podatak o jeziku: „Jezik je čudan, drevan, još Marka Marulića“ (Isto: 8, stih 14), što objašnjava upotrebu starog čakavskog dijalekta, čemu slijedi i auditivni zapis drugih zvukova, onih životinjskih koji se mogu čuti u selu: „Sve ječi blejom ovce, meketom ludih koza, / Katkad se javi glas pobožnih magarića“ (Isto: 8, stihovi 15–16). Spomen magarca

[12] I Danilo Kiš se referirao na ovu Leopardijevu sintagmu, i preveo je kao „divlja rodna selendra“ u kratkoj prozi „Eolska harfa“.

u deminutivnom, afektivnom obliku „magarić“ autentična je mediteranska slika, kako kod Braudela tako i u Matvejevićevom *Mediteranskom brevijaru*, naime slika strpljive, kadšto i neobjašnjivo tvrdoglave životinje koja je bila najčešće jedina pomoć otočkim težacima na teškom poslu obrade škrtog tla. No, skučenost, reduciranost krajolika i životnih prilika nadomještena je dragocjenom činjenicom koja to kompenzira, naime činjenicom da: „Jadransko plavo more veže nas s celim svetom“ (Isto, stih 18), što rezultira nestalnošću i odlascima koji nagovještavaju nepovratni egzil u daleke prekomorske zemlje, ili pak samu smrt: „Zato i jesu naša odilaženja česta / Preko beskrajnog mora, ili u nebo visoko“ (Isto, stihovi 23–24).

Tko je lirski kazivač ove poezije? U „Ljubavi zemlje“ deklarira se kao „otkinut, mirisni cvetak hvarski“ (Isto*:* 9, stih 15), „Izgledam sebi svetli, prostrani drhtaj voda“ (Isto: 10, stih 26), dok u „Putu za moje selo“ ponavlja kako je ishodište spoznaje u djetinjstvu: „Držeći me za ruku vodi me čar detinjstva“ (Isto: 11, stih 5) a na tom putu susreće „ruzmarin drevni“, „pobedni lovor“ i „venčanu mirtu“, dok uz obale „More i kopno vode svoj isti večni govor“ (Isto, stih 11). Ovaj posljednji stih interferira s Foscolovim sonetom posvećenim rodnom Zakintosu, grčkom otoku u Jonskom moru, koji rimovanim slogovima u katrenima izmjenjuje talijanske lekseme „acque“ (vode) i „onde“ (valovi, vali) kao odjek onoga što Miličić sretno formulira kao „isti večni govor“ mora i kopna. Prostor i glasovi hrane pjesnikovo biće i „Tako u moje telo uvire reka bivstva“ (Isto: 12, stih 25), čime interferira s Danteovim „mare dell'essere“ (more bivstva). Drevni svijet Helade, grčkih kolonizatora koji su na otok Hvar doplovili u IV stoljeću prije nove ere, ostavio je posvuda svoje tragove („Na raskrsnici“), pa tako „Svaka stvar vraća drevna, neumrla božanstva“ (Isto: 13, stih 2) i „Ovde šeta Apolon od jutra do večera“ (Isto, stih 5) i „Ovde on [život] u saznanja nemućenoj tišini / nalazi svoje uzvišeno značenje“ (Isto: 14, stihovi 23–24). U sastavku „Pesnik“ Miličić eksplicira poetiku zbirke: „Ja govorim za cveće, za borove, za stenje, / Za rodne vinograde, masline i oblake…“ (Isto: 17, stihovi 1–2) i zaključuje: „Pružam srž svoga sela u jeziku svojemu“, pri čemu je pjesnikov jezik njegov intelektualni, akvizirani izričaj a ne autohtoni, prvi naučeni dijalektalni govor, sličan Marulićevom. Slika sela stapa se sa slikom broda, slikom doma, roditelja u čijem krilu želi usnuti, u čijem prahu lirski subjekt, u pjesmi „Pred mojim selom“ označen kao „lutalica“ (Isto: 20, stih 25), namjerava zapretati vlastitu dušu, dok se u sljedećoj lirici, „U mojem selu“, gotovo metamorfički pretvara u „srebrolistu maslinu“ (Isto: 21, stih 12), usporedivši to s metamorfozom nimfe Dafne u „lovoriku blagu“ (Isto,

stih 11),[13] a u „Mojem detinjstvu" plavi razigrani dječaci poprimaju „moje sopstveno lice" (Isto: 23, stih 8) i „Svi imaju, o, čudo, moje sopstveno ime" (Isto, stih 12). U „Nebu nad mojim selom" otvaraju se biblijske asocijacije („more sveto, svetije od Jordana, / Pod njim su naša brda svetlija od Sinaja, / Svaki maslinjak: novi, strasni vrt Getsemana, / A naši vinogradi: čar Obećanog kraja" (Isto: 25, stihovi 5–8), a riječ, koja bijaše na početku, postaje „Čakavska reč, preslatka, sa algama miriše" (o mirisu algi Jadrana, točnije u Veneciji, pisat će kasnije i Josif Brodski u knjizi *Watermark* referirajući se implicitno na stihove Tršćanina Umberta Sabe. U pjesmi posvećenoj majci („Mojoj majci") traži njen znamen u otočkom kozmosu: „Da l'grana ruzmarina? Oblak? Loze prut viti? / Dah s mora? Ptica? Val? Il moje ljubavi plamen?" (Isto: 30, stihovi 34–35).

Centralno mjesto u zbirci pripada pjesmi naslovljenoj „Miličići". Izravno se obraćajući kolektivitetu, rodu, plemenu, pjesnik se prisjeća u kolektivnom pamćenju upisanih činjenica, a te činjenice i danas žive u sjećanju otočana i njihovim prezimenima: „Dođoste, davno beše, iz plahovite Bosne / Na ovo plavo more i obale kamene" (Isto: 35, stihovi 1–2). Sa sobom su ponijeli svoje svete slike, koje su sačuvane u slavljenju sveca zaštitnika u svakom hvarskom mjestu, ali i svoju neobuzdanu strastvenu prirodu: „Doneste Svetog Đurđa svoje zemlje ponosne / I požudu istočnu za bludnim telom žene" (Isto, stihovi 3–4), no tajna o porijeklu i statusu, koju su ti migranti s kopna donijeli sobom na otok, i dalje ostaje nerazriješena: „Uskoci? Kukavice? Smireni poljodelci? / Hajduci sa teretom nebrojenih zločina?" (Isto, stihovi 11–12). U njihovoj prirodi i njihovom temperamentu ostali su tragovi drevnog porijekla, ali je mediteranska ljepota krajolika i svijest o prostranstvu, koju daje morska pučina, te njihove prvotne karakteristike transformirala, prilagodila. Pjesme koje su sobom donijeli, a koje se pjevaju uz gusle, govore o Milošu i Kraljeviću Marku – o čemu je izravno svjedočio i Hektorović u *Ribanju i ribarskom prigovaranju*, kad ribari Nikola i Paskoje, da bi zabavili svoga gospodara Petra, veslajući od Staroga Grada do Brača i Šolte, i natrag, govore pjesmu o Marku Kraljeviću i bratu mu Andrijašu. Divljina kojom su Miličići okarakterizirani ublažena je Mediteranom; ostale su, međutim, samo dvije vječne činjenice, koje pjesnik sažima u „žudnju za telom žene" i „Kačićevu pesmu", dakle tradicija usmene epike

[13] U sastavku „U našoj kući" dolazi do metamorfoze u „novog Sebastjana" (32), koji je „pun strela: maslina zelenih izdanaka" te završava ekstatičnom slikom: „Cvetam krvavim cvećem plamenog ushićenja" (34).

koja kao narativ kolektivne historije živi u zajednici osamljenoj na svome otoku sred Jadrana.

Drugi dio zbirke posvećen je upravo tom kolektivitetu: „Deca u mom selu" priča o živosti, veselju, ludosti bosonoge djece, sebične pa i svirepe prema prirodi koja ih okružuje, da bi tek podnoć, u krilu majke, razabrali dobro i zlo u njezinim pričama, i upamtili ime Boga. Sudbine žena u „Devojkama u mom selu" sažete su u tek nekoliko stihova: „Jer sve je: očuvati. Jedini smisl: potomstvo. / Sa zemljom se još živi iza ivice groba. / Razigran sin pod srcem božansko zadovoljstvo, / Prokletstva nema većeg do jalova utroba" (Isto: 40, stihovi 17–20), zato što „Ne znaju druge sreće, ni drugog uživanja / dok im smrt samilosno ne svede oči mrtve" (Isto, stihovi 23–24).

„Naši seljaci" i „Težaci", „Vinova loza", „Pod maslinom", „Naši ribari", „Ribolov", „San ribara" ocrtavaju lik smjelog, vrijednog čovjeka koji je istovremeno i „zao i dobar" i „naivan i lukav" (Isto: 41), jer je i paganin i pobožan; njihov je bog u zemlji a čistoća, zaborav i užitak nalaze se jedino u vinu, plodu te zemlje koji „snuždena ljudska srca [pokrenuće] na neslućenu radost" (Isto: 45, stihovi 11–12), ili istom snagom otimaju moru ulov i osvajaju neznane daleke krajeve: „Nesalomljivo im srce pliva morem dobrote, / Reči im: siloviti udar nenadnog vetra. / Svoj brod tetoše poput neke dobre sirote. / Oluja za njih samo: jedna suluda sestra" (Isto: 66, stihovi 13–16).

U čemu je posebnost Miličićevog Mediterana? Selo Brusje uzdignuto na razinu pjesnikovog zavičaja, poput Foscolovog Zakintosa ili Leopardijevog Recanatija, po tome jeste iznimno u srpskoj književnosti.[14] Brusje nije tek skromno ruralno mjestance na strmom i vratolomnom putu iz Hvara za Stari Grad; ono, za razliku od ostalih sela na otoku, spaja naizgled nespojivo: kamenjar, brdsko, arhaično, i more, obalu i vezu sa cijelim svijetom. Bruški dječaci trče, gotovo lete kamenjarom, ali i rone i plivaju, što je, sve do generacije rođene iza Drugog svjetskog rata, za druge stanovnike otočkih sela, pa makar se nalazila i na samo nekoliko kilometara od priobalnih gradova, bilo nezamislivo. Brusje tako ima svoje težake, ali i ribare, to je i brdsko i priobalno selo koje se diže *nad* obalom, čiji su areal i kamenjar i suhozidom omeđene vrtače s poljima i vinogradima,

[14] U antologiji *Pjesni Hvara: od Marulića do Šoljana*, Amadeo – art kabinet, Zagreb 2003, Tonko Maroević piše, u predgovoru, da se Hvar može smatrati, osim jadranskom Madeirom, i hrvatskom Itakom. Maroević je, zajedno s Nikšom Petrićem, uključio u ovu antologiju dvije Miličićeve pjesme iz zbirke *Moje selo Brusje:* „Moje selo" i „Naši ribari" (str. 98–101).

ali i idilične uvale pod njim, odakle odlaze i kamo se vraćaju ribarski brodovi poslije strašnih oluja i nevera, kad im se kao u priviđenju učini da se „na nebu rastvorila kapija" odakle ih promatraju anđeli. Prirodi, koja im pokazuje i svoje najsurovije lice, prkose stoicizmom, pa i prkosnom pjesmom. Brušani su potomci migranata dospjelih iz kopnenih gorskih krajeva, koji su se prilagodili mediteranskom načinu života; u godinama koje neposredno prethode objavljivanju zbirke prisiljeni su na novu emigraciju, koja je s Hvara vodila najčešće u Argentinu. Posljednje dvije pjesme tematiziraju upravo te odlaske: „Odlaze, usta poju, al mre otkucaj srca, / Noge se teško dižu sljubljene s rodnom zemljom" („Iseljenici", Isto: 69, stihovi 5–6), dok se u dugoj, narativnoj „Argentini", dotiče i nesvjesno: „Daleko su telesno al duhom uvek blizu / U snu najbliži..." (Isto: 71, stihovi 9–10) i drama preko pisama dogovorenih brakova s djevojkama iz rodnog kraja, čija se konačna slika pretapa s Marijinim stanjem pred Duhom naveštanja (Isto, stih 41).

Miličić je u pjesničke slike prenio makro i mikrohistoriju, ono što je od usmene predaje ostalo upamćeno o prošlosti svoga roda i ono što je kao dječak doživio i iz svoga sela ponio sobom u svijet. Jezik kojim je to učinio pripada srpskom književnom krugu, na tragu kozmičkog idealizma (Miličić je, inače, autor manifesta kozmizma), u tradiciji refleksivne srpske poezije XX stoljeća. Zeleni otok kamene nutrine i priča o rodu koji je na njega dospio iz neznanog zaleđa dalmatinskih strmih obala, te nastavlja živjeti zatvoren i začaran u svom novom mikrokozmosu, kontrapunktiran je sudbini onih koji su otišli, kojima pripada i pjesnik. Sibe Miličić doživio je razarajuće bombardiranje Rotterdama (gdje je boravio kao jugoslavenski konzul od 8. decembra 1937. do 24. aprila 1941):[15] njegova poezija poslije tih događaja djeluje umorno u pokušaju da bude refleksivna: „Nada mnom šumi moj bor hvarski: / Krošnjati, kosmati Zevs naš! // ...Pratimo se svuda ja i bor moj / Ja simbol njemu on meni. // On ostaje na visokoj, čvrstoj stijeni, / Al čuva mi dušu u sebi. / Ja idem kroz Svijet, al svud sobom nosim, / U sjećanju na svoje Djetinstvo / Moj bor, moj bor, moj bor zeleni..." Od energije nekadašnjih osmeraca i trohejskog ritma iz „Sunčanog dana", i punoće četrnaesteraca koji su opisali cijeli mikrokozmos Brusja, i u stihovima *Apokalipse* očuvan je, premda znatno bljeđi, motiv arhajskog i božanskog u znamenu prirode, i jednako tako očuvana, ali s očiglednim naporom, želja da se očuva rima, pa makar i neprava i nepravilna.

[15] Točnost podataka dugujem Aldu Čaviću, direktoru Muzeja u Starom Gradu.

4. Pjesnikov kraj

Miličićev životni put završava na Jadranu. Odlazi na Hvar, u Brusje, po povratku iz Švicarske, gdje je nakon kapitulacije Jugoslavije bio interniran zajedno s ostalim diplomatima. Zatim prelazi u Split, gdje radi za partizane kao prevoditelj, a nakon kapitulacije Italije (8. septembra 1943), on se partizanima i priključuje. Iz zbirke *Deset pjesama o partizanima*, koja u cjelini slavi partizanski pokret i borbu, izdvaja se, kao pjesma koja pripada mediteranskom duhu, „Sa Mosora" (Miličić, 1944: 11). Pjesnik ponovo gleda more s visine, s planine Mosor, koja se diže nad Splitom, kao što ga je nekad gledao iz svog sela „na visini"; ispunjen je srećom koja ga ispunjava na tragu kozmizma iz dvadesetih godina: „Pod sobom gledam more i otoke, / Plodna naselja sve do Trogira, / I dalje... // Ovo je, sigurno, najljepši kraj Svemira" (Isto, stihovi 1–4). No, ratna stradanja zauvijek su tragično obilježila taj idilični krajolik: više je krvi natopilo zemlju nego što su vinogradi ikada dali vina: „Međutim, / Ovdje me svaki kam, put i selo potsjeća / Na strašne potoke krvi što je ovud protekla. [...] Kroz vijekove / Iz njegovog grožđa nije toliko iscijeđeno vina!" (Isto, stihovi 9–11 i 18–19). Metrički su ovi stihovi također slika pjesnikovog stanja: ne teže više zaokruženosti pravilno rimovanih strofa, fragmentirani su, smjenjuju se slike ljepote i tragedije, radosti i najdubljeg bola.

U predgovoru datiranom „April, 1944" (Isto: 7) pjesnik zbirku posvećuje gradu Splitu i ustanku Dalmatinaca, „hiljada i hiljada boraca, koji će učiniti nešto najveće, možda najherojskije u ovom ratu" (Isto). Miličićeva je zbirka ostala zaboravljena u poslijeratnom vremenu. O njegovom kraju nema pouzdanih podataka: po nekima, trag mu se izgubio u partizanskoj bazi u Bariju, na zapadnoj obali Jadrana; po drugima, pjesnik je, kao žrtva osvetoljubivog mještanina, skončao u moru. Krug se zatvorio, od „sela na visini gde žive / ni ribari ni mornari" (Miličić, 1991: 156–199) do mora „Jadranskog, / najlepšeg mora na svetu" (Miličić, 1922: 57).[16]

---

[16] Lešić (1991: 247–255) navodi plauzibilna svjedočanstva o ideološkim preinakama na pjesnikovom rukopisu (Miličić je kopiju svoje zbirke u rukopisu bio poklonio Hvaranki Desi Avelini). Očekivano su cenzurirani stihovi o posljedicama bratoubilačke mržnje, dok je naslov pjesme „Dalmaciji" preinačen u „Jugoslaviji".

5. Zaključak

Pjesnički opus Josipa Sibe Miličića pripada srpskoj, hrvatskoj i mediteranskoj lirici. Njegovi su odabrani pjesnici u prvom redu Giosue Carducci, prvi talijanski nobelovac (1906), čiji su opisi zavičajne, maritimne Toskane u rimovanim katrenima ostavili traga na izbor metra i realističnog pristupa temi u zbirci *Moje selo Brusje*. Prijevode Carduccijeve lirike Miličić je uvrstio u vlastitu zbirku *Pjesme* (Miličić, 1907: 37–41).[17] Utjecaj Leopardija je svakako neosporan u fazi pjesnikovog kozmizma, ali su sklonost onomatopejama, eksperimentiranje sa stihom i simbolizam, čije je ishodište u secesiji a težnja u modernizmu, vezani za tada visoko cijenjenu liriku Pascolija i D'Annunzija.

Mediteranska specifičnost rodnog otoka: gorje usred mora, opozicija visina – morsko žalo, težaci vezani za poljske radove – ribari, more kao prijetnja i izvor života, pridonosi prepoznatljivosti motiva i njihovom pretakanju iz poezije u prozu. Jedinstveni krajolik nadahnjuje Miličićevu liriku i kao reminiscencija, na Leopardijevom tragu, naročito u zbirkama *Knjiga radosti* i *Moje selo Brusje*, i kao neposredno okruženje u ranoj zbirci *3*, ali mjestimice i u *Apokalipsi* i, kako sam pokazala, u jednoj pjesmi iz zbirke *Deset pjesama s partizanima*. Od intimnog propitivanja zbog gubitka vjere, u ranoj zbirci *Pjesme*, gdje se mogu naći tek rijetke usporedbe krajolika (crkva i groblje) s „utišanim morem" (Miličić, 1907: 63) i sutona koji konačno gasi smisao vjerovanja, Miličić se, uz Leopardijev snažni pojam prirode, koju je spoznao ne više kao majku, nego kao maćehu koja svojim sinovima ne obećava ništa osim groba, ali za koju se, unatoč svemu, vrijedi boriti – okreće onima koji su morali napustiti rodni kraj i otići u daljinu, onima koji prkose strahotama ratne kataklizme i onima koji se bore, pružaju otpor silama koje kane uništiti ono autohtono, jedinstveno. Nije teško, zajedno s Tinom Ujevićem (Ujević, 2004: 304–307) zaključiti da je program što ga je sebi postavio pjesnik, novelist, romanopisac, kritičar i slikar, i sve to u jednoj osobi, bio preopširan. No, svojim povremenim visokim dosezima Miličić ostaje nadahnut pjesnik Mediterana koji taj prostor dijeli s drugima u najboljem smislu onog pojma što ga označujemo kao kozmopolitizam.

---

[17] To su: „Serenata", „Mattinata" (prevoditelj zadržava talijanske naslove) i „Tužna balada".

Literatura

Braudel, 1997/1998: Fernand Braudel, *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II*, Zagreb: Antibarbarus.

Braudel, 2002: Fernand Braudel, *Memory and the Mediterranean*, New York: Vintage Books.

Gligorić, 1970: Velibor Gligorić, *Senke i snovi*, Beograd: Prosveta.

Delbianco, Roić, 2007: Valnea Delbianco – Sanja Roić, „I viaggi adriatici di Petar Hektorović (Pietro Hettoreo)", u: *Questioni odeporiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, Giovanna Scianatico, Raffaele Ruggiero (ured.), Bari: Palomar, 219–233.

Enciklopedija, 2011: *Hrvatska književna enciklopedija*, 3, Ma–R, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža".

Leksikon, 1997: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, IV, M–N, Novi Sad: Matica srpska.

Leksikon, 2000: *Leksikon hrvatskih pisaca*, Krešimir Nemec (ured.), Zagreb: Školska knjiga.

Leksikon, 2008: *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, Dunja Detoni-Dujmić, et al. (ured.), Zagreb: Školska knjiga.

Leopardi, 1937: Đakomo Leopardi, *Pesme i proza*, Beograd: Srpska književna zadruga.

Lešić, 1991: Josip Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo: „Veselin Masleša".

Matvejević, 2007: Predrag Matvejević, *Mediteranski brevijar*, Zagreb: V. B. Z.

Miličić, 1907: *Pjesme*, Beč: Naklada hrv. akad. društva „Zvonimir".

Miličić, 1914: Sibe Miličić, *3*, Dubrovnik: Matica srpska.

Miličić, 1920: Sibe Miličić, *Knjiga radosti*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.

Miličić, 1922: Sibe Miličić, *Knjiga večnosti. Filigrani*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.

Miličić, 1928: Sibe Miličić, *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj: Ispovest jednog čoveka*, Beograd: Sveslovenska knjižarnica.

Miličić, 1936: Sibe Miličić, *Moje selo Brusje*, Beograd: Srpska književna zadruga.

Miličić, 1941: Sibe Miličić, *Apokalipsa*, Narodne novine, Zagreb.

Miličić, 1944: Sibe Miličić, *Deset pjesama o partizanima*, Bari: s. n.

Miličić, 1991: Josip Sibe Miličić, *Komedija igračaka: izabrane pripovijetke*, Sarajevo: „Veselin Masleša".

Parnas, 1955: *Parnas: zbornik lirike srpske i hrvatske*, Božidar Kovačević (ured.), Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.

Ujević, 2004: Tin Ujević, *Opojnost uma*, Dubravko Jelčić (ured.), Zagreb: Školska knjiga.

Herzfeld, 1987: Michael Herzfeld, *Anthropology through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.

Horden, Purcell, 2000: Peregrine Horden – Nicholas Purcell, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Oxford: Blackwell Publishing.

Summary

Sanja Roić

MILIČIĆ'S MEDITERRANEAN

The article problematize the motif of Mediterranean in Josip Sibe Miličić's (1886–1944) literary work, particularly in reference to his collection of poems *Moje selo Brusje (My village Brusje)*. Miličić, writer and painter, was born on the Dalmatian island of Hvar, he attended schools in his native village of Brusje, in Hvar, Kotor, Dubrovnik and Zadar. He finished his university studies in Romance and Slavic Philology in Vienna, Florence and Rome. He spent the longest and the most significant period of his life in Belgrade where he gave important contributions to Serbian culture and literature. In his literary work the motif of Mediterranean is constantly present; starting from the idealization of his childhood spent on the island through to a personal and peculiar form of *cosmism* especially emphasized in his collection of poems *Knjiga radosti (A book of joy)* and until poetic and thematically interferences with Giosue Carducci's (Nobel Prize-winner in 1906) and Giacomo Leopardi's poetry. The latter was on the topic of his graduation thesis. Miličić's poetry's affiliation to a Mediterranean cultural ambience also gets problematized from the Serbian literature perspective.

Riassunto

Sanja Roić

IL MEDITERRANEO DI SIBE MILIČIĆ

Nell'articolo viene problematizzato il motivo del Mediterraneo nell'opera poetica di Josip Sibe Miličić (1886–1944) e in riferimento particolare alla sua raccolta di poesie *Moje selo Brusje* (Il mio villaggio Brusje). Scrittore e pittore, Miličić è nato sull'isola dalmata di Hvar (Lesina), ha frequentato le scuole nel villaggio nativo Brusje, a Hvar (Lesina), Kotor (Cattaro), Dubrovnik (Ragusa in Dalmazia) e Zadar (Zara) e ha compiuto gli studi universitari di romanistica e slavistica a Vienna, Firenze e Roma. Il periodo più lungo e più significativo della sua vita l'ha trascorso a Belgrado, dove ha dato contributi importanti alla cultura e letteratura serba. Nella sua opera è presente una costante mediterranea: dall'idealizzazione dell'infanzia trascorsa sull'isola, attraverso una forma personale e peculiare di „cosmismo" in particolare nella raccolta poetica *Knjiga radosti* (Il libro della gioia) fino alle interferenze poetiche e tematiche con la poesia di Giosue Carducci (premio Nobel nel 1906) e Giacomo Leopardi (tema della sua tesi di laurea a Vienna). Viene problematizzata anche l'appartenenza dell'opera poetica di Miličić all'ambiente culturale del Mediterraneo dalla prospettiva della letteratura serba.

III

Јелена Новаковић

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
novakovicj@sbb.rs 821.163.41.09-1:821.133.1.09

МЕДИТЕРАНСКА НАДАХНУЋА У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ XX ВЕКА: КОМПАРАТИСТИЧКА ПЕРСПЕКТИВА

Апстракт: У раду се испитује топос Медитерана у српској поезији XX века, пре свега у делима Јована Христића и Ивана В. Лалића, који се посматрају из компаратистичке перспективе, кроз дијалог који воде са француским ауторима носиоцима „јужњачке мисли", Полом Валеријем, Жаном Гренијеом, Албером Камијем.

Кључне речи: Медитеран, Средоземље, „јужњачка мисао", Север, Југ, „људска мера".

„Могао би се написати читав оглед о медитеранској инспирацији наших модерних песника, од којих већина нису Медитеранци. У том огледу морало би се рећи да је Медитеран за њих – као што је био и за Камија – поновно откривање и повратак лепоте коју смо (да парафразирам *Хеленино изгнанство*) заборавили у хиперборејским поднебљима зиме и магле. Морало би се исто тако рећи да је за њих Медитеран могућност, или повод, да се обнове пуноћа и богатство чулног доживљаја, несталог у маглама метафизике и апстракције. Када се обраћамо Медитерану, обраћамо му се не само као поднебљу лепоте и чулности него и као поднебљу у којем имамо највише прилике да обновимо своју везу са конкретним, са материјом којој у модерном песништву – и у модерном начину мишљења уопште – прети опасност да изветри у симбол и апстракцију" (Христић, 2005: 110–111).

Овај одломак из Христићевог есеја о Ивану В. Лалићу укратко сажима главна обележја топоса Медитерана, који заузима важно место и у српској и у француској књижевности. У њему се Христић позива на Камија, а, мало даље, и на Валерија из чијег есеја „Медитеранска надахнућа" (1934) наводи, у сопственом преводу, дужи одломак којим поткрепљује свој суд. Посматрајући топос Медитерана у контексту

односа између традиционалног и модерног, он се супротставља песницима који, по угледу на француске модернисте, одбацују традицију а не примећују да су Французи „толико укорењени у своју традицију да свако негирање традиције у њиховој књижевности или представља обнову једне већ постојеће традиције, или је већ сасвим уходана традиција негирања традиције“ (Валери, 2010: 100), па су се нашли у празном простору. Тим поводом он говори о „другој традицији“, за којом трага једно значајно крило српског модернизма педесетих година XX века, а која је другачија од оне канонизоване јер се не приклања ни увреженом патријархалном концепту ни модернистичкој варијанти симболистичког наслеђа. Медитерански мотиви могу се наћи у „Дубровачким поемама“ и „Јадранским сонетима“ Јована Дучића, у есеју „Крета, матица средоземништва“ српској културној средини блиског Тина Ујевића, у неким песмама Драгана Стојановића, који проналази „злато тренутка“ у морском пределу обасјаном сунцем, као и код низа других српских песника,[1] а нарочито у песмама и есејима Ивана В. Лалића и Јована Христића, који су и главни предмет нашег разматрања.

Главна обележја топоса Медитерана, која се издвајају из одломка наведеног на почетку овога текста – утицај медитеранске климе на филозофску и књижевну мисао, веза са конкретним светом, релативна, људска мера ствари посматрана као врховна мудрост а насупрот апсолутној, божанској мери, преплитање етичког и естетичког – оцртавају се у дијалогу са француским писцима и мислиоцима Валеријем, Камијем, Гренијеом.

„Јужњачка“ и „северњачка“ мисао

Супротстављајући Медитеран, као „поновно откривање и повратак лепоте“, „хиперборејским поднебљима зиме и магле“ у којима је та лепота заборављена, Христић се укључује, на модеран начин, у читаву једну традицију тумачења књижевности утицајем поднебља, која потиче од Монтескјеа,[2] да би врхунац достигла у критичком си-

[1] У антологију медитеранске поезије, која је објављена 2010. године у Француској, под насловом *Les Poètes de la Méditerranée*, од српских песника сврстани су Миодраг Павловић, Тања Крагујевић и Ана Ристовић.

[2] Монтескје разматра утицај природних и климатских услова на законе у четрнаестој и осамнаестој књизи свога дела *О духу закона (De l'esprit des lois)*.

стему Хиполита Тена, заснованом на раси, средини и времену као детерминишућим факторима у стваралачком процесу, традицију којој свој прилог даје и Госпођа де Стал. Разматрајући, у књизи *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), утицај религије, обичаја и закона на књижевност, она њену разноликост објашњава различитим климатским условима: нордијска магловита клима надахњује германску, скандинавску, англосаксонску књижевност, чији је модел Осијан, а јужњачко сунце обасјава грчку, латинску, шпанску, италијанску, чији је модел Хомер. Песници југа више су заокупљени земаљским радостима а они на северу болом и меланхолијом, подстакнутом мрачном и магловитом климом. Претеча романтизма, Госпођа де Стал предност даје мелахноличној нордијској поезији, сматрајући да она много више одговара слободарском духу, на коме почива супериорност модерне књижевности над античком. Поређење поезије Југа и поезије Севера претвара се у поређење класичне и романтичарске поезије, што ће ова списатељица разрадити у књизи *De l'Allemagne* (1813); из квалитативне разлике произлази вредносни суд који значи одбацивање класицизма и његове, да употребимо Камијеве изразе, „сунчане трагике" у корист романтизма и његове „трагике магли" (Kami, 2008: 636).

У ту традицију тумачења књижевног стварања утицајем поднебља укључују се и они који, идући смером супротним од Госпође де Стал, окрећу леђа суморним и магловитим пределима, као изразима меланхолије, у корист „медитеранских надахнућа" и величања сунчаних предела, као пројекције човекове неутаживе жеље за животом. Ту тенденцију међу првима изражава Пол Валери. У есеју „Медитеранска надахнућа" он се читаоцу „поверава" не зато да би разголитио своје приватно Ја, него да би открио односе између свога живота и своје осећајности и Средоземног мора, које је од његовог детињства непрекидно присутно у његовим очима и у његовом духу (Валери, 2010: 49). Он констатује да, као „затворено море", смештено целим пространством у зони благе климе, Медитеран има најповољнији положај на Земљиној кугли. Његово главно обележје је сусрет различитих обичаја, језика, веровања, институција – јединство у разноликости, повезано са климатским погодностима из којих је произашла „неупоредива виталност" његовог света чији су народи, захваљујући лакоћи саобраћаја, одржавали међу собом све могуће односе, и пријатељске и непријатељске, размењујући сазнања, легенде и традиције. Његова

природа, са свим могућностима које пружа и свим односима које је одредила, допринела је да се током неколико столећа створи разлика између Европљана и осталог света (Валери, 2010: 64).

Валерију се придружује Албер Ками који, у тексту „La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne", констатује да се човек „изражава у складу са својим завичајем" (Camus, 1965: 1322), а у *Побуњеном човеку* помиње Ничеа који је, „жудећи за сунцем, отишао да живи крај античких обала; али је на тим врховима увек окретао леђа мору" (Camus, 1965: 1658), оживљавајући у новом контексту традиционалну опозицију север–југ.[3] Земљи магле и „вечне зиме", којом главни јунак романа *Пад* потхрањује своје очајање, супротстављају се медитерански сунчани пејзажи за којима чезну јунакиње Камијевих драма, попут Марте у *Неспоразуму*, која жели да по сваку цену напусти „тмурни предео" и „кишовити град" у коме живи, сањајући о мору, или Дора у *Праведницима*, која жали што је осуђена да живи тамо где је „вечна зима". У том духу је и песма Ивана В. Лалића „Северно море" у којој се „зелена пустара" северног мора појављује као место смрти „јужних морепловаца, отрованих маглом", „под дивљим очима северних богова" (Лалић, 1997: 309). У тексту о песнику Ренеу Шару, за Камија оличењу медитеранског духа, Ками везује „јужњачку мисао" за Хераклита (цитирајући његову реченицу: „Јарка светлост ствара најмудрију и најбољу душу"), а затим је открива код песника Ренеа Шара („Једини жив међу преживелима, он преузима на нов начин тврдокорну и ретку традицију јужњачке мисли"),[4] да би је, у тексту „Хеленино изгнанство" (1948), опет се позивајући на Хераклита, овога пута у име правде, супротставио северњачкој мисли: „Још једаред ће се филозофија мрачњаштва распршити над блиставим морем. О мисли југа..." (Kami, 2008: 639). То је и предмет петог дела есеја *Побуњени човек*, коме и даје наслов „Јужњачка мисао" („La pensée de midi").

Израз „јужњачка мисао", који се надовезује на израз „медитеранска надахнућа", а коме се у *Побуњеном човеку* придружује израз „сунчана мисао", добија универзално значење, постаје ознака одређеног

---

[3] Вид. Jacques Chabot, *Albert Camus, „la pensée de midi"*, ÉDISUD, Ex-en-Provence, 2002.

[4] Реч је о тексту за емисију на радију коју је припремила Дружина Рено-Баро, написаном 1948, а много касније објављеном на интернету под насловом „Albert Camus parle de René Char" – вид. http://www.lapenseedemidi.org/catalog/revues/revue1/rubrique/19_inedit.pdf

душевног склопа који постоји не само у „јужним“, него и у многим другим поднебљима, одређене мудрости која се, у духу античке и монтењевске мисли, супротставља романтичарском и симболистичком одбацивању реалности и пледира за њено прихватање, за повратак конкретном предмету од кога се симболизам сасвим удаљио.

Чулни свет као извор мисли и људске мере ствари

У есеју „Непролазна чар предсократоваца“ Јован Христић се позива на Валерија наводећи следећи одломак из његових „Медитеранских надахнућа“:

„Запитајте се мало како се може родити филозофска мисао. Што се мене тиче, чим покушам да одговорим на ово питање, мој ме дух преноси на обалу неког чудесно обасјаног мора. Тамо, тамо су сједињени чулни састојци, елементи (или алименти) стања духа у чијем ће се крилу родити најопштија мисао и најобухватније питање: светлост и распростртост, опуштеност и ритам, прозрачност и дубина... Не видите ли да у том виду и складу природних услова наш дух осећа, открива управо све особине, управо сва својства сазнања: јасност, дубину, пространост, меру!“ (Христић, 1994: 201).

Констатујући да је Валери ово написао у време све већег одушевљења Средоземљем, Христић напомиње да је он био у праву јер „постоје неки доживљаји који подстичу мисао, и Средоземље их без сумње пружа“ (Христић, 1994: 201). Сличну идеју он је нашао и код Камија који, у *Миту о Сизифу*, констатује да конкретни свет и конкретне слике омогућавају да се наслути „интелектуална драма“ (Kami, 2008: 171). Валери је наследник симболизма који је, као и романтизам, прожет својеврсним „светским болом“, односно незадовољством постојећом стварношћу, али се у симболистичкој поезији магловитост претвара у песнички херметизам, а митологија светлости потискује митологију таме. Романтичарско сањарање уступа место трагању за суштинама, што значи не само одбацивање постојеће стварности, него и потпуно одвајање поезије од конкретног предмета, и њено претварање у апстракцију. С друге стране, митологија светлости и сунца већ указује на извесну тежњу ка повратку конкретном свету, са којим се песник сусреће у тренутку мировања, када „Праведно Подне ту слаже од ватре / То море, море у настанку вазда!“, како читамо

у Валеријевој песми „Гробље крај мора“ (у Лалићевом преводу), када „слегне се бонаца“ и „све се на једну чисту сведе црту / Обзора“, како читамо у Лалићевој песми „Море“ из збирке *Страсна мера* (Лалић, 1997б: 174), када су „казаљке поклопљене у пуном часу“ а слобода се рађа „из постојања заустављеног у сопственом ништавилу“, како читамо у Христићевој песми „Mezzogiorno“ (вид. Новаковић, 2009: 395–421). Чак и један песник „бајковите таме“, као што је Алек Вукадиновић, чија се поезија сасвим одваја од конкретног предмета да би се претворила у „језичку мелодију“ и „поноћна чаровања“, доживљава „кратку илуминацију у подне“, како каже наслов његове кратке песме, када се валеријевско „midi le juste“, које он овде не помиње, али које је тим насловом наговештено, појављује у једној новој, у односу на картезијанство француског песника полемичкој варијанти, као тренутак свеопштег склада, када се соларна симболика коју представља „сунце над животом“ (Вукадиновић, 1998: 79) преплиће са ноћним сликама звезда, воде, сна, наговештавајући измирење рационалног и ирационалног, декартовског *cogita* и тамновилајетске потке Вукадиновићевог надахнућа.

Код Лалића, непомичност претходи смртоносној олуји, „море расте ко нокти мртваца“, што упућује на „привидну непомичност Поднева“, које Жан Гренијe открива у Санта Крузу, а „које се заправо састоји од безбројне метежи“ (Grenier, 1861: 18). Али док су за Гренијеа сунчани пејзажи пре свега „места предодређена за срећу, предели у којима човек може да се озари и спозна, више од обичног уживања у животу, радост која личи на усхићење“ и обнови своје животне снаге (Grenier, 1861: 13), „ватре поднева“ за Лалића су „опасне“, а летња „равнотежа“ је „лаж“ која „убија“ јер зауставља животне токове, како читамо у песми „Лето“ (Лалић, 1997: 128). „Опасне ватре поднева“ везују се за тему „смртоносног освртања“ и мит о изгубљеној Еуридици, изражавајући егзистенцијалну стрепњу и страх од смрти коју најављује сам врхунац живота што га представља сунце у зениту: „Треба поднети подне; ко подне не поднесе / Вечери не дочека“, читамо даље у истој песми. „Ево часа великог подна, светлости најопасније“, каже Ниче, а ове речи наводи Милан Дединац, дајући им субверзивно значење и повезујући их са својом „Јавном птицом“ коју је назвао „анти-поемом“ (Dedinac, 1957: 125). А не треба заборавити ни да Камијев Мерсо врши свој апсурдни злочин у тренутку када га заслепљујућа светлост сунца пробада као нож. Оно што на нивоу дневног циклуса представља подне, на

нивоу годишњег циклуса представља лето, доба када све изгледа заустављено на врхунцу свога бујања, али када већ почиње опадање које води смрти, када „трулеж бива залог зрења“, а светлост „разједа“ лето „на наше очи, док тромо га зари // У августу, изнутра, непокретом“, као што показује песма „Слово о слову“ (Лалић, 1997б: 171). Врхунац је уједно и почетак краја, наговештај кретања ка смрти коју може да завара само песничка реч која представља „опстанак у нади“.

Јован Христић пак наглашава свеукупност доживљаја у коме се спајају чулно и духовно, дух и тело, опажајно и сазнајно, а коју налази код Валерија и Камија: „Подне није само један догађај на небу, у часу Поднева ми прекорачујемо границе једног света и улазимо у један други који узалуд покушавамо да опишемо речима, пошто се у преображају који се збива у Подне истине не откривају речима, већ додиром. ’Истине које рука може да додирне’, каже Ками“, читамо у есеју „Тераса на два мора“ (Христић, 2002: 119), у коме Христић објашњава како му се у једном таквом тренутку указао смисао Валеријевог „Гробља крај мора“ и додаје: „У Подне, у заслепљујућој светлости Сунца, све постаје Једно, и ми се нађемо у ’блиставо белом бићу’ Парменидовом, целом округлом, у коме нема ни пукотина, ни празног простора, у коме смо ’свуда од средишта подједнако далеко’“ (Христић, 2002: 119). И сам наслов овога текста, „Тераса на два мора“, упућује на есеј „Медитеранска надахнућа“, у коме Валери каже да за њега „нема величанственијег призора од погледа који се пружа с какве терасе или балкона смештеног изнад луке“ и да би он могао данима да посматра „оно што је Јозеф Верне, сликар лепих марина, називао *разноврсни послови у луци на мору*“ (Валери, 2010: 50), доживљавајући луцидност сазнања у јединству са хаотичним манифестацијама природних сила.

Ова „медитеранска надахнућа“ наслућују се и у поезији Бориславa Радовића који, у песми „Мртва природа из Абукира“,[5] успоставља пародијски однос са Валеријевим „Гробљем крај мора“, претварајући је у низ варијација на стих из поменуте Валеријеве песме („Се toit tranquille où marchent des colombes...“), који је њен мото. Валеријевска медитација о животу и смрти, чија је основна мисао сажета у реченици из Пиндарове „Треће питијске“ („Не жуди, о душо моја, за животом вечним, већ исцрпи поље могућнога“), а која се после болног

[5] Ову песму подробно анализира Милица Николић у тексту „Медитеранско надахнуће Бориславa Радовића“ (вид. Николић, 2008: 51–68).

узлета ка апсолуту завршава повратком у срећну релативност људског постојања, у Радовићевој песми спушта се на телесни план и претвара у „велико ждрање“ код једног другог Грка, који „води крчму и не зна за Пиндара“, у гастрономски ужитак који поприма раблеовске конотације (вид. Новаковић, 2004: 259–285).

Та људска димензија своју пројекцију налази у самом Средоземном мору у коме, како запажа Христић, све „изгледа сведено на елементарне облике и исто тако елементарне силе што су те облике створиле“. Његова пучина готово је „савршена слика бескраја у који се наша мисао слободно отискује“ јер, за разлику од Атлантика или Пацифика, који нас „притискају својим безмерјем“, на Средоземљу „нема ничег што би у нама изазвало дрхтај страве пред пространствима и силама које нас толико надмашују својим ширинама и моћима да гуше сваки покушај да их једним узлетом и залетом мисли обухватимо“ (Христић, 1994: 201–202). Сличну мисао изражава и Валери када напомиње да је Средоземно море „затворено Море“ које личи на „лепо ограничен базен“ (Валери, 2010: 64), па је његов бескрај, који је извор страха, омеђен, готово припитомљен, сведен на људску меру. Оно је Валерију пружило прилику да осети „лудост светлости обједињену са лудошћу воде“ (Валери, 2010: 57) и да разноврсности света и дисконтинуитету трајања супротстави „целокупност или део човекових моћи“ (Валери, 2010: 59), у складу с Протагорином мишљу да је *човек мера ствари*, што је у суштини медитеранска мисао.

Не притискајући нас својом неизмерношћу Средоземље потврђује оно што ће бити у средишту Сартрове егзистенцијалистичке филозофије: да егзистенција претходи есенцији, да постојање чулног света претходи трагању за смислом. Али, док ће Сартр, као и Бодлер пре њега, осећати гађење према природи и конкретном свету, код Валерија се гађење претвара у естетски доживљај, како показује и једно од његових медитеранских искустава – када одједном угледа „страшан и диван хаос“, гомилу утроба и црева које су рибари бацили у море, призор на коме се Маларме не би задржавао: „Гађење које сам осетио пред тим крвавим призором као да се у мени борило с осећањем стварне и необичне лепоте тог нереда органских боја, тих гадних трофеја жлезда откуд се још извијао крвав дим, и бледих и дрхтавих црева задржаних ни сам не знам каквим нитима под глаткоћом тако прозирне воде...“ (Валери, 2010: 55).

Идеју о примату непосредног постојања над мишљу Христић уочава и у поезији Ивана В. Лалића, за кога су класичне вредности „мера, мудрост, зрелост", које и сам цени, „у своме почетку чулне вредности", а „основно поверење у чулни доживљај" не завршава се „парнасовским естетизмом и прециозношћу, већ срећним тренутком у којем се опажајна лепота и пуноћа света прожимају интелектуалним значењем, и воде у сазнање" (Христић, 2005: 111).

Трагање за људском мером ствари, која је релативна, у складу са човековим моћима, а насупрот божанској мери, која је апсолутна и оцртава се у размерама вечности, одвија се у дијалектици реда и нереда, рационалног и ирационалног, коју изражава и оксиморонски наслов Лалићеве збирке *Страсна мера*, а коју Христић налази пре свега у античкој мисли. Трагање за мером подразумева хуманизацију, а тиме и релативизацију апсолута, изражену у филозофији Жана Гренијеа, који је велики део живота провео у медитеранским градовима.[6] Године 1961. он објављује књигу под валеријевским насловом *Медитеранска надахнућа* у којој овој географско-климатској одредници даје филозофско значење, позивајући се, као и Валери, на Протагорину мисао да је човек мера ствари. Грение, међутим, имплицитно указује и на неке разлике између његовог и Валеријевог односа према Медитерану. Иако осетљив према чулним подстицајима, Валери, који је Малармеов ученик и наследник симболизма, ипак више остаје у сферама духа, а чулни доживљај претвара у полазну тачку у испитивању функционисања духа. Грение пак у исту раван ставља духовно и чулно, а поднебље Средоземља повезује са појмом среће.[7] „Линијама

---

[6] „Нема потребе да улажем напор како бих се сетио оних срећних времена када сам путовао дуж Медитерана; она су у мени непрекидно присутна", каже он – Grenier, 1961: 78.

[7] Полазиште Гренијеове филозофије је неумитност смрти, која саму човекову егзистенцију чини „несрећном": „Човек не мора да се пита да ли треба да буде оптимиста или песимиста. Он умире. Они које воли умиру, ствари које га окружују умиру. Наравно, не одмах: кедар траје дуже од пољског цвета, а слон дуже од инсекта. Али време не мења ствар", читамо на почетку његове књиге *L'Existence malheureuse* (Grenier, 1957: 11). Али и он, као и Монтењ, сматра да, упркос тој неумитности, човеку није ускраћена могућност за срећу, па у предговору за *Медитеранска надахнућа* напомиње да „за сваког човека постоје места предодређена за срећу, предели у којима може да се озари и спозна, више од обичног уживања у животу, једну радост која личи на усхићење" – Grenier, 1961: 13 – и та повлашћена места налази на обалама Средоземног мора.

и облицима које намеће [Средоземље] чини истину неодвојивом од среће; чак и сама светлост ту само слави дух контемплације. Тако оно може да подстакне једну метафизику која је на подједнаком одстојању од култа Апсолутног и од култа Акције" (Grenier, 1961: 13), односно и од удаљавања од живота и од непосредног урањања у живот. Постављајући питање да ли се до дефиниције Апсолута долази на основу призора из Природе или размишљања о Духу, Гренијe одговара да се Апсолут не налази ни у ирационалности и хаотичности природе, ни у реду што га успоставља дух уочавајући разлике и вршећи селекцију, него у вези између чулног и духовног, између Ја и света, која се открива само у повлашћеним тренуцима, када „људски живот постаје важан упркос његовој пролазности" јер „човек може да ради унутар света као да овај има значаја а да мисли да га нема" (Grenier, 1961: 158). А тај рад за Гренијеа, као и за Пруста, представља уметничко стварање.[8]

Прихватање света

Медитеранска соларна, „јужњачка" мисао супротставља се и романтичарском величању таме и магле и симболистичком или мистицистичком напуштању стварности. Одрекавши се света човек се, како каже Гренијe, „нађе сам пред затвореним вратима" (Grenier, 1961: 131), и даље лишен Божјег присуства, суочен са „ужасом" што „прети из ћутања Бога", како указује последњи стих Лалићеве песме „Слово о слову" (Лалић, 1997б: 172). Гренијe прихвата свет да би створио могућност за његов поетски преображај, Лалић га прихвата као „Творевину" коју треба славити „у лепоти и страхоти" њене „свеукупности" иако је састављена „од зла, од несреће, од рационално неразрешивих контроверзи" (Лалић, 1997б: 288), што упућује на Пола Клодела – за кога свет, у свој својој несавршености, има смисао и вредност јер је божанском вољом створен и уређен, па је стога најузвишенији чин духа да га посматра у његовој целовитости и да му упућује једно велико ДА, „хватајући се укоштац са заводљивом представом о општем бесмислу свега" (Лалић 1997в: 291). То ДА свету упућује, на свој атеистички начин, и Ками, везујући га за бунтовништво схваћено као

[8] „Шта нам дакле омогућава да изађемо из хаоса а да не упаднемо у мравињак?", пита се Гренијe и одговара: „Можда уметност" – Grenier, 1961:156.

права потврда људског постојања. „Шта је побуњен човек? Човек који каже *не*. Али, ако одбије, он не одустаје: то је и човек који каже *да*, и то својим првим гестом“ (Kami, 2008: 215). „Достојно јесте славити стварност у градиву нестварног“ и „учествовање наше у несавршености привида“, каже Лалић у завршној песми *Четвртог канона* (Лалић, 1997б: 252). У поменутој песми „Море“, лирски субјекат посматра како „из модрине / Куља врв ларви видљивога света“, што упућује на поменуто Валеријево искуство са рибљом изнутрицом баченом у море, да би закључио да је све живо само „парабола Несавршенства“ и да то несавршенство „милост је жива“ (Лалић, 1997б: 173–174) јер је део промисли самога Творца.[9] Клодел је, међутим, песник католичке инспирације, а Валери наследник симболизма који видљиви свет посматра као предмет поетског преображаја, док Лалићева поезија извире из православне традиције. Свет који нам је „задан“, свет видљивог и изрецивог, представља „свет једног чуда, али са својим кључевима и шифрама“, каже он у разговору са Александром Јовановићем, налазећи потврду те констатације у својој песми „Византија VIII или Хиландар“ из збирке *О делима љубави или Византија:* „Јер у видљивом је граница радости / са друге стране; размер заданога / Једина могућност да се прерачуна / Недохват, и да се слике развенчане / Сретну: зато се чуда потврђују / У неумитном простору видљивог...“ (Јовановић, 1995: 22). Отелотворење медитеранског духа за Лалића је Византија, што га разликује од француских писаца средоземних надахнућа. Византија нас повезује са једним делом наше традиције од које смо били одсечени, као и са Грчком, „традицијом свих традиција“, и представља, како каже Христић у есеју о Лалићу, „знак нашег припадништва и нашег учествовања у медитеранској култури, која је – ма колико се то данас стављало у питање – ипак основа свеколике европске културе“ (Христић, 2005, 104).

Гренијеу је ближи Јован Христић, који се на њега у више наврата позива и чије се медитеранско прихватање света одвија у дијалогу и са француским моралистом Мишелом де Монтењем, који воли живот и гаји га „онаквог каквог нам га је Бог благоизволео подарити“ (Montenj, 1967: 451), а нарочито у дијалогу са античком мишљу која дубоко прожима његов поетски и интелектуални свет. Али и за Лалића и за Христића, као и за Б. Радовића, прихватање света израз је

[9] Ову Лалићеву песму подробно анализира Милица Николић (вид. Николић, 1996).

одбацивања поезије схваћене као чиста естетизација искуства у корист поезије која надахнуће налази у самој материјалности искуствене реалности. Свесни ћорсокака коме води нарцисоидно бекство од реалности у нестварни свет језичких конструкција, ови песници настоје да поезију врате чулном свету. То их удаљава и од бодлеровске мржње према природи и од сартровског гађења према свету и од *cogita* декартовске идеалистичке филозофије, као што показује и песма „Mezzogiorno" која, како напомиње Лалић у есеју о Христићу, позивајући се на Н. Кољевића, подсећа на „Валерија и његов доживљај егзистенцијалне правде виђен у часу максималне отворености чула као једине шансе човекове извесности" (Лалић, 1997в: 131): „Не *cogito, ergo sum*, већ једна битнија потврда / Додиром песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева. / Изван сваке мисли, то постојање које таласи огољују, / Као костур камена који прети својим ранама", читамо у тој песми. Реч је о „мудрости" која „долази као дисање и коју сваки дан / Рађа испонова, као непрекидну свежину света", како указује Христићева песма са матићевским насловом „Непрекидна свежина света", кроз циклично кретање и непрекидно обнављање животног елана, као оно Валеријево „море, море, увек започето", које непрекидно запљускује Христићев поетски свет. Тај тренутак целовите, интелектуалне и чулне спознаје, у коме се поистовећују егзистенција и есенција, и сам Христић доживео је у атмосфери Средоземља, када му се „једног Поднева, на 'тераси на два мора'", учинило да је схватио Валеријево „Гробље крај мора" (Христић, 2002: 122).

Прихватајући свет на начин који доводи у питање декартовски *cogito*, Христић се позива и на Албера Камија (Христић, 1994: 201), који је као мото свога *Мита о Сизифу* ставио исте оне Пиндарове речи које су мото Валеријевог „Гробља крај мора". То нас уводи у контекст Камијеве мисли у којој медитеранска надахнућа добијају морални смисао (вид. Новаковић, 2010: 339–351). У предавању одржаном 8. фебруара 1937. године у Алжирском културном центру, под насловом „La culture indigene. La nouvelle culture méditerranéenne", Ками подсећа на старе Грке, који су живели у складу са природом, окружени „осмесима, сунцем и морем", да би закључио: „Ни ми нећемо да се одвојимо од света. Постоји само једна култура", а то је „она која живи у дрвету, на брегу и у људима" (Camus, 1965: 1326). Ками не прихвата свет да би му се потчинио, него да би га поправио, и то је мисија бунтовника, био он уметник или политичар, а „јужњачку" мисао, као израз тога

прихватања, посматра у корелацији са супротношћу мера–безмерје, што је и једна од тема Ивана В. Лалића, а разрешење те супротности он налази у „страсној мери". Прихватање света удаљава Камија и од Сартровог егзистенцијализма, чији је основни постулат да егзистенција у својој ирационалности претходи есенцији као њеном осмишљавању, и од Декартовог постулата *Cogito, ergo sum*. „Има места на којима умире дух да би се родила једна истина која је његово сушто порицање", каже он у тексту „Ветар у Џемили" из збирке *Свадбе* (Kami, 2008: 579), налазећи у самом човековом присуству у свету потврду постојања у његовом рационалном и у његовом ирационалном виду. Одбацујући Декартову мисао да се човекова најизвеснија реалност састоји у свести о његовој мислећој стварности, он у *Побуњеном човеку* упућује на надреализам који појам реалности заснива на упоредном постојању и једнаком вредновању рационалног и ирационалног, да би констатовао да рационално и ирационално нису непомирљиве, него комплементарне супротности: „ирационално ограничава рационално које му са своје стране даје меру". „Како проникнути у суштину ако не у равни егзистенције и настајања?" (Kami, 2008: 444), пита се он, и додаје да се не може рећи ни да се биће своди само на егзистенцију. Оно се може доживети само кроз настајање, а настајање није ништа без бића. Свет није чиста непомичност, али није ни чисто кретање. Он је и кретање и непомичност, као што је указао и сам Хераклит, који је непрекидном протицању поставио границу чији је симболични израз Немезис, богиња мере која кажњава безмерје (Kami, 2008: 444–445).

Људска мера у морално-политичком контексту

Камијева соларна, „јужњачка мисао", која је израз прихватања света, оцртава се у морално-политичком контексту и, наизглед парадоксално, одвија се кроз побуну, а та побуна одбацује крајњу слободу, слободу да се убије, која је израз безмерја, одбацује свако насиље, ма у чије име да се оно врши. То показује и есеј *Побуњени човек* (1951), написан неколико година по завршетку Другог светског рата, у време када Ками покушава да разобличи насилнички менталитетет и тиме дâ свој допринос грађењу мира, нарочито његов пети део који и носи наслов „Јужњачка мисао", а у коме се тренутак када је сунце у зениту и када светлост постаје непомична појављује као тренутак истине, с тим што та истина има пре свега морално значење: „нека граница на

сунцу“ (Kami, 2008: 453), која је неодвојива од људске природе, која зауставља побуњенике на путу револуционарног претеривања коме води непознавање те границе (у *Праведницима* Каљајев одустаје од бацања бомбе на надвојводину кочију јер су у њој и надвојвоткиња и двоје деце), односно безмерје које је у антици називано и *hybrisom*, а против кога устаје Камијев „побуњени човек“.[10] Ту Ками мисли пре свега на историјска збивања у XX веку, откривајући у историји Прве интернационале непрекидну борбу „између немачке идеологије и средоземног духа“ (Kami, 2008: 447),[11] између безмерја и мере, између „поноћи“ и „поднева“ (Kami, 2008: 448), између „историјског апсолутизма“ и непобедивог захтева људске природе чију тајну чува Медитеран.

Овакав „у основи прогресиван друштвени морал“ чини се близак и Христићу који га, у „Белешкама о Куги Албера Камија“, супротставља Сартровом „постизању једне помало апстрактне идеје апсолутне слободе (Добри Бог и ђаво)“ (Христић, 1953: 306). У есеју „Проблем трагедије“, Христић наводи дужи одломак из књиге француског филозофа и Камијевог пријатеља и сарадника Жана Гренијеа *Entretiens sur le bon usage de la liberté* (1943), у коме Гренијеа указује на опасности од, како га назива, модерног *hybrisa*[12] заснованог на претпоставци да ништа није једном засвагда дефинисано јер се из ње, како је указао још Достојевски, може извести закључак да човек може себи све да дозволи ако се само усуди, па је историја пуна примера тирана и злочинаца којима се чинило да су успели да помере границе људских моћи. Гренијеа, каже Христић, „опомиње да је слобода само једна страна проблема човека и његовог живота“ (Христић, 1986: 177), да осим ње и

---

[10] „Та противтежа, тај дух који одмерава живот, то је управо онај дух који оживљава дугу традицију онога што се може назвати сунчевом мишљу, а у којој је, још од Грка, природа увек била у равнотежи са постајањем“ – Ками, 2008: 447.

[11] У фусноти Ками ову констатацију поткрепљује Марксовим писмом Енгелсу од 20. јула 1870, у коме Маркс, који жели да Пруска победи Француску, каже да би преовладавање немачког пролетаријата над француским било и победа немачког пролетаријата и немачке теорије над француским пролетаријатом и Прудоном – Ками, 2008: 447.

[12] Христић наводи дужи одломак из овог Гренијеовог дела, који се завршава следећим речима: „Свуда у античком свету *hybris* трпи пораз. Данас више није тако, и модерна мисао је убеђена како *hybris* мора да тријумфује. Ово уверење ослања се на радикални нихилизам, који чини могућим, чак и нужним, неограничени динамизам“ – Grenier, 1948: 55.

нашег избора постоји и нешто друго, на шта указује грчка трагедија, у којој су ћуди богова знак да се у позадини крије „нека рука далеко тежа и сигурнија од наше сопствене“ која се „меша у наше животе онда када нам се чини да смо најслободнији“ (Hristić, 1986: 178) и да, поред узрока наших поступака, које представљају силе које делују на човека, а које су нам модерне науке о човеку открише, постоје и последице које наши поступци имају (Орест је осветник оца, али и убица мајке). Своје поступке можемо проценити, напомиње Христић, само ако их „посматрамо у најширем контексту у који се они могу ставити и када у њима почнемо да откривамо и деловање неких сила различитих од оних које познајемо и за које мислимо да једине утичу на наш живот“ (Hristić, 1986: 179). Насупрот Сартру – који поставља питање: Шта човек мора да учини?, не одбацујући могућност да „испрља руке“ када је то неопходно, и чији Гец на крају драме *Ђаво и Господ Бог* хладно и цинично убија како би могао да воли и чини добро, откривајући тим чином мање свесно прихватање историјских и политичких условности, а више суровост и безобзирност – „медитерански хуманиста“ Ками поставља питање: Шта човек не сме да учини? Ту људску меру отелотворује и доктор Рије у *Куги*, који се на конкретан начин, вршећи своју лекарску дужност, бори против зла отелотвореног у куги, а који каже да нема других претензија осим да „буде човек“ (насупрот интелектуалцу Тарую, који жели да буде „светац без Бога“). Али, и за једног и за другог реч је о „правој мери“ („juste mesure“), људској мери, мери доступној обичном човеку, а насупрот тежњи ка „безмерју“, ка прекорачењу људских, а то за Камија значи пре свега моралних граница, израженој Ничеовом визијом „натчовека“, која човека ослобађа људ-ских својстава и која је самим тим опасна јер води у тоталитаризам.

Закључак

Из свега што је речено може се закључити да топос Медитерана, који се појављује у делима низа песника и писаца различитог порекла, изражава пре свега одређени менталитет и одређени однос према свету, усмерен ка његовој сунчаној страни, ка самом животу који превазилази све мисаоне конструкције и побеђује сваку доктрину. Заснован на прихватању света уз пуну и јасну свест о његовој несавршености – јер, како каже Ив Бонфоа, „сав Медитеран се уједињује око грч-

ке идеје о очигледности, речи која има исто порекло као и 'светлост'" (Bonnefoy, 2010: 12) – тај однос према свету, изражен одређеним темама и одређеним песничким поступком који узима у обзир конкретан предмет, насупрот симболистичком удаљавању од стварности, није својствен само писцима из медитеранских земаља.[13] Медитеран који, како уочава Фернан Бродел, представља место сусрета прошлости и садашњости, традиције и модернитета, западњачке (католичке), исламске и грчко-византијске (православне) културе (Brodel, 1995: 92) и тако остварује јединство у разноликости, превазилази своју географску и климатску одредницу и постаје духовни простор, нека врста изабране „домовине душе" (Kami, 2008: 591) у којој један Ками каткад осећа да је „ближи некоме из Ђенове или са Мајорке него неком Нормандијцу или Алзашанину" (Camus, 1965: 1323), а у којој неки српски песници, попут Ивана В. Лалића и Јована Христића, воде дијалог и откривају своја сродства са француским песницима и мислиоцима попут Валерија, Камија или Гренијеа, пледирајући за једну културу која је у служби живота.

Литература

Bonnefoy, 2010: Yves Bonnefoy, „Moins une mer que des rives", *Les Poètes de la Méditerranée. Anthologie*, Gallimard – Culturesfrance.

Brodel, 1995: Fernan Brodel, *Mediteran*, Beograd: Centar za geopoetiku.

Валери, 2010: Пол Валери, *Медитеранска надахнућа. Огледи и погледи*, избор и превод Коља Мићевић, Београд: Службени гласник.

Вукадиновић, 1998: Алек Вукадиновић, *Песме*, избор и предговор Александар Јовановић, Београд: Нолит.

Grenier, 1948: Jean Grenier, *Entretiens sur le bon usage de la liberté*, Paris: Gallimard.

Grenier, 1957: Jean Grenier, *L'Existence malheureuse*, Paris: Gallimard.

Grenier, 1961: Jean Grenier, *Inspirations méditerranéennes*, Paris: Gallimard.

[13] Године 2000. покренут је часопис *La Pensée de midi* чији је уредник Тјери Фабр, и у коме се објављују текстови о уметности и филозофији који су израз медитеранског духа, а поменута антологија медитеранске поезије – *Les Poètes de la Méditerranée* – садржи песме аутора из низа различитих земаља, укључујући и ауторе са простора бивше Југославије.

Dedinac, 1957: Milan Dedinac, *Od nemila do nedraga. 1921–1956*, Beograd: Nolit.

Јовановић, 1995: Александар Јовановић, *Порекло песме. Девет разговора о поезији*, Ниш: Просвета.

Kami, 2008: Alber Kami, *Eseji*, Beograd: Paideia.

Camus, 1965: Albert Camus, *Essais*, Paris: Gallimard – Calman Lévy.

Лалић, 1997: Иван В Лалић, *Време, ватре, вртови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић, 1997а: Иван В. Лалић, *О делима љубави или Византија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић, 1997б: Иван В. Лалић, *Страсна мера*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић, 1997в: Иван В. Лалић, *О поезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Montenj, 1967: Mišel de Montenj, *Ogledi*, Beograd: Kultura.

Николић, 1996: Милица Николић, *Mare Mediterraneum Ивана В. Лалића*, Београд: Независна издања Слободан Машић.

Николић, 2008: Милица Николић, *Песма, облик, значење*, Београд: Службени гласник, 51–68.

Новаковић, 2004: Јелена Новаковић, *Интертекстуалност у новијој српској поезији. Француски круг*, Београд: Гутенбергова галаксија.

Новаковић, 2009: Јелена Новаковић, „Јован Христић и француска поезија“, *Модерни класициста Јован Христић*, уред. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 395–421.

Новаковић, 2010: Јелена Новаковић, „Јован Христић и француска моралистичка мисао: Сартр, Ками, М. Јурсенар, Ж. Греније“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LVIII, св. 2: 339–351.

Simon, 1984: Klod Simon, *Vetar*, preveo s francuskog Ivan Dimić, Beograd: Nolit.

De Staël, 1872: Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris : Charpentier et Cie.

Христић, 1953: Јован Христић, „Белешке о Куги Албера Камија“, *Летопис Матице српске*, књ. 371, св. 4: 306–308.

Hristić, 1986: Jovan Hristić, *Studije o drami*, Beograd: Narodna knjiga.

Христић, 1994: Јован Христић, *Еceju*, Нови Сад: Матица српска.

Христић, 2002: Јован Христић, *Тераса на два мора и друге истините приче*, Београд: „Филип Вишњић“.

Христић, 2005: Јован Христић, *Изабрани есеји*, Београд: Српски Пен центар.

Chabot, 2002: Jacques Chabot, *Albert Camus, „la pensée de midi“*, Ex-en-Provence: ÉDISUD.

Summary

Jelena Novaković

MEDITERRANEAN INSPIRATION IN SERBIAN 20TH CENTURY POETRY: A COMPARATIST PERSPECTIVE

This paper analyses the topos of Mediterranean in Serbian 20th century poetry, mostly in the works of Jovan Hristić and Ivan V. Lalić viewed from a comparatist perspective, through the dialogue they lead with French authors of the „Southern thought“ („la pensée de midi“), such as Paul Valéry, Jean Grenier, Albert Camus. Often contrasted with the expression „Northern thought“, Camus'expression „Southern thought“, connected with the „Mediterranean inspiration“ („inspirations méditerranéennes“) of Paul Valéry and Jean Grenier, acquires an universal sense. It denotes a mentality that transcends geographic boundaries, a wisdom derived from Michel de Montaigne and ancient philosophers in order to oppose the rejection of reality characteristic for Romanticist and especially Symbolist poetry, and the government of reason, typical for Cartesian thought. That mentality is pronounced in the poetry of Jovan Hristić and Ivan V. Lalić, poets that call for a reconciliation of poetry and life and for the return of poetry to the material world, after being separated from it by Symbolism.

Riassunto

Jelena Novaković

ISPIRAZIONI MEDITERRANEE NELLA POESIA SERBA DEL XX SECOLO: UNA PROSPETTIVA COMPARATA

Il presente articolo esamina il topos del Mediterraneo nella poesia serba del XX secolo, e in particolare nelle opere di Jovan Hristić e Ivan V. Lalić, lette in una prospettiva comparata, attraverso il dialogo che esse intessono con i più importanti esponenti francesi del „pensiero meridionale“ („la pensée de midi“), quali

Paul Valéry, Jean Grenier, Albert Camus. Spesso opposta all'espressione „pensiero settentrionale", l'espressione „pensiero meridionale" utilizzata da Camus, e collegata alle „ispirazioni mediterranee" („inspirations méditerranéennes") di Paul Valéry e di Jean Grenier, assume un significato universale. Essa indica una mentalità che trascende i limiti geografici, indica una saggezza che fa appello a Michel de Montaigne e agli antichi filosofi per contrastare il rifiuto della realtà, che caratterizza la poesia romantica, soprattutto quella simbolista, e per contrastare anche il dominio della ragione che caratterizza il pensiero cartesiano. Questa visione trova espressione nella poesia di Jovan Hristić e di Ivan V. Lalić, che incoraggiano la riconciliazione tra la creazione poetica e la vita e il ritorno della poesia al mondo concreto, da cui il simbolismo l'aveva allontanata.

Светлана Шеатовић Димитријевић

Београд, Институт за књижевност и уметност
svetlana.seatovic@gmail.com

821.163.41.09-1 Лалић И. В.
821.163.41.09-1 Христић Ј.
821.163.41.09-1 Матић Д.

ПЕСНИЦИ СВЕТЛОСТИ И МОРА

Спаваш, густа лепото лета
О ти заслепљујући недогледу
Сјај до сјаја, сјај у сјају
Амбис до амбиса, амбис у амбису
Сви крици свих бродоломника у теби су изједначени
И смирени данас у твом излишном дијамантском складу

(Душан Матић, „Море“)

Море, сјај мрака, дрхтај нежности,
Једина нужност

(Јован Христић, „Mezzogiorno“)

Море се пати у својој лепоти
Којој је ужас само саобразан

(Иван В. Лалић, „Море“)

Апстракт: У раду се тематски и мотивски анализирају појмови мора, светлости, поднева, сенки. Полазећи од пејзажних, природних појава тумаче се симболички, поетички, историјски, културолошки и антрополошки аспекти у песми „Море“ Душана Матића, а потом у поезији и есејима Јована Христића и Ивана В. Лалића. Матићева песма и записи тумаче се као претходници Христићевој и Лалићевој поетици „друге традиције“. У тексту се указује на позитивистичку перцепцију медитеранског окружења, али се тумаче и негативистички доживљаји мора и сунца („подневно сунце црно бива“) у Лалићевој песми „Плава гробница“ и амбивалентно-

сти у Матићевом „Мору“, Христићевом „Mezzogiorno“ и Лалићевој песми „Море“.

Кључне речи: Медитеран, пејзаж, култура, море, светлост, сунце, сенка, подне, епифанија, медитеранофилија, Ерос, Византија.

Море и светлост српске књижевности

Да ли су море и светлост у песмама српских песника стварност или сан? Откуда пучина, подневна светлост, сенке, тамна светлост и медитерански пејзаж у песмама Душана Матића, Јована Христића и Ивана В. Лалића? Откуда толико *медитеранофилије* и потребе да се за „другом традицијом“ трага на Средоземљу? Мада је до сада примећена и тумачена[1] тематска и мотивска усмереност Јована Христића и Ивана В. Лалића на море, сунце, сенке, али и историјске и културолошке појмове везане за просторе Средоземља, од античких митова и

[1] До сада је у неколико студија и монографија тумачен низ мотива везаних за море, феномен поднева, лета, историјских и културолошких цитата и реминисценција у поезији и есејима Јована Христића и Ивана В. Лалића. Овде указујемо на најзначајније и најобимније студије посвећене генези, поетичким и компаративним тумачењима ових тема и мотива: Александар Јовановић, „Песник зрелог лета“, у: *Иван В. Лалић*, *песник*, зборник радова, уредио Драган Хамовић, Повеља, Краљево 1996, 97–112; Милосав Тешић, „Рујне метастазе Ивана В. Лалића“, у: *Иван В. Лалић*, *песник*, зборник радова, уредио Драган Хамовић, Повеља, Краљево 1996, 113–123; Милица Николић, *Mare Mediteraneum Ивана В. Лалића*, Независна издања Слободана Машића, Београд 1996; Предраг Палавестра „Песничка визија Медитерана“, *Књижевност*, књ. 53, бр. 11–12, Београд 1996, 1372–1374; Светлана Шеатовић Димитријевић, „Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха“, *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, уредио Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2007, 133–160; Драган Хамовић, *Лето и цитати. Поезија и поетика Јована Христића*, Завод за уџбенике, Београд 2008; Јелена Новаковић, „Јован Христић и француска поезија“, *Модерни класициста Јован Христић*, уредио Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2009, 359–421; Светлана Шеатовић Димитријевић, „Мистика Христићевог поднева“, у: Исто, 221–240; Бојан Јовић, „Тамна светлост у поезији Јована Христића“, у: Исто, 241–264; Светлана Шеатовић Димитријевић, „*О делима љубави или Византија* – циклус или књига песама“, *Део као целина & Целина као део*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 249–291; „Концепт мора или циклус о мору“, Исто, 383–410.

филозофије, преко византијске историје и културе до савремене француске и италијанске књижевности, ипак је највише пажње посвећено њиховој генези и тумачењима. Остала је и запитаност шта је узрок овом поетичком и културолошком окретању или освешћивању да ми јесмо на Средоземљу, или бар на његовим рубовима. Пред нама је остао недефинисан стварни узрок за овакво опредељење или самоосвешћење песника који су спознали, и нас подсетили на трајање српске књижевности и културе на Средоземљу и уз његове рубне делове, на којима се укрштају средњоевропска и медитеранска култура с остацима турске и аутентичне балканске цивилизације. Тешко је било одредити те међе и рубове, крхке путеве и ивице уз које се развијала, чилела и опет се обнављала српска књижевност. Море је у нама део сна, али и део повремених историјских стварности које су нас доводиле на обале Јадрана или Егејског и Јонског мора. Српски песници спознали су те трагове прошлости, старих граница и нових снова о старим пребивалиштима. Савремени историчари, географи, антрополози и тумачи књижевности понудили су нам одговоре. Ти одговори су сложени и интердисциплинарни, али само тако можемо објаснити ову на први поглед необичну појаву у српској књижевности. Модерни историчар, географ и антрополог Фернан Бродел најјасније описује те рубове и мешавине култура, упаде једне цивилизације у другу: „Главна осовина средоземног свијета остаје стара римска граница према Европи, Рајна и Дунав, гдје ће католичко надирање наћи у XVI вијеку своју утврђену линију: нови limes. Али, најчуднији ожиљак средоземних земаља стоји између Истока и Запада, преко морских баријера [...], она непромјењива баријера која пролази између Загреба и Београда, избија код Љеша на Јадран, на ушће Дрима и на мјесто додира далматинских и албанских обала, па преко старих градова Naissusa, Remeseine и Ratiare излази на Дунав. Сав динарски блок је био латинизован, почев од Панонске низије ухваћене западним дијелом Царства и на коју излазе широке долине с горја, до ресе морске обале и острвља према Италији“ (Бродел, 2001: 112). Богатство и симболички значај пејзажа, али и мешавине култура, религија, цивилизација основна је особина Медитерана, коме припада делимично и српска култура. Ту врсту самосвести показују, кроз програм „друге традиције“, Христић[2] и Лалић, шездесетих година XX

[2] Јован Христић дефинише појам „друге традиције“ у предговору *Изабраним и новим песмама* Ивана В. Лалића у којима Лалић објављује циклус песама *О делима*

века, а нешто пре њих је јасно наговештава, у песмама и есејима, и Душан Матић. Јован Деретић, када дефинише културу и уметност једног народа, позива се и на Броделов став да је „једна цивилизација, пре свега, простор". Ту цивилизацију Бродел налази у простору који је „културни ареал", који има своје средиште, језгро, границе, маргине. Управо на тим границама Бродел налази најјаче црте и напетости цивилизација. Међутим, у српској култури процес формирања самосвести о припадању медитеранском кругу део је средњовековне историје и културе, опстајања у византијском културолошком моделу, да би, у вековима који су стигли с надирањем турске власти, та свест сасвим ишчилела из нашег културног памћења. Дучић ће местом рођења бити Медитеранац, а Црњански и Растко Петровић трагаће за цивилизацијама с друге стране Јадрана, или у Шпанији. Међутим, тек ће Душан Матић – у записима из Грчке и песми „Море", а потом Христић и Лалић у „другој традицији" која има корене у Византији и отворености, инклузивности српске културе – указати на заборављени континуитет српске књижевности и националног бића. Јован Цвијић је географски простор сматрао и простором културе када, у делу *Балканско полуострво и јужнословенске земље*, Балкан дели на четири појаса, од којих први представља преиначену византијску и стару балканску цивилизацију, која обухвата Грчку, Македонију и југоисточну Србију, док је трећи, који показује место наше културе на Медитерану, настао под утицајем западне и средњоевропске културе, која долази из правца преко Јадрана, из Италије, и са севера и северозапада, преко Панонске низије, а представља Немачку. Српска књижевност превазилази данашње границе али и многобројне раније границе које су се непрекидно померале, у XX веку вишеструко. Средњовековна српска држава је у тренуцима своје највеће моћи поседовала делове полуострва Халкидики, излазила на Јонско, Егејско и Јадранско море. Тек у XX веку српски песници, од Дучића до Христића и Лалића, а потом и Миодрага Павловића, изразили су своју чежњу за морем, али и дубоку културолошку самосвест, приклањајући се култури

љубави или Византија. Термин „друга традиција" је појам којим Јован Христић описује свој и Лалићев поетички и културолошки програм који се заснива на откривању медитеранске традиције и Византије као доказа о континуитету српске културе. Видети: Јован Христић, „Иван В. Лалић", предговор у: *Изабране и нове песме*, СКЗ, 1969, стр. V–XX. У наставку рада биће опширније наведен програм „друге традиције".

памћења (J. Асман), свести о слојевитости и сложености националног бића и сопственог песничког и образовног духа. Јован Деретић стога закључује: „Књижевност је више простор жеља него простор реалности. Наши песници и приповедачи изразили су своју чежњу за морем. Она је уједно и сан о мору читавог једног народа који је некада имао своје море и данас има право на море, али му је непосредан приступ мору ускраћен“ (Деретић, 2011: 14). Српска поезија и култура су преко Византије,[3] у оквиру њеног програма културног поробљавања народа који су надирали са Карпата, добиле писмо, православље и хеленство, и управо у томе смеру гледају Матић, Христић и Лалић уводећи море као основни елемент и медитерански пејзаж као природан колорит и пратилац географског, па онда и историјског и културног простора. Осим свих наведених географских, историјских, антрополошких и културолошких утемељења, у поезији ове тројице песника пресудну улогу имају и њихова путовања на острва, у истарске пределе, као и Матићев боравак у Ници током Првог светског рата. Како је то приметио и Лоренс Дарел, напуштајући Венецију једног јутра, као одушевљени поклоник Медитерана, у књизи *Горки лимунови Ки-*

[3] Димитрије Оболенски тумачи колико и како је Византија преживела и у модерном добу у свести народа Балкана: „На Балкану и у Русији, наравно, Византија није никад умрла. Читав век после 1821. године у машти грчког народа и његових државника и даље живи велика идеја обнове Византијског царства поновним освајањем Цариграда. Та су стремљења коначно разбијена малоазијском катастрофом 1921. године. Али наслеђе Византије није никад избрисано из културног живота југоисточне Европе... Православни народи источне Европе до данашњег дана сачували су живу везу са својом византијском прошлошћу“ – Димитрије Оболенски, *Византијски комонвелт*, Просвета, СКЗ, Београд 1991, 445. Димитрије Богдановић, објашњавајући значај описмењавања Срба и превођења дела са грчког, каже: „То је без сумње одређено мисионарском функцијом ових превода, христијанизацијом са којом словенски народи улазе у цивилизован свет као пуноправни баштиници свега што је Византија, легитимни наследник грчкоримске цивилизације, имала да понуди“ – Д. Богдановић, „На путевима теоријског проучавања рановизантијске књижевности“, у: Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, СКЗ, Београд 1982, 7. Божидар Ферјанчић тумачи смисао византијског поробљавања и спровођења списа *De administrando imperio* којим је у IX веку дефинисан програм културне асимилиције Јужних Словена: „Византија је добро осетила да оружје није једини пут за постизање ових важних циљева, па је применила неке друге методе – ширењем хришћанства и тековинама грчке културе Цариград је припремао терен за довођење јужнословенских племена под свој политички утицај“ – Божидар Ферјанчић, *Византија и Јужни Словени*, Етхос, Београд 2009, 47.

пра: „Путовање може представљати један од најзахвалнијих видова интроспекције“ (Дарел, 2011: 13). Тако наши песници израсли на маргинама, границама царстава и међама на којима опстају, бивају песници слојевитости и сложености култура којима припадају – отуда и разноликост њихових пејзажа, стварних и имагинарних, пре свега медитеранских, морских и острвских. Истовремено, слојевитост националне културе је и слојевитост личне културе и образовања песника рођењем континенталаца (Христић и Лалић рођени су у Београду, Душан Матић у Крушевцу, највећи део живота провео је у Београду, једно време у Ници и Паризу), чија су искуства путовања била и лична и културолошка интроспекција која се одвијала на обалама Средоземља.

Матићево море

Где почиње Матићево море? Душан Матић је прве доживљаје мора стекао после албанске голготе – његово море је „море спасења“ у плитким и мочварним деловима око мале луке Сан Ђовани ди Медуа, а касније и море Марсеја и Нице, у којој ће завршавати гимназију и преко које ће то Средоземље бити извор европског образовања какво у Београду вероватно не би стекао. Тако је једна животна голгота преко албанских планина и страдање српског народа у Првом светском рату постало могућност за изврсно школовање потоњих српских „француских ђака“ и носилаца обновљене српске културе, па и надреалистичког покрета. Душан Матић ће свој први сусрет са морем описати овако: „Кад смо дошли у Медову, брода није било, био је отишао те ноћи. А кад смо се ми појавили, у затон је улазио један други брод, али је наишао на мину, и потонуо. Међутим, дан се показао дивно сунчан, блистав, блистав и леп, море плаво и препуно сунца и светлости, иако је био 6. децембар, Свети Никола. Пред таквим морем, које сам ја тада први пут видео, заборавили смо чак и то што смо испустили брод, бар сам ја заборавио. Пошло нам је за руком да на брегу изнад самог малог пристаништа импровизирамо један шатор, да запалимо ватру, да отворимо конзерве, које су ту донели савезнички бродови, да уместо хлеба једемо двопек, да логорујемо усред рата. Али ћудљивост мора показала се већ те ноћи. Бура и ветар срушили су наш мали шатор, угасили ватру...“ (Недић, 2012: 210). Овако ће Душан Матић у јануару

1975. године, у разговору са Марком Недићем,[4] описивати свој сусрет са морем после преласка Албаније. Први Матићев сусрет са морем био је и блистав и опак у једном дану, а дани које је потом провео на албанској обали, чекајући с оцем брод за Француску, постаће најтежи у свеукупном повлачењу из Србије. Неколико дана на тој сиромашној и пустој обали бомбардоваће их аустријски авиони из Котора: „Ти дани у Сан Ђованију били су за мене најтежи дани у току повлачења. Ни они хладни дани у брдима, ни оне тешке чизме пуне воде нису ми били тако неиздрживи као тих неколико дана у малом пристаништу надомак бродова који нису могли ући у њега, или у које ми нисмо могли ући ако се они приближе обали... Било је све необично, чудновато, тешко схватљиво“ (Недић, 2012: 211). У сећањима на путовање које ће уследити према Марсеју, Матић издваја своју жељу за путовањима, која се тада рађала, памти чисте и умивене, пријатне градове; у мореузу крај Месине његов брод ће бити укрцаван читав дан, и тада ће тај град деловати „чаробно“, а са трговачких барки стизаће поморанџе, лимуни, смокве. Мада ће цело то спасоносно и присилно, судбинско путовање Средоземљем од албанских обала до Марсеја, теретним бродом, бити праћено и олујама, бурним ноћима, Матић ће, када угледа последњу луку, казати: „..тај улазак у Марсељ за мене је био први улазак у један велики град и једну велику земљу. Београд је у то време био неупоредив са Марсељем“ (Недић, 2012: 215). Драгоцена су ова сведочанства Душана Матића јер омогућују да сасвим јасно видимо и искуствени пут Средоземља којим је прошао песник чија је поетика била усидрена у животно искуство као најдубље врело и песничку инспирацију. Стога је још јаснија амбивалентност, лепота и опакост мора, коју Матић први на тај начин открива у српској поезији. Песма „Море“ објављена је 1951. године, а пре Матића неће ни Дучић, ни Црњански, ни Растко указивати на двојство и елементарност мора. Код Дучића је то део цивилизације којој припада, код Црњанског жељена култура којом се треба опрати од ужаса рата, наћи „љубав и благост“, како пише у *Љубави у Тоскани*, док ће код Растка то бити авантуризам откривања нових светова. Матићево море открива се као лична драма, двојство лепоте и опакости, која ће и у еротско-филозофском кључу бити носилац те дихотомије у песми „Море“.

---

[4] Интервју Марка Недића са Душаном Матићем вођен је 1975. године, а објављен тек 37 година касније, у часопису *Књижевна историја* (2012).

Матићево море је пејзажно, медитеранско, али је и чулно и сневано. Море као истина и елементарност у Матићевој се песми прожима са сном у који упловљава жена. Већ у првој строфи песме Матић, уз море као воду и елементарну чињеницу трајања, уводи и мотиве лета, поднева, жене и биолошког потомства (за децу рођену и нерођену). Песник се обраћа ником другом до мору, „густој лепоти лета“:

> Спаваш данас густа лепото лета
> Зриш у срцу августа
> Као жена која је познала да љубав је
> све и пепео и опет неисцрпна
> жар што га први дах распири
> и други дах угаси
> и трећи дах опет распири
> и тако редом
> за децу рођену и децу нерођену
> бујан талас за то не мари. (Матић, 1966: 96)

Зашто се бира баш лето као вегетативни врхунац, уз море? Због чега песници теже истинама на Медитерану уз море и сунце? Да ли је заиста тај врхунац Сунчевог зенита и одсјај над водом она истина која ће открити све тајне постојања, које се фокусирају на љубав, жену, биолошко трајање и снагу мора као извора живота и завршног коначишта многих (бродоломника). Море је за Матића „дијамантски склад“ у коме су скривени „сви крици бродоломника“, али море је и „недоглед“, „сјај до сјаја / сјај у сјају“. Смењујући море и жену, којој су стихови упућени, песнички субјект их варира у стварности и сну, у пејзажном окружењу медитеранске флоре („грожђе зри на чокотима“, „бонаца је полегла над светом“), и ту се одвија драма патње и лепоте:

> Прснуће дамари и клетва тек кад скрушено
> спустиш неуслишене усне на горке усне
> што цепају свет на ужас радости и на ужас патње.

Тако је Матићево море / жена утроба трајања и залог за „децу рођену и нерођену“, метафора жене и бивства света. Матић ће понављати:

> Спавај густа лепото лета
> Спавај и ти пред тим недогледом
> Спавај

шта су хтеле смешне гајде смисла
боље спавај
Не смеј се кад будеш заволела што ниси ни сањала да ћеш заволети
Боље спавај
мачка се протеже на осенченом зиду
Спавај, кад ништа друго не преостаје ти
Спавај, вечност је тај сјај, тај недоглед

На овај начин песник, наизменично започињући строфе императивном лексемом „спавај", открива један дубљи слој, близак надреалистичкој поетици сна као врхунског тренутка инспирације и спознања. Зато ће море, жена, сан и сенке летње светлости бити оквирни појмови смисла постојања. Медитерански пејзаж, штуро наговештен морем, чокотима, бонацом и сенкама, упућује нас на врхунски доживљај љубави остварен у „деци рођеној и нерођеној", али и у „несрећи недоношчади", „за децу будућих жена обешчашћених", па се пејзаж мора стапа са низом смислених и насилних облика биолошког обнављања планете. Зато песничко биће које се обраћа њој, жени или „густој лепоти лета што зри у срцу августа", која је спознала „да љубав је све и пепео и опет неисцрпна жар" што се у вечитом обнављању активног и пасивног стања увек изнова рађа и доказује динамику вечног трајања љубави као основног смисленог елемента света. Матићево море је похвала опстајању упркос амбивалентностима мора и самог смисла живота, а када се грубост свакодневице обруши на море, песничко *ја* ће заповедати: „Спавај". Тако ће сан бити бег из мора, дијамантског склада, недогледа у коме се утапа „ружа слатког ужаса". Двојство лепог и страшног, заљубљене и узвишене жене-богиње и, с друге стране, свих „обешчашћених, понижених жена пред силом себичних љубавника" удвајаће се кроз слику мора, тог „заслепљујућег недогледа" као метафоре трајања света насупрот свему. И зато ће на крају песме Матић казати:

Спавај
вечност је тај сјај, тај недоглед

Море и вечност, трајање и сјај истине и самог бића идејна је основа која ће се развити и у Христићевом „Mezzogiorno" и у *Тераси на*

два мора. Матић као и Христић и Лалић, у мору траже одговор и смисао вечности, трајања и остварења у сну, па зато у последњој строфи каже:

> Спавај
> вечност је тај сјај, тај недоглед
> тај узалудни склад над папирјем бродоломника
> и твој сан преко свих правди и свих неправди
> вечност је тај талас што несмирен врви пред твојим
> смртним ногама
> тај талас силан циклон што ломи катарке
> и послушно пашче пред немилосрдном, љубљеном,
> заспалом
> ногом твојом.

Матићево „Море" ће климакс и антиклимакс завршити у помирености и скрушености, оданости пред љубављу за сва времена, чија је мера вечност.[5] У Матићевом поимању мора уочићемо и блискост са ставовима Пола Валерија, који идеју о „фантастичном и насилном", самовољном карактеру мора налази код Старих, мислећи притом на античку културу и доводећи је у везу с оним што се приписује женама. На томе пресеку мора, античких схватања мора и модерног доживљаја жене као да је израсло и Матићево „Море". Валери каже: „Идеја фантастичног и насилно самовољног карактера, који су Стари приписивали својим божанствима, а који ми повремено приписујемо женама, постаје прилично блиска некоме ко је сусед мора. Бура се појави нагло за два сата. Хрид од магле се згусне и распрши магијом" (Валери, 2010: 543–544). Није ли управо и Матићево море, које се удваја са женом, ова Валеријева опаска о фантастичности и насилности што код Матића проговара у силини мора, таласа, али и себичних

---

[5] Милица Николић у изврсном аналитичком тексту „Дијалектика слике Душана Матића" истиче да сам крај песме показује да је целокупна поетска игра у песми „Море" била изведена да би се исказала љубав: „Пошто буде рекао да талас вечности несмирен врви пред њеним смртним ногама, које нису вечне, које су више но тренутачне у поређењима што су пред нама (у типично матићевском оксиморонском споју), он ће супротставити смрт и вечност, али не на штету прве; пред њом, смртном, вечност ће се претворити у послушно пашче, и ова ће нога, последње именовање песме, постати немилосрдна (не таласи што односе бродоломнике) иако је уснула, зато, вероватно што је вољена и што је то коначно песник морао рећи" (Николић, 2008: 79).

љубавника и обешчашћених жена. Море је имуно на то, и песнички глас каже: „Бујан талас за то не мари". Валери тврди, као и Матић и Лалић у својим истоименим песмама, да је море у најдубљој вези са животом: „Море је тајанствено повезано са животом... Постоји у њему хијерархија прождрљиваца; и успостављена статистичка равнотежа између *врста које једу* и *врста које су једене*. Смрт се показује, дакле, као суштински услов живота, а не нека врста несрећног случаја који нам сваки пут изгледа као какво стравично чудо; она је због живота, а не против њега. Живот, *да би живео*, мора да се обрати сам себи, да удахне и издахне толико и толико бића на дан, и мора да постоји прилично стална пропорција међу бројевима. Живот не воли преживљавање..." (Валери, 2010: 548). Тако Валеријеве идеје налазимо и у Матићевом мору, двојном као и жена, животодавном и смртном за бродоломнике; на веома сличан начин остварује се и Лалићево „Море", у свој страхотности и лепоти. То је и „Афродитино море", како ће казати Валери, и то оно медитеранско море у коме је „човек мера ствари", проистекло из Протагорине мисли (Валери, 2010: 59). Медитеранска мисао иде ка острву, човеку усклађеном са собом, ослобођеном ума и духа, човеку који је покретач свих интелектуалних процеса, епоха и цивилизација. Човек раван човеку пред Богом, казаће Валери, мера је медитеранског духа, оног које је творило пут ка јасности метода, трагајући за феноменима; шаренило, виталност и мобилност Медитерана и његових мора чине суштински филозофски постамент, сматра Валери, а наши песници Матић, Христић и Лалић то потврђују у песмама посвећеним мору и подневу.

Матићева светлост Средоземља

Светлост у Матићевим записима са путовања по Грчкој сасвим ће се сада јасно показати као инспирација и логичан развој филозофске, неоплатонистичке и античке мисли о смислу живота и снази којом нас, у подне, освешћују простори Медитерана. Невероватна блискост с Матићевим идејама проговориће у програмима, есејима, поезији и приповеткама Јована Христића. Феномен светлости у подне у Атини Матић овако описује: „У подне, пре поласка из Атине, данима већ тражим реч, опет је тражим на растанку, у овим последњим часовима, реч којом бих да именујем ту светлост Атике. Једну једину, јединствену реч, јер таква она само мора да буде. Јединствену, јер та светлост, чини

ми се, светлост је сама: разлиставам сав њен спектар без остатка“ (Матић, 1966: 309). Матић ће даље описивати сенку, која као да је „њен само други лик“. Потом долази до феномена стварносне искуствене и животне филозофије у којој ту, на Атици, „светлост је сама стварност“, светлост коју је Матић спознао као што ће и Христић, при крају живота, у *Тераси на два мора*, усхићено тумачити самоспознање светлости и поднева на мору. Матић ће казати: „Али, овде у Атини, знам најзад шта је то светлост, и радост ме не оставља због тог открића. Но исто тако не оставља ме ни мисао да ми је та светлост блиска, присна, моја светлост. Као да је знам од вајкада“ (Матић, 1966: 310). Задивљујуће је са колико усхићења и одушевљења Матић спознаје светлост у Атини, светлост која је истовремено и елементарност живота, али и одјек сећања, судбинских тренутака у животу аутора, па ће се истовремено сећати светлости коју је видео док је са мајком бежао из Лајковца[6] са севера на југ Србије, пред аустроугарском офанзивом на почетку Првог светског рата. Биће то за њега и светлост једног летовања на Хвару: „У Хвару, на Хвару, око један сат по подне, само белосиви камен кућа, тамни затворени капци прозора, оно неколико борова на брежуљку где је гробље, тишина и светлост легли на камен и воду. Сад знам, то је била та светлост“ (Матић, 1966: 311). Душан Матић ће у снази те светлости препознати моћ која ће „таму судбине“ присилити да легне као „уморно пашче“. Та и таква светлост на Атици је „изнад живота и смрти“ јер је она основа четири елемента: земље, воде, ватре и ваздуха. Уверење да међу тим елементима постоји људско биће које траје, и да смрт и не постоји, већ само „пролазност и вечност облика“ – Матићево помало скрајнуто и до сада слабо примећено спознање светлости, па и наше антрополошке одређености Средоземљем – указује се као јасна линија која започиње овим записом и песмом „Море“ и има директне следбенике у Христићевој поезији, есејима, и делимично Лалићевој медитеранофилији, али продубљеној византијским историјским реминисценцијама. Матић антрополошку и историјску одређеност српске културе спознаје у овој ненадмашној

[6] У интервјуу са Марком Недићем, 1975. године, Матић се сећа и те светлости на железничкој станици у Лајковцу, и свог есеја о светлости Атике: „Тај јулски дивни тренутак забележио сам у ствари у Атини, на тргу Омонија, где ме је слична светлост подсетила на ону у Лајковцу. Имао сам и тада, у Атини, као некад давно у тој србијанској варошици, осећај да сам ја откинут од нечега и да за мене почиње други живот“ (Недић, 2012: 203).

светлости Атике: „Вековима смо већ на тлу Средоземља. Једини од Словена који већ од давнина познајемо топло море, толико да увек осећам да у мени као неуморно клатно куца његово било. И упили смо, у мелодију нашег језика, чак и стару грчку реч талата – море, до те мере да смо је претворили у наш талас – вал, како га не бисмо, то море, заборавили у нашим брдима крај немирних наших река“ (Матић, 1966: 312). У наставку записа или есеја о спознању светлости и исходишту српске културе у старогрчком и средоземном окружењу, Матић указује и на значај митова: тек у складу с надреалистичким осећањем живота и непрекидном свежином свакодневног света у који уносимо прошлост, споменике и старе и прохујале речи – откривамо целовитост. Зато, запитајмо се сада није ли ово Христићева идеја о подневу у савршеној светлости, са терасом на два мора, где се у тренутку налазимо у блиставобелом и целом бићу Парменидовом. Није ли и Матићева идеја о целовитости могућа само у окружењу те чудесне светлости Средоземља у којој се симбиотички развијају животна искуства, непоновљиви тренуци и пејзажни моменти натопљени слојевима културних, митских остатака цивилизација. Зато Матић овај запис са Атике и апострофира као тренутак у коме: „...изгледа ми да присније појимам и осећам античку мисао, античку лепоту, и озарену и тамну снагу сопственог живота и кроз њу и живот старе Грчке“ (Матић, 1966: 313). Тако ће, стапајући опште и појединачно, Матић на исти начин као песник предак извести основну идеју – коју ће развити Христић и Лалић – да треба „опевати разумно и са љубављу“ или у синтези чулног и ерудитног. Мада је Матићева надреалистичка концепција утемељена на уздизању живота и непоновљивости животног искуства, на исти начин ће Христић и Лалић склапати своје мозаике стварног, искуственог и оног читалачког, ерудитног спознања. Цео текст посвећен Грчкој и светлости Атике Матић је објавио у одељку „Грчка или искуство смрти“ у књизи есеја и чланака *На тапет дана* 1961. године. Занимљив је и књижевноисторијски ток: већ тада, крајем педесетих и током шездесетих година, Иван В. Лалић написаће своје песме о Византији[7] и објавити их интегрално („О дели-

[7] Прву песму „Византија“ Иван В. Лалић објавио је у збирци *Ветровито пролеће*, Друштво књижевника Хрватске, Загреб 1956. Потом следе песме посвећене Византији у наредним збиркама, а циклус „О делима љубави или Византија“ Лалић објављује у *Изабране и нове песме*, СКЗ, 1969. Лалићев циклус о Византији је имао и две накнадне критичарске циклизације. Прву је сачинио Александар Јовановић,

ма љубави или Византија“) у *Изабраним песмама* 1969. године; предговор за ту књигу пише Јован Христић и промовише идеју трагања за „другом традицијом“; њу ова два песника налазе на Медитерану и у историјским коренима византијске културе, којој синтетички припада и српска култура. Светлост Атике и идеја „друге традиције“, остварена кроз историјске и културолошке реминисценције на Византију, настаће дакле, готово упоредо, односно само неколико година једна за другом, и биће одређене као део аутохтоног песничког и културолошког програма. Христићева песма „Mezzogiorno“ објављена је у збирци *Александријска школа* 1963. године. Овим се сада још јасније показује колико кореспондирају поједине песме, записи песника различитих генерација а блиских усмерења и веома сличног медитеранофилског духа. Песма „Море“ – написана 1951. године, на основу чега можемо закључити да је она објављена у време када је Матић био узор како генерацијским савременицима тако и знатно млађим песницима Христићу и Лалићу – била је и извесна линија коју су свесно или несвесно пратили. Христић пише о генерацијском и поетичком односу према Матићу као старијем песнику: „Сви ми који смо педесетих година почели да пишемо и да објављујемо оно што смо написали, дугујемо много Душану Матићу... Волим код Матића његов поглед ’искоса’ који нам одједном открива неко ново и непознато лице ствари. Волим његово уверење да живот није једносмерна улица, његов истанчан слух за онај ’текући једва приметни живот који не престаје никада, па ни у вихору такозваних великих збивања’“ (Христић, 1995: 57–59). Јован Христић[8] написао је велики број текстова о Матићевој поезији и есејима – напокон, обојица су према основном образовању били филозофи па тек онда песници. Тиме се блискост филозофских исказа који сенче „Море“ и „Mezzogiorno“ само потврђује као део

Верни одсутном прволику. Три византијска круга, Народна књига 1996; другу накнадну критичарску циклизацију песама византијског циклуса сачинио је Леон Којен, *О делима љубави или Византија*, Чигоја штампа, 2004. Тумачења песникове циклизације Византије и накнадних критичарских тумачили смо у: Светлана Шеатовић Димитријевић, „*О делима љубави или Византија* – циклус или књига песама“, *Део као целина & Целина као део*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 249–291.

[8] Христић је приредио књигу изабраних текстова из Матићевог песничког и есејистичког опуса: Душан Матић, *Избор текстова*, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд 1966; есеј „Матић“, у: Ј. Христић, *Изабрани есеји*, Српски Пен центар, Београд 2005, 74–85; „Висораван где горе само звезде (фантазија)“, Исто, 86–96.

ширег песничко-филозофског концепта. Лалићево „Море“ и песме са мотивом поднева и мора представљаће синтезу личних, искуствених доживљаја, песничких интертекстуалних релација и историјско-културолошких реминисценција. Тамна светлост Лалићевих стихова из „Плаве гробнице“ биће тама са патином сећања и свести о узалудности српских жртава сахрањених у водама Јонског мора на Крфу и Виду. Двојство у Лалићевој песми „Море“ синтеза је која је одређена и трагичном погибијом Лалићевог сина у олуји код Венеције, о чему сведочи и сам песник у преписци с Чарлсом Симићем.[9] Лепота и двојство мора и лепоте, али и лепоте и ужаса, двострука је слика коју формира море живота и море смрти. Истовремено, Матић ће у запису са Атике у светлости Средоземља видети и трајност, укинути смрт као категорију.

Матић – Христић – Лалић

Матићево „Море“ као да је уткано у двојство мора и савршеног тренутка подневне мудрости у Христићевом „Mezzogiornu“, док ће истоветна врста двострукости, али подстакнута низом биографских и културолошких искустава, бити изнијансирана у Лалићевој песми „Море“. Све три песме опевају море Средоземља, али то је само полазна тачка за филозофске, естетске и егзистенцијалистичке идеје о елементарностима људског постојања, трајању, љубави и смрти. Посебан пратилац мора биће и удео светлости, оне која просијава, открива и спознаје меру света и човека у њему, али ће бити и тамна светлост у Лалићевој песми „Плава гробница“, док ће истоветна референца и асоцијација на историјску реминисценцију страдања српског народа после повлачења и опоравка, или вечног коначишта у водама Јонског

[9] Лалић описује свој доживљај мора после погибије сина у олуји поред Венеције и објашњава да у том периоду настаје песма „Море“: „Мислим да сам ти у разговору рекао да једна од њих, која ће се звати Море, чека већ двадесет година да буде написана – али после 19. августа прошле године море за мене не може бити оно исто, као што сам га доживљавао још од детињства и младих дана. Нисам престао да га волим и да се узбуђујем пред његовим лицем, али тек сада схватам његову тоталност, која ме пуни страхотом. И у новој светлости читам Рилкеов стих: 'Сваки је анђео страшан'“ – *Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969–1996*, приредила Светлана Шеатовић Димитријевић, Чигоја штампа, Учитељски факултет, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, 197.

мора, за Милоша Црњанског, у песми „Сербиа“, бити „осунчани вукодлак“ – као истоветна претња светлости у којој се спознају не само светлост спознања лепоте, већ и истине, болне и неизбрисиво трагичне у свести појединца који је део народа. Тако географија, пејзажни конституенти: море, светлост, сунце, биљни свет, бивају полазне тачке за историјске и културолошке реминисценције, алузије и асоцијације. Стога географски појмови, топоними или општи појмови медитеранског басена, бивају основа за песничку имагинацију уткану у културу и историју.

Иван В. Лалић и Јован Христић себе су средином шездесетих година прогласили „медитеранским песницима“, а то значи песницима који обнављају традицију, везе српске културе са Византијом,[10] чија постојбина је Медитеран, али и са свим оним културним и литерарним наслеђем које је настало пре и после Византије. Те трагове налазе широм Италије, где откривају покрадено или на том тлу створено византијско културно добро (архитектура, фрескопис); о овоме сведочи једна од Лалићевих песама, „Равена“, циклус песама посвећених Византији „О делима љубави или Византија“, или „Acqua alta“; најбоља Христићева песма носи наслов „Mezzogiorno“, а исто говоре и наслови његових есеја: „Човек Средоземља“, „Путовања по Средоземљу“, „По Грчкој, са Паусанијом“, „Ноћни живот Средоземља“, „Одисеј, поморац“ и прозни записи у последњој књизи *Тераса на два мора* – све је део истог, медитеранског програма. Лалић ће, дакле, обнављајући традицију старе српске културе средњег века, засноване на византијској култури, откривати везе са том културом у италијанским градовима, пре свега Венецији и њеној погубној улози према Константинопољу. Христић је наше културолошке и литерарне везе са слојевима медитеранске традиције налазио у хеленству, филозофији предсократоваца, античким митовима и Кавафијевој поезији; Лалић ће интегративност Медитерана налазити у цитатима и реминисценцијама италијанске ренесансе (Данте, Петрарка) и у поезији XX века (Монтале и Пасколи).

---

[10] Видети компаративни рад посвећен теми Византије и византинизма у модерној европској поезији: Бојан Јовић, „Византија и византинизам код К. Кавафија, В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга“, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, уредио Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2007, 231–264.

Лалићево море и светлост

Пејзажне одлике медитеранског поднебља спадају у једну од најважнијих одлика Лалићеве поезије, као и топоними Ровиња, Венеције, Рима и Равене, али и Константинопоља, града на Босфору, у тренуцима његовог пада под власт Османске империје. Занимљиво је да су Лалићеве песничке књиге тумачене, пре свега у Великој Британији, као песме медитеранског песника. Френсис Џонс, Лалићев преводилац, у предговору[11] књизи песама *Избледели додир* (*Fading Contact*, translated by Francis R. Jones), која је превод песничке књиге *Сметње на везама* (1975), пише да је Иван В. Лалић пре свега медитерански песник. Своју тезу Џонс потврђује издвајањем, у Лалићевом делу, мотива мора, лета, светлости, обала, и традиције медитеранске културе. Под аспектима те медитеранске културе Џонс разматра алузије, цитате и реминисценције италијанских ренесансних песника Дантеа, Петрарке, али и савремених песника XX века. Силвија Хоксворт, непосредно по Лалићевој смрти, 1996. године, именује његову поетику синтагмом „страсна мера" указујући на језгро: „Живећи на немирном Балкану, Лалић је сажео у свом песничком искуству многа сведочанства, као што се може видети у два последња циклуса у *Зарђалој игли*,[12] 'Дубровник' и 'Византија'. Те две цивилизације, византијска и каснодубровачка, сједињују два битна одредишта медитеранске културе Балкана" (Хоксворт, 1996: 1381). Занимљиво је да Хоксвортова поставља дистинкцију између Византије и Дубровника, али указује и на њихово јединство у медитеранској култури Балкана. Судбина тумачења наших песника увек је била боља у њиховој домовини, али драгоцени су и увиди тумача и преводилаца који су рођењем припадници других народа и култура. Лалићева поезија је тако најпре у иностранству виђена као медитеранска, па су тек онда наши критичари обратили пажњу и на тај културолошки, а не само тематско-мотивски аспект његове поезије. Френсис Џонс наглашава и значај медитеран-

---

[11] Видети: „Francis R. Jones, Introduction", у: Ivan V. Lalić, *Fading Contact*, translated by Francis R. Jones, Anvil press poetry, London 1997, 9–17.

[12] Силвија Хоксворт у тексту говори о два циклуса, која је Лалић формирао за енглеско издање својих изабраних песама: „Дубровник" и „Византија", у књизи која је понела назив према наслову прве његове песме „Зарђала игла". Дакле, назив збирке *Зарђала игла* односи се на превод наслова: Ivan V. Lalić, *A Rusty Needle*, translated by Francis R. Jones, Poetry Book Society, Anvil press poetry, 1996.

ског у интеркултуралности и спајању источне и западне цивилизације Европе, утемељен на синтези или сусрету делова Источног и Западног римског царства. За Лалића је Медитеран центар европске културе, мост ренесансне Италије и Византије. Христић је, пак, крајем шездесетих година писао: „Византија представља нашу везу не само са једним делом наше традиције од кога смо били одсечени, већ и везу са традицијом свих традиција, са Грчком. Она је знак нашег припадништва и нашег учествовања у медитеранској култури, која је – ма колико се то данас стављало у питање – ипак основа свеколике европске културе" (Христић, 1969: XI). У Лалићевој поезији историја мотива мора је веома дуга, од биолошке и пејзажне константе до културолошког, географског и филозофског појма трајања. Море код Лалића налазимо од првих песама – у географско-климатском, пејзажном контексту, али се оно развија до сложенијих апстрактних и симболичких конструкција. Већ у збирци-циклусу *Време*, *ватре*, *вртови*[13] (1961), у којој доминирају мотиви мора, сунца, приморских пејзажа и наслеђа ране медитеранске културе, античких митова везаних за море (у песмама „Аргонаути", „Аријадна на острву", „Велика врата мора", „Увод у поморско право"), Лалић формира неку врсту екстензивног циклуса о мору. Море је у Лалићевој поезији мотив и метафора која има развојни лук: од раних песама усмерених на античку културу до песама у циклусу „О делима љубави или Византија", када се тај круг шири и продубљује историјом Византије, историјским падом Константинопоља и тековинама византијске културе. Метафора мора после ове фазе (везане за византијско наслеђе и историју), у збирци *Писмо* и песми „Море", најсложеније је конотације, а она је наговештена у песми „Acqua alta"[14] у претходној збирци *Страсна мера*. У последњој песничкој књизи *Четири канона* то море биће библијског порекла, интертекстуализовано Старим и Новим заветом, у коме ће се открити најдубље сукобљености и опречности мора. У раној песми, „Атлантида", први пут је исказана сумња у благост мора:

---

[13] Сви цитати из песама и циклуса у овом се раду узимају према издању: *Дела Ивана В. Лалића*, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.

[14] Видети опширно и упутно тумачење Лалићеве песме „Acqua alta" Персиде Лазаревић Ди Ђакомо „Историјско-културни подтекст наративности песме „Acqua alta" Ивана В. Лалића", *Компаративне студије. Италијанско-српска поетска прожимања у XX веку*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 73–104.

„Сумњамо у море. Море није безазлено.“ У последњој фази Лалићевог песништва налазимо неколико песама вишеструко ослоњених на море и историјско-културолошке конотације везане за градове, државе или поједине искуствене, животне ситуације што су се одвијале у близини мора. Такве су песме „Acqua alta“, „Плава гробница“, „Море“ и Прва песма „Првог канона“, где је мотив мора контекстуализован и интертекстуализован текстовима европске књижевности, али и хришћанским, старозаветним наслеђем. У „Acqua alti“ море[15] је оно које је донело богатство и сјај Венецији, и то пљачком и освајањем Константинопоља, па зато и крај Венеције бива сама „висока вода“ (acqua alta) мора, која је дала али и узима живот Serenissimi:

Степеник по степеник, па на трг –
(Тако су улазили амбасадори царстава)
Прљава вода. Она из расклиманих темеља
Од скамењених стабала (Опрости, мајко света...),
Она ветром гоњена са плитке пучине Јадрана
На три збуњена улаза Лагуне, отроване
У Маргери. Тако болесно столеће врши правду
И кажњава дрскост лепоте, осовљене
У ништавилу, између два огледала.
Видим те разједену изметом голубова, краљице,
И мраком што расте из жила твојих вода. (Лалић, 1997: 85)

[15] Џон Раскин у књизи *Камење Венеције* тумачи успон и пад Венеције, анализира њену историју, архитектуру, а целокупан усуд овога града, и на копну и на мору, тумачи специфичном географијом и низом срећних околности везаних за ниску плиму, која ће касније постати злокобна истина и тегоба за опстанак. Ивану В. Лалићу је та двоструkост добитка и губитка, па и историјске правде, била основа песме „Acqua alta“. Раскин примећује: „Они који су најпре поболи кочиће у песак и прострли морску траву да се на њој одморе, нису ни слутили да ће им деца бити кнежеви тог мора, а да ће палате бити њихов понос; па ипак, у складу с великим законима природе који владају жалосном пустоши, нека буде запамћено какве су необичне припреме обављене за ствари које никаква људска имагинација није у стању да предскаже и како је читаво постојање и беријет народа Венеције било предсказано или изнуђено постављањем оних брана и вратница на рекама и у мору. Да су струје које су испресецале њихова острва биле дубље, непријатељске морнарице би, изнова и изнова, град у успону враћале у ропство; да су јачи таласи ударали о њихове обале, сва бујност и префињеност венецијанске архитектуре свакако би била замењена зидинама и бедемима најобичније морске луке. Да је плима била као у другим деловима Средоземља, уски канали у граду постали би гадни, а мочваре на којима је подигнут – кужне“ (Раскин, 2011: 55–56).

Тако се и у овој Лалићевој песми налазимо на простору Валеријеве идеје о амбивалентности и двострукости мора, али и закона по коме море живи од живота и смрти, нужног услова обнављања: „Смрт се показује, дакле, као суштински услов живота, а не нека врста несрећног случаја који нам сваки пут изгледа као какво стравично чудо; она је због живота, а не против њега" (Валери, 2010: 548). Ипак, судбина Венеције иде ка коначној пропасти, коју само високе технологије и глобално загревање планете могу одредити.

У песми „Плава гробница" море је збирна тачка сећања, трагичног и по исходу и по коначној смислености у историји српског народа. Ова песма је опело, цитат и алузија на Бојићеву „Плаву гробницу", али је основни медијум обе песме управо море и историја. Лалићева „Плава гробница" нема двојство мора као песма „Море", већ, напротив, показује само трагичну и бесмислену жртву српског народа, која се са временске дистанце – песма је писана 1985. на Крфу и 1989. у Београду – појављује као извор негативистичке слике српске историје и Јонског мора, њихове вечне гробнице. Бизарности свакодневних туристичких тура потпуно обесмишљавају жртве народа смештене у море: „Ту се Сизиф са Танталом грли / Испод воде мени свете, којом плута / Пена од трајекта који копну хрли, / Наранчина кора, мрља од мазута..." Лалић ће у овој песми море доживети у подне, и та светлост сазнања биће погубна за песника јер, најпре, „Храм назирем, стваран испод летње варке / Мора што трепери док шапћем опело", док ће у две претпоследње строфе апострофирати подне као тренутак сазнања: „И кажем: ипак мирно почивајте; / Није ово подне оно што нас спаја, / Него једна повест која дуго траје, / А вас усијава до црнога сјаја, // Па подневно ово сунце црно бива / Унутрашњем оку путника певача". Црни сјај и потамнело подневно сунце опозити су таме пред очекиваном светлошћу. Тамна светлост и црни сјај тако су негативистичке слике мора и поднева, заснованог на песничком бићу што се сећа, и зато поетика сећања и памћења трагичне историје српског народа доживљене на Крфу, тј. жртава које су, после, у политичким договорима и формирању Југославије, постале сасвим бесмислене. Стога се већ у првој строфи најављује „подне пуно срме", а потом „летња варка", „црни сјај" и „подневно сунце црно бива" као симболички знак свеколике промашености целог једног рода што „још гине у строју". Тако је Лалићева „Плава гробница" песма која је негативистички пример светлости и мора које је делимично изгубило позитивне конотације пејзажа и, под теретом

историје и поетике памћења, доживело трансформацију у којој сасвим ишчезавају епифанијски[16] тренуци. Тамну[17] светлост наћи ћемо и у касним песмама Јована Христића.

Лалићево „Море", као што смо већ напомињали у овом раду, синтеза је песничких, поетичких и животних, биографских искустава песника. То је полазиште за сву страхотност и амбивалентост мора. Море је за Лалића зачетак живота „ларве видљивог света", али и „слутња озверења света". Његово „Море" не поседује онај епифанијски тренутак светлости и остварења, већ је нека врсте службе тој елементарности. То открива већ мото песме, из *Књиге пророка Јеремије* (31, 3): „Одавна ми се јављаше Господ. Љубим те љубављу вјечном, за то ти једнако чиним милост." У другој строфи Лалић нас подсећа да је море „целост што на збир несводива је", а истовремено нам казује да „море траје / У одломцима, у блеску, тишине / Паслике звучне слеђене у слуху / После олује; и не можеш знати / Ни право, тајно име тој модрини". Загонетност и двострукост мора, које је целина али и појединачност, потврђује његово двојство саткано од бинома живота и смрти, целине и делова. Лалић наводи и свој појам паслике, онога што у нашој свести остаје кад склопимо очи, онај одсјај стварности преточен у сећање, али и фантазију. Валеријевска идеја о сталном обнављању мора у трајању и пропадању, у животности и смртности и принципу, већ навођеном – да постоје рибе које једу и рибе које су једене, и да море живи од смрти ради самог живота – открива се као парафраза и у Лалићевој строфи:

> Клепсидра што се стално преокреће
> Да један бездан не остане празан,
> Море се поти у својој лепоти
> Којој је само ужас саобразан

Тако се призива и Архимедова античка математика и древна Сиракуза, у којој је овај научник доказао лакоћу тела у води у односу на њихову специфичну тежину на копну. Лалић се ослања на медитеранског Архимеда и каже:

---

[16] Видети о поетици епифаније и посебно у Дучићевој епифанији поднева студију: Влатко Павлетић, *Тренутак вјечности. Увођење у поетику епифанија*, Школска књига, Загреб 2008.

[17] Видети: Бојан Јовић, „Тамна светлост у поезији Јована Христића", *Модерни класицисти Јован Христић*, уред. Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд 2009, 241–264.

Што урониш у море, лакше бива
За истиснуту количину бола,
По Архимеду; присилно крштење
Утопљенику гране плућа скрши,
А благослов је тог преображења
Природа воље што насиље врши

У наредној строфи Лалић брани опакост мора: „Не куни море“ јер, како песник закључује: „Све се на једну чисту сведе црту / Обзора, кад слегне се бонаца“. Лалић ће варирати драму стварања света, као и Матић што варира драму патње и лепоте, тј. елементарности света. У Лалићевом „Мору“ се сумња да је „можда зарибала машина / Првог покретача“, али се верује и у преображавање, у коме се може чути само полустих: „Слушај море: море тутњи“. Та јека мора јесте јека стварања и растварања света, које су свесни Валери, Матић, а код Лалића има и хришћанске конотације Старог и Новог завета, шапата у Гетсиманском врту и алузије на хришћанску тајну постојања, али и пропасти света по некој вишој филозофији, логици и математици што остаје несазнатљива самоме песнику. Песма „Море“ садржи низ алузија на Валеријево „Гробље крај мора“, а Соња Веселиновић[18] указала је и на извесне везе са Бодлеровом песмом „Човек и море“, коју је Лалић превео. Међутим, за медитерански хоризонт ове Лалићеве песме, настале почетком деведесетих година – а у контексту Матићевог „Мора“ – можемо пратити јасну линију опседнутости наших песника морем као изворoм основних елемената живота и смрти, облика постојања света и појединца у њему. То море је море и наше личне драме, али и културологије, која највеће истине не може исказати само окренута нашим рекама и брдима, већ и с погледом на плавет и страхотност и тутњаву мора.

Христићева филозофија светлости и поднева

Јован Христић у есеју „Градови у којима бих могао да живим“ веома јасно казује да у његовом животу постоје две отаџбине. Чини се да то, уз идеју „друге традиције“, објашњава порекло и узрок његове медитеранофилије: „Човек има две отаџбине. Једну коју је изабрао и коју

[18] Соња Веселиновић, *Преводилачка поетика Ивана В. Лалића*, Академска књига, Нови Сад 2012; видети и студију Милице Николић *Mare Mediterraneum*, Независна издања Слободана Машића, Београд 1996.

стално носи са собом, и другу о којој машта, коју прижељкује, коју – ако му то околности допусте – може да изабере“ (Христић, 1997: 83). Изабрана Христићева отаџбина је Средоземље, Медитеран, обале Италије и Грчке, Рим, Александрија, Атина, Цариград. Рекло би се да је то цео источни и централни Медитеран као имагинарни завичај. По томе завичају Христић је путовао, свој дом оплеменио многобројним макетама бродова, крстарио и трагао за предсократовцима. Тај имагинарни завичај има свој епицентар у пучини, на острву, у подне и у *Тераси на два мора*. Антропологију Медитеранаца Христић је проучавао и описао у есејима „Човек Средоземља“ и другима, али најјачи утисак оставља песма „Mezzogiorno“ – она сабира сву мистику поднева, снагу истина које се откривају у блиставобелом бићу Парменидовом. Па, иако је песма „Mezzogiorno“ настала 1963. године, а *Тераса на два мора* 2002, континуитет идеја је истоветан, онако као што је јасно показано колико блискости налазимо у Матићевој песми „Море“, насталој 1951. године, и запису-есеју „Грчка или искуство смрти“, објављеном 1961. године. Јован Христић имао је визију Медитерана као средишта у коме је откривао метафизику мора и поднева као просторне, временске, литерарне, филозофске чињенице, и искуственог доживљаја. Тренутак поднева у песми „Mezzogiorno“ открива метафизику поднева као врхунске тачке сазнања, а то сазнање могуће је само у додиру с пучином мора и у временском тренутку просветљења. Христићева мистика поднева налази се и у свести о елементарности живота, у којој се спајају наши духовни и чулни доживљаји. Медитеран и Средоземље су у његовим есејима филозофске и културолошке природе, а само на том магичном, средишњем месту, из кога је потекла основа целокупне западне културе, можемо спознати истину. Та истина открива се у подне, над светлошћу и пучином сунце се креће између љубави и мудрости, односно како песник каже:

Да пратим његов пут од љубави до мудрости,
Од страсти зоре на влажним палубама,
Од подневне љубави на крововима сунца,
До вечерње мудрости у непроходним вртовима мириса.

Филозофија поднева открива се у „златној страсти постојања и благој мудрости нужности“, и у том безвременом тренутку поднева, када су казаљке поклопљене, спознају се истине. Тек ће вече донети мир прекомереним чулима. У Христићевом „Mezzogiornu“ инсистира

се на двострукостима, заменицама лица: „Тај свет постављен наглавце враћа се своме елементу.“ У петом делу Христић се обраћа „ружи раног ветра“, „бледој ружи светлости“ (Матић је наводио „ружу слатког ужаса“). Мотив руже као симболичког облика љубави још из ренесансног периода, такође је симбол обнове и новог света, новог бића, па ће и Матићу, уз море и жену, као и Христићу, уз светлост ружа бити нека врста трансмисије елементарности и суштине света. Христићева ружа биће и ружа мудрости, ружа страсти, ружа сна, а „златна страст сунца“ ће мудрост претварати у љубав, а љубав у мудрост. Море ће, осим страсти постојања у светлости и руже ужаса, страсти и мудрости бити: „Море, као судбина запљускује моја стопала“. Тако ће синтеза мора, светлости и вишеструког симбола руже, у петом делу „Mezzogiorna“, постати средишњи ток певања о мору и светлости. О филозофији поднева и мистичности у Христићевој поезији, филозофији која се ослања на Парменида и Зенона, већ смо писали, али напоменимо само да је подне за Христића онај тајанствени тренутак у коме се догађа сазнање. У *Тераси на два мора* Христић ће казати да су за сазнање неопходни додири, лепота, чулност, сусрети тела и камена. Христић о подневу каже: „Оно је сила која управља величанственим преображајем што продире до у најдубље дубине онога што називамо бићем, једном од оних речи која више обећава него што испуњава обећања... у часу Поднева ми прекорачујемо границе једног света и улазимо у један други који узалуд покушавамо да опишемо речима, пошто се у преображају који се збива у Подне истине не откривају речима, већ додиром“ (Христић, 2002: 118–119). Тако се показује истоветност раног „Mezzogiorna“ и приче-фантазије у *Тераси на два мора*. У истој причи Христић је закључио да је сан сазнање, промишљајући Валеријево „Гробље крај мора“. Није ли то идеја коју налазимо и у Матићевом „Мору“, где се само призива и апострофира сан као сазнање, и бег од истина свакодневице. Зато Матићево песничко *ја* заповеда: „Спавај“. Истовремено, Христић у *Тераси на два мора* каже да је управо подне тај врхунски тренутак: „У подне, у заслепљујућој светлости сунца, све постаје једно, и ми се нађемо у блиставо белом бићу Парменидовом, непокретном, целом, округлом, у коме нема ни пукотина, ни празног простора, у коме смо свуда од средишта подједнако далеко“ (Христић, 2002: 119). Мистичност Христићевог поднева на Медитерану открива се у преображајима, мењама, додирима који буде наша чула, а потом сазнајемо Истине. У Парменидовој филозофији светлост је и сазнање,

али је оно у најдубљој вези с Еросом, па отуда и код Христића и Ерос и сазнање у светлости, код Матића Ерос, море и светлост. Аница Савић-Ребац у *Претплатонској еротологији* указује управо на светлосно порекло Ероса који је извор сазнања, истине, белог усијања јер је он „као демијург и уједно као најстарији светлосни принцип" (Савић-Ребац, 1984: 60). Због тога је нужно разумети да се светлосни принципи везани за античку филозофију директно или индиректно ослањају на поимање Ероса као светлости и сазнања. У Христићевом случају призива се и Парменид, у синтагми „мудра страст" постојања. У претходним радовима[19] већ смо указали да је Ерос код Христића везан, као светлосно божанство, и за симбол руже, љубави и животодавних енергија. Христић је своју блискост идејама предсократоваца и поимања светлости показао у есеју „Непролазна чар предсократоваца". Светлост и сазнање мистике поднева код Христића се ослања на литерарне изворе, Валерија, Матића и филозофију предсократоваца, а пре свих на Парменида. Христићево море и светлост су литерарни, културолошки, али и животни, искуствени елементи једрења, путовања, па је и сам песник пред крај живота у једном интервјуу казао: „Причам све ово да бих рекао како море, острва и бродови у мојим текстовима нису само литерарне фантазије. То су и неки стварни доживљаји које никада нећу заборавити" (Зубановић, Пантић, 1992: 104–106). Истине се откривају на раскрсницама времена и простора, отуда мистика и филозофија поднева на Медитерану, пупку света, средишту у коме се у временској одредници поднева све слива у једну јединствену целину.

На Медитерану су наши песници откривали светлосне преливе који се могу доживети само у уским улицама Венеције, сеновитим деловима античке Сиракузе или у тренуцима подневног блештавила над морском пучином. У тим пределима обитава филозофија умерености и духовности, која је врста животног златног реза, савршене мере – којој су у протеклом веку тежили многобројни српски писци. Био је то облик жељеног мира и склада у мудрости медитеранске цивилизације. Лалићев постулат био је да опева страсно и са мером. Колико год то деловало као контрадикторна идеја, страст и разум се, као опречни појмови, стапају у једну контроверзну целину: она почива и на страсти и на разумности, на усклађености бића с околином и задатим све-

[19] Видети: Светлана Шеатовић Димитријевић, „Мистика Христићевог поднева", *Модерни класициста Јован Христић*, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2009, 236.

том јер је медитеранска филозофија управо филозофија умерености и дуговеког трајања, а темељно опстајање људи и дела на тим просторима омогућило је изграђивање цивилизације непролазних вредности, оних вредности којима се враћа свеколика уметност и свет. Закон сијесте или подневног мира и одмора јесте филозофија поделе дана, и одмора телесног и духовног, да би се наставило у истом ритму данима, годинама, деценијама. Зато, у Лалићевој поезији, опевати страсно и са мером бива мера златног реза, савршеног пресека, који је спознала античка филозофија и математика. Филозофија Медитерана и мистика светлости, као и елементарност мора у двострукости рађања и умирања и код Матића и код Христића и код Лалића обликују један бољи, давно заборављен свет, на коме су саздане најбоље тековине нашег одавно посрнулог и убрзаног света. Море и светлост у њиховим песмама и есејима су истина и сан о повратку на обале топлих мора, где се уз камен и воду откривају најдубље истине о животу, смрти и љубави. Напокон, апсолутна лепота ових речи и доживљаја могућа је само на Средоземљу, где је и рођена, па, као што каже Христић: „И зато се само на Средоземљу могла родити апсолутна лепота. Зато што је нема и зато што – кад се створи – не траје дуго: пре него што је беда разједе и прогута, она траје само један трен. И зато што траје само један трен, не остаје јој друго до да буде апсолутна“ (Христић, 1997: 67).

Извори

Лалић, Иван В., *Време, ватре, вртови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.

Лалић, Иван В., *О делима љубави или Византија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.

Лалић, Иван В., *Страсна мера*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.

Матић, Душан, *Избор текстова*, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд 1966.

Христић, Јован, *Старе и нове песме*, Нови Сад 1988.

Христић, Јован, *Професор математике и други есеји*, „Филип Вишњић“, Београд 1997.

Христић, Јован, *Тераса на два мора и друге истините приче*, „Филип Вишњић“, Београд 2002.

Христић, Јован, *Изабрани есеји*, Српски Пен центар, Београд 2005.

Литература

Аверинцев, Сергеј Сергејевич, *Поетика рановизантијске књижевности*, СКЗ, Београд 1982.

Асман, Јан, *Култура памћења*, превео Никола Б. Цветковић, Просвета, Београд 2011.

Brodel, Fernan, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, том 1, превео Мирко Ђорђевић, Геопоетика, ЦИД, Београд 2001.

Brodel, Fernan, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, том 2, превео Мирко Ђорђевић, Геопоетика, ЦИД, Београд 2001.

Валери, Пол, *Медитеранска надахнућа*, *огледи и погледи*, превео Коља Мићевић, Службени гласник, Велереч, Београд 2010.

Веселиновић, Соња, *Преводилачка поетика Ивана В. Лалића*, Академска књига, Нови Сад 2012.

Gilmore, David, „Anthropology of the Mediterranean area“, *Annual Rewiews*, San Diego, vol 11, 1982.

Деретић, Јован, *Културна историја Срба*, Evro Giunti, Београд 2011.

Зубановић, Слободан – Пантић, Михајло, *Десет песама – десет разговора*, Матица српска, Нови Сад 1992.

Јовановић, Александар, „Песник зрелог лета“, у: *Иван В. Лалић*, *песник*, уред. Драган Хамовић, Повеља, Краљево 1996, 97–112.

Јовановић, Александар, „Између ерудиције и емоције“, у: *Модерни класициста Јован Христић*, уред. Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2009.

Јовић, Бојан, „Тамна светлост у поезији Јована Христића“, у: *Модерни класициста Јован Христић*, уред. Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2009.

Оболенски, Димитрије, *Византијски комонвелт*, Просвета, СКЗ, Београд 1991.

Лазаревић Ди Ђакомо, Персида, „Иван В. Лалић и Италија“, *Компаративне студије. Италијанско-српска поетска прожимања у XX веку*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012.

Недић, Марко, „Разговори са Душаном Матићем“, *Књижевна историја*, бр. 146 Београд 2012.

Николић, Милица, *Песма*, *облик*, *значење*, Службени гласник, Београд 2008.

Николић, Милица, *Mare Mediteraneит Ивана В. Лалића*, Независна издања Слободана Машића, Београд 1996.

Новаковић, Јелена, „Јован Христић и француска поезија“, у: *Модерни класициста Јован Христић*, уред. Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2009.

Павлетић, Влатко, *Тренутак вјечности. Увођење у поетику епифанија*, Школска књига, Загреб 2008.

Палавестра, Предраг „Песничка визија Медитерана“, *Књижевност*, књ. 53, бр. 11–12, Београд 1996, 1372–1374.

Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969–1996, приредила и превела Светлана Шеатовић Димитријевић, Чигоја штампа, Учитељски факултет, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007.

Раскин, Џон, *Камење Венеције*, превео Милан Милетић, Службени гласник, Београд 2011.

Савић-Ребац, Аница, *Претплатонска еротологија*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1984.

Савић-Ребац, Аница, *Хеленски видици*, СКЗ, Београд 1966.

Ужаревић, Јосип, *Мобиусова врпца. Књига о просторима*, Службени гласник, Београд 2011.

Ферјанчић, Божидар, *Византија и Јужни Словени*, Етхос, Београд 2009.

Хамовић, Драган, *Лето и цитати*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008.

Хоксворт, Силвија, „Страсна мера“, *Књижевност*, бр. 11–12, 1996.

Хоксворт, Силвија, текст на корицама: Ivan V. Lalić, *A Rusty Needle*, translated by Francis R. Jones, Poetry Book Society, Anvil press poetry, 1996.

Христић, Јован, „Више ме занима заборав од памћења“, у: Александар Јовановић, *Порекло песме. Девет разговора о поезији*, Просвета, Ниш 1995.

Христић, Јован, „Иван В. Лалић“, предговор у: *Изабране и нове песме*, СКЗ, Београд 1969.

Шеатовић Димитријевић, Светлана, „Мистика Христићевог поднева“, у: *Модерни класициста Јован Христић*, уред. Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2009.

Шеатовић Димитријевић, Светлана, „Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха“, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, уред. Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, Београд 2007.

Шеатовић Димитријевић, Светлана, „Венеција – pro et contra“, у: *Венеција и словенске књижевности*, уред. Дејан Ајдачић, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, СловоСлавиа, Београд 2011.

Summary

Svetlana Šeatović Dimitrijević

THE POETS OF LIGHT AND THE SEA

This paper points to the multiple meaning of the terms sea, noon, light, and their ambivalent role in the poetry of Dušan Matić, Ivan V. Lalić and Jovan Hristić. The multiple meanings of Dušan Matić's („More“ [Sea]), Jovan Hristić's („Mezzogiorno“) and Ivan V. Lalić's („More“ [Sea]) poems are viewed from the poetic, literary-historical, philosophical and historical aspect. At the same time, Hristić's essays „Neprolazna čar predsokratovaca“ [The Timeless Charm of the Pre-Socratic Philosophers] and *Terasa na dva mora* [*A Terrace With the View of Two Seas*] are used to show that his philosophical comprehension of the Mediterranean sea and noon was all-encompassing. In Lalić's poetry, we are reminded of the sea motif's history, variously intertextually linked to historical, mythical and Christian content, from his earliest to his last poems. The transformation and the double, positive and negative reception of the sea and Mediterranean landscapes, in the profusion of shifting cultural models, appears to be poetically nearest to the French Mediterraneans: Valery and Camus. Serbian poetry of the late twentieth century explored Lalić's and Hristić'poetry and essays in a search for „another tradition“, and found it in the Mediterranean as a cultural, historical and climatic-geographic fact. This is where Lalić's Byzantium and Hristić's ancient literary

and philosophical inspirations (Phaedrus, the Pre-Socratic philosophers, Parmenides) stem from. Matić's sea is reality and dream, sensuality and wisdom, truth and illusion at once, and part of the Surrealist poetics. It is quite clear that both Matić's and Hristić's and Lalić's noon and sea are controversial, dreamed-of and idealised occurrences of true epiphanies, quickly returning to the perception of the narrative, landscape element when their meaning is questioned. Motivated by Valery's *Mediterranean inspirations* and the sensual beauty that leads to the beauty of sublimity and wisdom, and often visiting the sea and maritime landscapes, those Mediterranean poets represent a lineage that also appears in the poetry of Borislav Radović and Alek Vukadinović. However, the negative perception of the noontime and the sea in Matić's „More", oscillating between the ideal, diamond harmony and the rose of chaos, presents, exactly like Lalić's „Plava grobnica" [The Blue Sepulchre] and „More" [„The Sea"], final consequences, where the negative personal or collective national experience becomes crucial, changing the perception of the Mediterranean, always aspired to, always defined as the only reality.

Riassunto

Svetlana Šeatović Dimitrijević

I POETI DELLA LUCE E DEL MARE

Nel presente lavoro si analizzano i molteplici significati dei termini mare, mezzogiorno, luce, e il ruolo ambivalente che questi ultimi rivestono nella poesia di Dušan Matić, Ivan V. Lalić e Jovan Hristić. I molteplici significati delle poesie *Mare* di Dušan Matić, *Mezzogiorno* di Jovan Hristić e *Mare* di Ivan V. Lalić vengono presi in considerazione da un punto di vista poetico, storico-letterario, filosofico e storico. Allo stesso tempo, la concezione filosofica di Hristić sul Mar Mediterraneo e sul mezzogiorno viene presentata in tutta la sua complessità attraverso la lettura dei saggi *L'eterno incanto dei presocratici* e *Terrazze su due mari*. Nel caso di Lalić, infine, viene offerta una panoramica sul motivo del mare, che appare nei suoi testi in svariate forme attraverso elementi storici, mitici e cristiani a partire dalle sue prime poesie fino alle ultime. La trasformazione e la duplice ricezione, sia positiva e sia negativa, del mare e dei paesaggi mediterranei che hanno in sé un'ampia capacità di mutare i modelli culturali risulta poeticamente più vicina a scrittori mediterranei francesi quali Valery e Camus. Proprio attraverso i testi poetici e i saggi di Lalić e Hristić la poesia serba della seconda metà del XX secolo cercava quella tradizione „altra" che hanno poi trovato nel Mediterraneo: da qui la Bisanzio di Lalić, gli stimoli letterari e filosofici degli autori classici in Hristić (Fedro, presocratici, Parmenide), il mare di Matić, che è realtà e sogno, sensualità

e saggezza, verità e inganno, e anche parte della poetica surrealista. Appare chiaro che il mezzogiorno e il mare di Matić, Hristić e Lalić sono manifestazioni controverse, in cui il sogno e l'idealizzazione di una vera conoscenza scivola rapidamente verso la narrativizzazione dell'elemento paesaggistico allorquando la stabilità del senso viene messa in discussione. Suggestionati dalle *Ispirazioni mediterranee* di Valery e dalla bellezza dei sensi, questi poeti mediterranei, che hanno frequentato il mare e l'ambiente marino, si inseriscono in una linea che porterà poi a Borislav Radović e ad Alek Vukadinović.

Жанета Ђукић Перишић

Београд, Задужбина Иве Андрића
zia@sbb.rs

821.163.41.09 Андрић И.
82.0

АНДРИЋ И МОРЕ

Апстракт: У раду се паралелно посматрају околности Андрићевог живота везане за море односно Медитеран, с једне стране, и функционализовање мотива мора у његовој уметности, с друге. Уочава се утицај мора као природног феномена са свим карактеристикама које га прате (сунце, топлота, лепота, сјај, опуштање, мириси, вино), како на сâм чин писања тако и на суштину и дух једног дела Андрићеве поетске и приповедачке прозе.

Кључне речи: Иво Андрић, море, сунце, вино, болест, здравље, писање, прича.

[...] *Али, ипак мени треба мало сунца и купања и нових крајева, можда ће над тим морем као чудотворним плаштем моје тијело издравити и моја душа доћи до ријечи* – пише Андрић у једном писму из Вишеграда Војмиру Дурбешићу још у мају 1913. године (Poljak, 2002: 68). У својим редовним, опширним и сликовитим писмима Дурбешићу Андрић често пише о одласку на море које би му, веровао је, помогло у лечењу болесних плућа. Из писама Дурбешићу током 1913. године види се да је млади писац често болестан, да се туберкулоза интензивира и да *баца крв*, да пати од ангине, главобоље, анемије, *болести нерава* и несанице (Poljak, 2002: 54–86) која га је пратила целога живота и којој је доцније посветио низ записа (Андрић, 1981b: 581–596).

На море ће Андрић први пут, парадоксално, стићи не да вида своје осетљиво здравље, него да као бивши револуционар и борац против аустроугарске власти покуша да утекне стооком Аргусу аустроугарске полиције. После Сарајевског атентата, спаковавши своје оскудне студентске кофере, Андрић напушта Краков, у којем студи-

ра, и хита у домовину, на поприште историје која већ најављује свој страшни бат. Паробродом *Вишеград* из Ријеке, у ноћи између 17. и 18. јула 1914. године, у Сплит стиже *господствен, сиромах, тих и мудар; ваљским изгледом отмен*, како га се сећа његова сплитска пријатељица и затворска сапатница Маја Нижетић-Чулић (Нижетић-Чулић, 1999: 75). У Сплиту, *гдје је Босна дала мору своју снагу а море Босни своју љепоту* (Андрић, 1981ђ: 24), он живи тихо и повучено и, знајући да је под присмотром, само *ријетко и скровито* (Андрић, 1981ђ: 25) среће се са неколицином поверљивих људи чије је адресе добио у Загребу. У та мутна и несигурна времена, када се у ваздуху осећала некаква нејасна претња и слутило зло, Андрић је ипак, од 23. јула, на дан понижавајућег аустроугарског ултиматума који Србија није могла прихватити, успео да ужива у раскошном, као грозд зрелом морском лету и топлом „сплитском акварелу". Имаће времена да 22. јула својој старој загребачкој пријатељици Евгенији Гојмерац напише писмо молећи је да му помогне да дође до докумената, новца и гардеробе, остављених у Кракову пред ненадани одлазак на дан атентата. Успева да прегледа своје папире и књиге, уклони из своје изнајмљене собе све што га је могло компромитовати, и напише својима да му се не надају ускоро, јер ће морати, здравља ради, остати дуже време на мору.[1]

А потом проживјех још два дана на слободи, два можда најљепша и најчудније дана у животу. Купао сам се, сунчао, пуштао морски пијесак да ми мили кроз прсте, шетао, јео прво грожђе, а знао сам да је то последњи пут, и све сам то чинио жудно и брзо, али са неким миром који ме је и самог зачуђивао – пише Андрић 1924. године у аутобиографском запису „Први дан у сплитској тамници" сећајући се времена уочи хапшења[2] (Андрић, 1981ђ: 25).

---

[1] Шеснаестог августа 1914. године Андрићев теча Иван Матковшик, не знајући где му се налази посинак, пише Војмиру Дурбешићу у Сарајево: *Слободим се вас учтиво замолити да ме по могућности изволите укратко извјестити, гдје се мој Иван од Вас растао и с киме је у Сплит допутовао. – Ја сам од њега почетком овог мјесеца добијо писмо да ће се на препоруку неког лјечника ради опорављања здравља са неким пријатељем у Сплиту задржавати и онда се кући повратити. Пошто пако од 1. августа никакова гласа ни трага од њега нема, то сам обзиром на данашње критично стање, у велико забринут, да је он можебити пао под какову сумњу или је могуће пао под затвор пошто никакова гласа од њега нема* (Poljak, 2002: 85–86).

[2] Не зна се тачан датум Андрићевог хапшења. На основу његовог аутобиографског записа „Први дан у сплитској тамници" (Андрић, 1981ђ: 25–26), који је писан десет година после хапшења, када је сећање помало избледело, произлази, када се датуми

А неколико дана доцније, у сунчано јутро крајем јула, док је пио кафу у „ресторацији“ на обали у Сплиту, Андрића је пресрео бркати агент у цивилу и, сачекавши да млади песник плати рачун, спровео га до његовога стана који је добрано претресао, покупивши оно од књига и папира што је писац као безопасне материјале оставио, да би га затим одвео прво у полицију, а затим у сплитски затвор.[3] *Дакле, ово је „оно“ о чем се толико пута мислило и говорило. Да, то је „то“, али никако не могу да се саберем, све ми некако изгледа као да ови догађаји немају никакве нарочите тежине и као да се све ово догађа неком другом, а ја само посматрам и чудим се* (Андрић, 1981[f]: 28).

Много година доцније, Андрић сведочи: *Када данас кажем „ухапсили ме“, то више, на жалост, нема ону важност и ону тежину ни оно значење које је тај чин имао онда, у мојој младости*. [...] *Бити*

и дани доласка у Сплит и боравка у њему усагласе, да је млади писац ухапшен 27. јула 1914. године. На основу података у тексту закључујемо да је на дан ултиматума Србији (23. јула) Андрић сазнао ту вест, да је сутрадан (24. јула) видео како жандарми спроводе неке ухапшене Сплићане, а потом *проживјех још два дана на слободи* (што би био 26. јули), *а трећег дана у јутро* (што би био 27. јули) писца су ухапсили. У представци Скупштинском одбору за признавање националног рада он сâм као датум хапшења наводи 28. јули 1914. године. Али, како се писмом од 30. јула 1914. године Евгенији Гојмерац јавља као још увек слободан човек – *Сам не знам кад ћу отићи одавде. По свој прилици ћу се настанити код једног пријатеља Словенца. Разумије се да бих радо дошао у Згб. кад би се могло живјети* (Андрић, 2003: 61–62), излази да је ухапшен после 30. јула.

[3] У интервјуима Андрић даје неколико различитих варијаната детаља свога хапшења. Једном приликом каже да му је газдарица, по судском послужитељу кога је послао судски истражитељ, млад Бечлија, послала топлу преобуку, неколико јабука, ћебе и – само једну књигу. Затраживши све књиге са стола, писац је тада заборавио да је, претходног дана срећујући сто, све књиге са њега склонио, па је на њему остала само једна, Кјеркегорова књига *Или–или* (Андрић, 1994: 137–139). Једном другом приликом Андрић каже да му је газдарица спремила завежљај са већим бројем књига, међу којима је било и Кјеркегорових дела (53: 177). У сваком случају, инсистирајући на случајности да му се у затвору у рукама нађе Кјеркегорово дело, Андрић у свакој прилици релативизује утицај тога скандинавског филозофа на његово стваралаштво. *У завежљају се, дакле, уместо Кјеркегора, могла наћи књига љубавних прича. И касније би се то вероватно тумачило: Ово само потврђује да је присуство љубавних мотива, еротике у Андрићевој поезији и прози веома... итд., итд. Но, на срећу, био је то ипак Кјеркегор, друштво које се само може пожелети, које је, међутим, од тада до данас, у књижевном, филозофском смислу, остало код мене углавном на степену извесног духовног сродства и субјективне наклоности* (Андрић, 1994: 178).

у затвору, чинило ми се тада, да је то крај – свега. Крај живота: ви чекате само када ће доћи да вас одведу на стратиште, друго се није чекало (Popović, 1976: 14).

После девет месеци боравка у тамници, испрва у Сплиту, затим у Шибенику, а потом у Марибору, после конфинације у Овчареву и Зеници у Босни, Андрић проводи годину и по дана у Болници милосрдних сестара у Загребу. Током 1918. године, усред ратних страхота, упркос реду у свакодневном животу и бризи коју за њега показује болничко особље у Болници милосрдних сестара у Загребу, као и многобројни пријатељи, становници тога скрајнутог острва наде на које су доплављени бегунци са аустријских ратишта, Андрићево здравље се, по ко зна који пут, озбиљно погоршава. Почетком фебруара пише својој пријатељици Зденки Марковић да је болестан, а већ 13. марта јавља јој се из Крапине, у коју се склонио не би ли мало понеговао и зацелио своја плућа поново начета туберкулозом (Андрић, 2003: 150–152). Око два месеца живи у Крапини, питомој загорској варошици, родном граду Људевита Гаја. Из мира *малограђанске собе* (Андрић, 2003: 154), у коју се сместио, њему се свиђа провинција у којој се *дâ лијепо живјети и добро радити* (Андрић, 2003: 155). Дружи се са сликарем Јеролимом Мишеом,[4] који га портретише, песникињом Дором Пфановом, будућим историчарем, Хваранином Јорјом Тадићем, Роком Матулићем, са брачним паром Ником и Флором Бартуловић. Они га, превађујући пут од педесетак километара од Загреба, повремено посећују, али он има времена и да пише, да у свој *Ex Ponto*, евоцирајући – попут Овидија са Црног мора, из места Томи – своје прогнаничке и хапшеничке дане, обликује и складишти сопствена осећања и мисли сазреле у дугим годинама патње. Тешко му је да мисли на повратак у Загреб, јер нема ни стана ни новца: *Изгледа да ће ваљати опет сестрама, а то је скупо и несносно иначе* – јада се Зденки Марковић у мају 1918, пред повратак у Болницу милосрдних сестара (Андрић, 2003: 159), где се задржава само кратко, до јула месеца, пред одлазак у Цриквеницу, надајући се да ће му медитеранска клима,

[4] *Мише хоће да ме ради уљем и ваљаће да му до суботе сједим; свршио ме је угљеном, интересантна слика, назвао сам је „послије погреба“, Мише протестира и ја је назвах „час прије погреба“; на ниже не могу лицитирати, овако тужна млада човјека нисам видио нигдје, до – у огледалу* – пише Андрић 12. маја 1918. године Марковићки о портрету који, колико је мени познато, није сачуван, шалећи се, са дозом меланхолије, на рачун сопственог изгледа (Андрић, 2003: 159).

топле воде Јадрана, животодајна снага сунца и свеколико опуштање помоћи да излечи своја туберкулозна плућа.

На мору (у Цриквеници, Новом Винодолском надомак Цриквенице и на Крку), Андрић *живи добро, не ради ништа, не чита, готово да и не мисли* (Андрић, 2003: 164). Дружи се, међу осталима, са чешким писцем и позоришним редитељем Јарославом Квапилом и његовом женом, чија позоришна трупа игра, гледа представе и ужива у морском пејзажу, уверен да је *на мору немогуће писати ишта осим разгледница* (Андрић, 2003: 165). Из тога времена потиче и једна лепа Андрићева фотографија: млади писац у лежерној белој кошуљи и светлом сакоу (баш као што и приличи морској идили), његов мршави полупрофил са погледом упереним у даљину, упали образи, потамнело лице са брковима, показују одлучног младог човека који се осећа препорођено, сигурно и одлучно, с изгледом некога ко природно припада друштву у којем се налази. И који се осећа тако добро као да ће заувек путовати по свету са групом чешких глумаца.

Осећање меланхолије и сетне резигнације основна је нота тадашње Андрићеве лирске продукције, ако се изузме неколико песама и стихова у прози из *Немира*, са изразито социјално дефинисаним ангажманом („Прва пролетња пјесма“, „Из књиге *Црвени листови*“, „1915“, „Пјесма вретена“, „Црвени листови“, „Судије 1914–1920“, „Ноћни разговор 1941“, „Ноћ у возу“, „Изнад побједа“, „Дјеца“). Немоћ пред апсурдом живота, страх од бола трајања, издвојеност и усамљеност човека лишеног моћи да живот промени, и недвосмислено изражена анксиозност, читају се у готово свим Андрићевим стиховима. Међутим, почетна суморна младалачка запитаност пред изазовима живота, тмурна расположења која резултују мрачним песничким сликама, унеколико ће се, накратко, променити у стиховима писаним у време Андрићевог боравка на Јадрану и у Италији. Окрепљујуће дејство мора, животодајна снага воде и сунца, време проведено у Цриквеници, на Крку и Новом Винодолском 1918, у Сплиту и на Брачу следеће године, а онда и двадесете године у Риму, унели су нове теме у Андрићеву лирику, прожимајући је соларним култом и осећањима зрелог задовољства, испуњености и наде. То су песме „Сан Марино“, „Путничка пјесма“, „Сан Лоренцо“, делови циклуса „Шта сањам и шта ми се догађа“, „Спас“, „Бежање“, „Жеђ“. Нема сумње да су извесна химничност Андрићеве поезије из тога времена и занесеност бескрајном, творачком сунчевом енергијом заправо последица промене визуре и

физичког измештања песничког субјекта у топле, медитеранске, јужне пределе (уп. Митровић, 2009).

По завршетку рата и по формирању Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, осим што нема посао и друштво, Андрић нема ни новца јер је, очигледно, хонорар *Књижевног југа* за *Ex Ponto* пресушио. Осећајући обавезу да, и поред живог тече, који је, међутим, већ стар, издржава једнако остареле мајку и тетку, Андрић моли Тугомира Алауповића, свог гимназијског професора и актуелног министра вера у влади младе државе, да му нађе какав стални, државни посао, рачунајући на његово разумевање и добру вољу. Док чека одговор и решење свога питања, Андрић, крајем марта 1919. године, одлази прво у Дубровник, где проводи неко време одсевши у хотелу *Градац*, да би се већ у другој половини априла нашао у Сплиту, и наредна три месеца живео у *Пансиону Сплит*. У Диоклецијановом граду дружи се са својим старим предратним друштвом, учествује помало у интензивном културном животу града, живи релативно мирно као реконвалесцент, чита Достојевског, у чијем делу уочава и слабости, поезију сасвим престаје да пише,[5] полако припрема *Немире* за штампу и задовољан је чешким преводом *Ex Ponta*,[6] првим преводом неког његовог дела на страни језик. Виђа се са Чулићима – Мајом и Јерком, а са Роком Матулићем, својим пријатељем из сплитске тамнице, проводи крај јула и половину августа у Сутивану на Брачу; тај му боравак на отоку необично прија: *Оздравили су ме брачки ваздух, сунце и смокве* – сећао се много година доцније[7] (Karaulac, 2003: 195).

---

[5] *Ја се стиховима више не бавим, па ми није ни стало до њих. Моји су путеви већ одавно сасвим други, и ја их ни за вољу цијеле Француске не могу мијењати* – одговара Андрић Зденки Марковић 10. маја, на њен предлог да му се лирске песме штампају на француском, детерминишући посве прецизно своју позицију прозног писца (Андрић, 2003: 169).

[6] *Ex Ponto* је на чешки превео Јозеф Пелишек, а књига је објављена у Прагу, код издавача Stanislav Minařik – na Smichove, 1919. године.

[7] У писму на италијанском језику од 21. децембра 1961. године из Сутивана, Марија (Јутронић) Палавершић подсећа Андрића на боравак у Сутивану 1919. године. Као старија сестра Небодара Јутронића са Грме у Сутивану, са којим се и Андрић дружио, она се сећа како је писац на Брач дошао веома болестан и изнемогао, а да је полако, на сутиванском ваздуху, уз добру храну, вино и море, и са веселим друштвом и „клапом" која је певала далматинске и италијанске песме, сасвим повратио снагу. Андрић је, како вели Марија Палавершић, становао у кући породице Драгићевић, а дане је најчешће проводио у дому Рока Матулића

Седам година доцније, Указом краља Александра од 24. октобра 1926. године, Иво Андрић постављен је за вицеконзула у Генералном конзулату Краљевине СХС у Марсеју. Петог новембра разрешен је дужности у Генералној политичкој дирекцији, Београд је напустио већ 9. новембра и, преко Трста, отпутовао за Марсеј, у који стиже већ следећег дана.

Првих дана у Марсеју, боравећи у хотелу, Андрић интензивно тражи стан и налази *леп и чист*, али *бестрага скуп* стан у *Rue St. Jacques* број 51 (Андрић, 2003: 376). Марсеј му изгледа као варош *велика, занимљива али хладна, рачуницска и простачка* (Андрић, 2003: 286). То је у Андрићевим очима непривлачан лучки град, у којем *дува непрестано неки хладан ветар*, за који каже да *мора да је из неких далеких земаља где влада велика чамотиња* (Андрић, 2003: 378). Међутим, његова је велика предност – море: *Има море, а то много значи* – пише Тугомиру Алауповићу (Андрић, 2003: 286).

Од младости очаран морем и његовим исцелитељским моћима, које су му спасавале плућа и обнављале дух, заведен морским пространством, *бескрајним и неодољивим као непрестан позив на даље путовање* (Андрић, 1981ђ: 11), Андрић и из Марсеја, у којем се купа у мору и сунча на стенама кад год може, шаље, у писмима пријатељима, речи својеврсне химне мору: *Јер море је највеће што човјек може да види и осјети; оно, као смрт и заборав, све лијечи и све докончава; оно је једино у стању да „исправи криву Дрину" која се зове наш живот* (Андрић, 2003: 286).

Рођен далеко од морске пучине, на тврдом и опором босанском тлу, међу љутим брдима која затварају видике и сапињу дух, Андрић је у мору видео родни извор живота, творачки принцип, животодајну снагу која крепи и подиже, силу која побеђује брђанску тугу. За њега је море пут ка еманципацији и ослобођењу: *Изведите човека из балканских планина на море, и ви сте отворили један опојан празник са радосним свитањем и неизвесним сутоном. Жеља за морем изгледа да се сакупљала и расла кроз поколења, и њено остварење у једној, нашој, личности жестоко је као експлозија. Излазак једног племена на море, то је почетак његове праве историје, његов улазак у царство већих изгледа и бољих могућности* (Андрић, 1981ђ: 9) – пише Андрић у

и у друштву са Ником Бартуловићем, кога она у писму назива „барба Ником". М. Палавершић се такође сећа и како је весело друштво дошло к њој на вечеру (ЛФИА, бр. 3541: 1–2).

путописно-рефлексивном тексту „Летећи над морем“ (1932). Сличну мисао изрекао је и на самом почетку текста „Сан о граду“ (1923): *Замислите да се раздеран, стрм и оштар босански пејзаж и херцеговачки крш тање и профињују на свом путу ка мору, док се не сложе у масивну али фину и озбиљну линију – то је Срђ. / Замислите наш говор како се из Босне, преко Херцеговине, глади и мекша, док не стигне у Жупу дубровачку, где га сељакиње говоре с лепотом и достојанством краљица. / Замислите, даље, наше „Словине“ како на помолу мора бацају мешине и остављају чобанима овце, а они се уљуђују, уче, тргују и стичу, а стечено богатство прерађују, промећу наранштајима из руке у руку, док не изгуби оштрину и задах зноја и цењкања и сјај новине и све се не претвори у друштвену складност, у уметност, у сјај, у стваралачку мисао* (Андрић, 1981ђ: 187).

Током 1940. године, иако опхрван безбројним дипломатским обавезама у Берлину, Андрић у земљи, у *Српском књижевном гласнику*, објављује и два есеја: „Стазе“ и „Вино“. Као и у раније објављеним лирско-рефлексивним записима „Летећи над морем“ и „Мостови“ (1933), Андрић се и овде служи разгранатим сликама у којима се уједињују мисао и машта, рефлексија и имагинација у настојању да се објасни многострукост и вишезначност дарова природе и културе. Ако се у „Стазама“ враћа на судбоносне и формативне утицаје родне, вишеградске стазе, онда у сећањима на божански напитак који га је током година крепио и заносио, Андрић изриче својеврсну химну вину. У том узбудљивом запису, који мами топлином сунца, шумом мора и заводљивим укусима различитих вина, писац одаје пошту чарима природе и култура које их негују, а евокација недопијене чаше вина, остављене на каменом столу неког далеког медитеранског острва, као да сублимише пишчеву мисао о трајности постојања.

И у неколиким својим причама Андрић као да се клања мору које са свим својим богатствима што пред људе пружа, оплемењује и обогаћује живот.[8] О неслућеним могућностима што море подастире пред људе, Андрић је писао у већ споменутом приказу „Сан о граду“, у којем је испевао оду Дубровнику. Елеганција његове архитектуре и сликовитост пејзажа, еманципованост, извесна ведрина и лепота људи

[8] Једном приликом Андрић је рекао како је Дучић утицао на њега: *Дучић је „пролио“ море испред мојих очију, о мору сам писао под његовим утицајем. Он је мени говорио: „Оканите се већ једном Босне, сиђите на море – то је свет!“* (Јандрић, 1977: 365).

које је тај заносни град оплеменио, али и њихова затвореност и брига да све своје сачувају, били су тема и прича „Предвечерњи час“ (1961), „Два записа босанског писара Дражеслава“ (1963), „Сусрет“ (1965) и „Дубровачка вејавица“ (1968–69). Свестан магичне снаге и слободе коју приморцима даје море, једнако као што им дарује и чаробну лакоћу живљења и могућност избора, босански писар Дражеслав непрекидно осећа оштру линију раздвајања између босанског горштака и приморског госпара. Контрапунктирајући босанску оскудност и простоту, и њену нескладну немаштину са господственошћу приморског, природног достојанства и ширине која заводи, Андрићев јунак непрекидно је ипак свестан високе цене којом су Дубровчани морали да плаћају своју слободу и лакоћу појавног живота. У борби да очувају независност, они су се прекалили и свему дорасли, навикавши се на променљивост као на основно начело свога живота, који се одвија на два елемента: на земљи и на води.

Узимајући Војновићеву књигу *Машкарате испод купља* тек као повод, у тексту „Сан о граду“ Андрић се бави богатом прошлошћу, лепотом и актуелним тренутком Дубровника, који је био и остао симбол вечите човекове потребе за слободом. Доцније, у интервјуу који је дао *Дубровачкој трибуни* 1931. године, Андрић ће одати пошту *скривеним и неисцрпним богатствима и изненађењима* Града (Андрић, 1994: 8) који поседује знамениту историју, високу традицију и непролазну лепоту, не пропуштајући прилику да се сети конта Ива Војновића који му је *у најтежим годинама толико значио својим духом и својим пријатељством*. Говорећи о Дубровнику и Сплиту, *двама лицима ове јединствене медаље која се зове наша обала* (Андрић, 1994: 9), градовима које познаје и воли, Андрић предност ипак даје граду који је увек скупо плаћао своју независност. И у једном доцнијем писму, које у фебруару 1958. године из Дубровника пише Милици Бабић, Андрићева прва наклоност иде „уресу једином од ове Дубраве“: *Истина предвече прођу градом „машкаре“, али тако дубровачки складне да према оним сплитским изгледају као процесија* (Андрић, 2003: 469–470).

Посебно је занимљив Андрићев однос према мору у причи „Жена на камену“ (1954): рођена и одрасла на мору, јунакиња ове прозе, оперска певачица Марта Л., враћа му се свакога лета. Свикла на отвореност погледа и на откривеност тела којем сунце даје енергију а морска вода обликује лепоту, опажајући знаке старења на своме телу, лек од очаја и страха од пропадања лепоте прона-

лази у пенушавој морској води која крепи, обнавља и спира талоге тегобних мисли. Када изрони из окриља воде, она је друга жена, препорођена, моћна и снажна да издржи притисак живота и година које су на њој оставиле траг.

И за професора Алфреда Норгеса, из приповетке „Летовање на југу“ (1959), море је као обећана земља: освежен и ојачан морском водом, сунцем и пливањем, он као да расте и надима се од снажног задовољства које у њему ствара сусрет са великим и моћним морским пространством. Очаран заносним мирисима и бојама, професор се без резерве предаје тој игри заталасане водене свечаности, спреман да *крилатим ходом* и *брзим летом без шума* нестане и изгуби се у вечности (Андрић, 1981а: 254). И као што из мора извире снага живота, у њега увире и живот сâм, па и Андрићев јунак тајанствено ишчезава без трага, и као да се стапа с несагледним, моћним бескрајем, сличним васиони.

Настала у оном рукавцу Андрићеве прозе који је најудаљенији од епски интонираних приповести, стојећи као противтежа његовим прозама компонованим на реалистичкој основи, „Летовање на југу“ представља својеврстан пишчев зрели искорак преко границе реалности, у пределе фантастичног. Али, он не кида везе с реалношћу већ настоји да утисак надреалног постигне експресионистички интонираном симболиком. *То је моја модерна* – дефинисао је писац свој поступак у тој причи (Јандрић, 177: 98). У тој неисторијској приповести писца мање занима чврста фабула, а више поетизовани свет јунака у пантеистичкој тежњи за спајањем са природом. Дошавши са женом на Југ, на топло море што блиста на жарком сунцу, аустријски професор Алфред Норгес постепено урања у замамни свет сунца и мора, чаробних облика природе која га ваби у своје тајновите светове. У таквоме окружењу, када свака појава, обасјана сунчевим златним праменовима, постаје видљивија, значајнија и истакнутија (људска лица, врапци на тераси, камене обале, обрасле планине, сребрнаста морска пена) главни јунак доживљава онирички преображај. На таласу узбуркане свечаности боја и облика, опијено напуштајући свет реалних појава, гост са хладног севера закорачује с ону страну стварности. Дотакнут светлосним преливима као божјим прстом, тај срећни изабраник судбине као да *покретним степеницама одлази пут неког огромног руменог прага тамо у висини* (Андрић, 1981а: 254). И ту заувек нестаје.

И не само да професорова породица, која за њим потом трага, не зна шта се са њим заправо збило, него то не зна ни читалац који радњу прати свевидећим оком приповедача. А приповедач не жели, или не зна да нам каже јер то, у овој причи, није важно. Права поента већ се збила у тренутку када се професорово биће обрело у загрљају непостојања, у недогледним просторима „нирване".

Овај позни Андрићев просев поетизоване фантастике поставља читаоцу загонетку коју он, зачудо, и не жели да реши. Јер и он је, попут Андрићевог јунака, занесен, озарен бујном снагом те Андрићеве моћне прозе.[9]

---

[9] Присност и разумевање брачног пара Норгес, који проводи своје последње заједничко, чаробно лето на медитеранском жалу, као да исходиште има у самом Андрићевом браку, који је склопљен 1958. године, само годину дана пре него што ће прича бити објављена. На тренутке, идила аустријских супружника подсећа на летње дане које Андрићеви проводе на Јадрану. Сагледа ли се у једној равни, чини се да идилична, мирна и стабилна веза међу супружницима Норгес као да осликава осећања аутора који је коначно нашао мир са женом коју воли. Можда је откриће зрелих брачних односа са Милицом учинило да Андрић коначно поверује у могућност хармоније између мушкарца и жене и да се, у извесном смислу, одрекне мисли да је брак замка, гушење слободе, губитак идентитета. Писац као да се целога живота бојао да ће га жена, брак и породица до те мере заокупити да ће у томе односу изгубити себе као уметника који се даје само својој уметности. Можда је, склопивши свету тајну брака са женом за којом је жудео деценијама, коначно поверовао да брак може бити и подручје нежне привржености, дубоке љубави и оданости без граница. Али, то је дошло када су за писцем већ велика дела, најзначајнији део његовог опуса, па време које улаже у брачне односе не доживљава као уступак или закидање од креативног деловања. У том тренутку Андрић је у потпуности реализован уметник који, први пут, под старе дане гради брак и навикава се на свакодневно присуство жене у свом животу. Једном приликом, године 1973, у позним годинама, већ пету годину удовац, Андрић је у разговору са Љубом Јандрићем рекапитулирао свој однос према браку: *Ја сам био склон да прихватим Монтерланову теорију о томе да је брак једна брига више за онога ко се посветио књижевности или неком другом уметничком или научном послу. Писање је довољно тврд и тежак посао који до те мере спопадне човека да му преостаје мало времена, нерава и воље за све оне силне и непрекидне обавезе које налаже живот удвоје. Међутим, ја сам – додуше у позним годинама – отишао из Монтерланове куће и урадио оно што је за мене било добро. Сваки човек гледа својим очима на брачну установу. Зашто и један писац не би имао право на то? Толико других житеља самотно проживи свој људски век, не желећи брак и породицу, па зашто би онда Монтерлан или неки други уметник били беле вране?! Уосталом, ако ћемо баш монтерлановски, овај писац је „дозвољавао" брак у позним годинама. Међутим, ја сам имао своје схватање о браку и урадио сам оно што је за ме било најбоље* (Јандрић, 1977: 277). О уметнику који није везан брачним заветом,

Слични поетски продори фантастике и атмосфера тако снажне озрачености лепотом света, и сјајем сунчеве светлости и модрога мора, неће се више јављати код Андрића. Та *лабудова песма теме сунца*, како вели Марија Митровић (Митровић, 2009: 102), уминуће у његовој зрелој фази: *После узлета који се догодио у причи „Летовање на југу" ова песникова медитеранска струна сасвим се умирила и није више ништа слично створила* (Митровић, 2009: 118). Вратиће се он *Кућом на осами* и *Омерпашом Латасом* поново у историју и легенду, на те сигурне стазе објективизоване реалности, по којима се суверено креће као по добро познатим и блиским пределима.

У приповеци „Занос и страдања Томе Галуса" Андрић као да је најбоље показао како воли и познаје море и како му јунаков однос према мору, сунцу, атмосфери може послужити у карактеризацији лика. Време које Тома Галус проводи на топлом мору, опијен врелим афричким сунцем, у тренутку *смртоносно моћног заноса* (Андрић, 1981г: 162) јесте доба када он осећа свеколико *богатство и ширину света* (Андрић, 1981г: 162). Из тога тропског лудила пренуће га и отрезнити додир са тршћанском луком и прве вести о Сарајевском атентату.[10]

Ако у приповеткама „Жена на камену" и „Летовање на југу" писац говори о мору као принципу и његовој моћи да преображава живот, у причама „Робиња" и „Животи", из *Куће на осами* (1976), он море персонификује дајући му улогу наратора. Шумно, запенушано море долази, као сведок, под прозоре приповедача причајући историје

пре него што ће се оженити Милицом Бабић, Танасију Младеновићу Андрић је рекао: *Да ти истину кажем, има предности то што нема никакве обавезе, што је ослобођен полагања рачуна где је и шта ради... Али, има и једна тешка ствар у свему томе: често дођем касно кући па сам сâм у четири зида. Тада ме ухвати неизмерна туга... Нарочито је тешко кад човек падне у постељу, а сам је... Тешко је то кад нема никог свог поред себе...* (Popović, 1976: 109).

[10] И Андрић сâм, и његов јунак, пре него што бивају утамничени, у град свога суноврата – Андрић у Сплит, Галус у Трст – стижу бродом, са мора. Први долази бродом *Вишеград*, а други тршћанско тло види са брода *Хелголанд*. Значењска подударност и симболичка паралела у избору назива Андрићевог и Галусовог брода *(Хелголанд би у преводу био Вишеград)* сасвим су очигледне. Андрић у аутобиографском запису пише да, средином јула 1914. године, пристајући у сплитску луку, види *један вијенац немирних светала* (Андрић, 1981ђ: 24), баш као што се и Трст пред његовим јунаком, виђен са брода, пружа *са светлима која се пале као неочекиване гирланде* (Андрић, 1981г:164).

двоје јунака: несрећне робиње Јагоде, која се у новљанској луци убија у кавезу у којем је заточена, и старог особењака, антиквара, који у осамљеној кући на обали мора живи своју животну филозофију: опасати се снагом, пливати у мору живота и, изневши сопствени идентитет, испливати.

Андрић током целог живота не само да не губи интересовање за море, него му се непрекидно враћа, макар на дан или два. Тако, после рата, у септембру 1946. године из Сарајева, у којем привремено живи, на неколико дана одлази у Дубровник. Својој пријатељици Лепосави Бели Павловић 23. септембра 1946. из Дубровника пише: *Море је дивно у ово доба године. Дивно, то је слаб израз, клише, али у недостатку бољег, ја га пишем овде, а Ви ћете сами замислити море по својим сећањима. На овом нашем мору изгледа човеку да је стално неки празник, а и оно послова који се раде изгледају лаки и љупки, као нека игра. Човек би овде, чини ми се, могао да се препусти одмору и нераду, простом и пријатном гледању ове лепоте*.[11]

Пролеће 1961. године Андрић и Милица Бабић проводе у Херцег Новом, који их је привукао својом лепотом. На самој капији бококоторског залива, месташце са прегршти кућица, црквом и гробљем, постаће Миличин и Андрићев последњи заједнички забран, уточиште у смирај живота, топла оаза мира и радости које је све мање. Ту ће, заједно са пријатељима, сликарем Војиславом Станићем и његовом женом, шетати обалом до манастира Савина, понекад пловити барком преко, до Њивица и Роса, или даље, до Пераста, Котора и Тивта, до полуотока Луштица, до села Моровића или до Молунта (Popović, 1976: 141). Грејаће своја времешна тела на сунцу које је *целина од које свак у сваком тренутку може да има све, и која се непрестано расипа и растаче на све стране, а не губи никад ништа од своје снаге и садржине, и задржава увек савршен облик пуног, неокрњеног круга* (Андрић, 1981ђ: 232). Тада ће брачни пар Андрић и одлучити да себи купи или сагради кућицу на обали Јадрана. Учиниће то неколико година доцније. Саградиће омалену кућу манастирске једноставности, без сувишних детаља, чистих линија, складну и пријатну, на Топлој, надомак Игала.

Андрић има собу на првом спрату, Миличина мајка има своју собу. Међутим, најлепша им је тераса на спрату са које се виде капије Боке. Милица је замислила и тропску башту у којој ће полако садити

[11] Писмо у приватном власништву Зорице Пелеш.

ретко и егзотично биље – у једном тренутку врт ће имати 51 различиту врсту. Називе свих тих врста Андрић ће педантно прибележити у својој „Сивој свесци", уз податак да у повртњаку расте и 12 врста поврћа (Андрић, 1981д: 197–198). Ужива да залива цвеће, плива у раним јутарњим сатима, са женом и таштом пије прву јутарњу кафу на сеновитој тераси у приземљу. Прима многобројне пријатеље, среће се са Бранком Лазаревићем, а са Војом Станићем и његовом женом Надом барком плови по заливу; с вечери пије вино, а понекад и запева[12] (Popović, 1976: 142). Као и раније на Хвару,[13] ни у Херцег Новом не може да пише јер га заносе лепоте предела: *Овде је све тако лепо... Да се нема шта додавати... А грехота би била било шта одузимати* – рекао је Андрић Стевану Раичковићу који га је посећивао у Херцег Новом (Брајовић, 1997: 176).

Највероватније током једног од пријатних летњих предвечерја, Андрић ипак у своју „Светло зелену малу свеску" у Херцег Новом, 1964. године, уноси лирски запис „Старинска песма после сјајног дана": *Модра површина мирног мора прима брзо боју вечери, а у дну видика бела лађа нагло се удаљује и све више бива као магла, као прамен дима без видљиве ватре. / Бела лађа што нагло нестаје: још који*

---

[12] Сликар Војо Станић сећа се дружења са Андрићем и Милицом: *Много пута сам био код њих на вечери са мојом супругом. Вечерало се у великој примаћој соби из које је степениште водило у горње просторије. Милицу бисмо обично нашли како сједи с ручним радом. Она је изгледала отмено и сликовито у том амбијенту, с мало ствари, али одабраних са највећим укусом. Затим би сишао Иво – елегантно обучен, врло лаким кораком. Та слика – њих двоје у том ентеријеру – била је лијепа као у позоришту. И те вечере су биле необичне и нимало нијесу личиле на вечере на које смо навикли. То су увек биле лаке, мале фине стварчице – јела која не знам како се зову и никад нијесам пошао кући тешког стомака* (Popović, 1976: 141).

[13] Шездесетих година многи писци имали су обичај да зимске дане проводе на сунчаном Хвару. Често су тамо, осим Иве Андрића, боравили и Бранко Ћопић, Александар Вучо, Меша Селимовић, Густав Крклец, Родољуб Чолаковић, Мирослав Крлежа и други. Једном приликом, године 1973, Андрић је Љуби Јандрићу рекао: *Више не волим зими отићи на Хвар. Често сам тамо боравио са Рођком, Вучом и другима. Али сада не идем, окупи се на острву пола Београда, па имам утисак као да сам на Теразијама. Али, морам признати, такве лепоте нема надалеко на свету. Провести јануар и фебруар на Хвару, то је највећа благодат коју човек може себи приуштити. Међутим, не верујем да је такав рај поуздан савезник за онога ко мисли на стварање. Човека из корака у корак маме све саме боје, предели, ведрина, тако да писање уступа место чарима. Не верујем, нити сам чуо да је неко значајно дело настало на Хвару, а поуздано мислим да задуго неће ни настати* (Јандрић, 1977: 287).

тренутак, и биће само као мисао о њој, као сећање. / Бела лађо, иста нам је судбина, судбина свега, јер и ми ћемо брзо потонути у наше море, у сан и таму (ЛФИА, бр. 418: 2).

После смрти своје жене Милице Бабић, Андрић више никада није отишао у Херцег Нови. Али, верујући у стару турску пословицу коју је убележио у своју „Свеску смеђих корица" – *Самоћа је само за Бога* (ЛФИА, бр. 399: 29) – он не одбија друштво пријатеља и, у јуну 1974. године, одлази, преко Сарајева, у Херцеговину: са Зуком Џумхуром посећује, међу осталим градовима, Столац и Мостар. Срећан је у Херцеговини: *Кад сам у Херцеговини, увек се осећам као да се помало налазим у бестежинском стању. Овде се некако брже хода, лакше дише и боље мисли* (Јандрић, 1977: 357). Опет је у Стону. Маме га мириси мора и сунчева светлост која се прелама по морској површини: *Кад помислим на смрт, увек ме спопадне туга за овим морем које ће заувек ишчезнути из мојих очију.* [...] *Ништа тако не мами уздах као детињство и море* (Јандрић, 1977: 254). Или: *Кад год дођем на море, сетим се Мандељштама и једног његовог стиха: „Још се не умире мени"* – каже својим сапутницима путник који само што није стигао на опроштајну тачку свога живота (Јандрић, 1977: 362).

Море за Андрића није било само лековита снага и родно место живота, нити само књижевни мотив и тема, већ му се у неколико махова враћао као метафори свеколиког човековог живота. У тексту „О причи и причању", који је изговорио децембра 1961. године у Стокхолму, када је примао Нобелову награду, Андрић пише: *Бити човек, рођен без свог знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек* (Андрић, 1981в: 71). Исте речи, које говоре о смислу и тежини постојања, о муци што је човек подноси да би поднео живот сâм, Андрић је, готово без измене, позајмио једном од својих јунака у приповеци „Животи" из збирке *Кућа на осами: Кад се човек роди, то је као да га баце у дубоко море. Ваља пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак око себе, сударе, непредвиђене и непредвидљиве поступке своје и туђе, који понајчешће нису по нашој мери, а поврх свега издржати још и – своју мисао о свему томе* (Андрић, 1981г: 103).

Нема сумње да је море, пре свега јужне воде Медитерана, била велика Андрићева инспирација током целог живота. Док су морска вода и чудесни медитерански ваздух, пун озона и опојних мириса борова, пинија и кипариса, лечили његово осетљиво здравље и у дослуху с немерљивом морском пучином смиривали његове немире, то је атмосфера коју море шири суштински утицала на дух једног броја Андрићевих песама и прича. Чинећи његову мисао споријом, али зато оштријом, море је, као вечни творачки принцип, обележило један значајан рукавац Андрићевог стваралаштва.

Извори

Андрић, 1981а: Иво Андрић, *Жеђ*. Сабрана дела, књ. 6, Београд (и др.): Просвета (и др.).

Андрић, 1981б: Иво Андрић, *Знакови поред пута*. Сабрана дела, књ. 16, Београд (и др.): Просвета (и др.).

Андрић, 1981в: Иво Андрић, *Историја и легенда*. Сабрана дела, књ. 12, Београд (и др.): Просвета (и др.).

Андрић, 1981г: Иво Андрић, *Кућа на осами*. Сабрана дела, књ. 14, Београд (и др.): Просвета (и др.).

Андрић, 1994: Иво Андрић, *Писац говори својим делом*, приредио Радован Вучковић, Београд : БИГЗ, Српска књижевна задруга.

Андрић, 2003: Иво Андрић, *Писма 1912–1973*, приредио Мирослав Караулац, Нови Сад: Матица српска.

Андрић, 1981д: Иво Андрић, *Свеске*. Сабрана дела, књ. 17, Београд (и др.): Просвета (и др.).

Андрић, 1981ђ: Иво Андрић, *Стазе, лица, предели*. Сабрана дела, књ. 10, Београд (и др.): Просвета (и др.).

ЛФИА: Лични фонд Иве Андрића, Архив Српске академије наука и уметности, Београд.

Литература

Брајовић, 1997: Гордана Брајовић, *Андрић и Милица*, Београд: БМГ.

Јандрић, 1977: Љубо Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, Београд: Српска књижевна задруга.

Karaulac 2003: Miroslav Karaulac, *Rani Andrić*, drugo, dopunjeno izdanje, Beograd: Prosveta.

Митровић, 2009: Марија Митровић, „Други Андрић“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXVIII, св. 26: 73–118.

Нижетић-Чулић, 1999: Маја Нижетић-Чулић, „Из моје старе биљежнице“, приредио Мирослав Караулац, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XVIII, св. 15: 75–83.

Poljak, 2002: Željko Poljak, *Hrvatski književnik Ivo Andrić*, Zagreb, autorsko izdanje.

Popović, 1976: Radovan Popović, *Kazivanja o Andriću*, Beograd: Sloboda.

Summary

Žaneta Đukić Perišić

ANDRIĆ AND THE SEA

This paper simultaneously views the circumstances of Andrić's life connected with the sea, i.e. the Mediterranean on one hand, and the function of the sea motif in his literary work on the other. We notice how the sea, as a natural phenomenon, with all attending characteristics (sunshine, warmth, splendour, relaxation, scents, wine), influences the act of writing and the very essence and spirit of one part of Andrić's lyrical and narrative prose.

Melancholia and sorrowful resignation are dominant notes in Andrić's early poems and lyrical prose. However, that early, sombre, youthful thoughtfulness before the challenges of life, gloomy moods resulting in dark poetic images, change to a certain extent and for a short while in the poems written during Andrić's stay at the Adriatic and in Italy. The strenghtening influence of the sea, the revitalizing force of water and sunshine are obvious in the hymnist tone of Andrić's poetry of that period, and his fascination with the endless, life-giving energy of the sun is actually the consequence of a viewpoint shift and the physical voyage of the lyrical subject into the warm, Mediterranean, southern landscapes. Born far from the sea, in the hard and harsh Bosnian country, among the cruel hills that close up the view and fetter the spirit, Andrić saw the sea as a fertile source of life, the creative principle, a life-giving force that strengthens and uplifts, a force winning over the highlander sorrow. For Andrić, the sea is a voyage towards emancipation and liberation.

Andrić's attitude towards the sea is particularly interesting in the stories „Žena na kamenu“ [A Women on the Rock] and „Letovanje na jugu“ [A Vacation in

the South]. In the first story, the heroine, Marta L., experiences the sea as a cure for desperation and fear from her declining beauty, finding solace in the foamy sea-water, reviving, rejuvenating and washing away the residue of troublesome thoughts. For the professor Alfred Norges, from the story „Letovanje na jugu" [A Vacation in the South], the sea is a promised land: refreshed and strengthened by sea-water, sunshine and swimming, he seems to grow and increase with the strong pleasure created by this encounter with the great and powerful expanse of sea. Enchanted by the scents and colours, the professor unreservedly abandons himself to that play of the watery merriment, ready to disappear into eternity, *with winged step and swift flight*.

The sea, for Andrić, was not merely a medicinal force and birthplace of life, or a literary motif and subject, he returned to it several times, using it as a metaphor for the entire human life („O priči i pričanju" [On the Story and Storytelling], „Životi" [Lives]).

Undoubtedly, the sea, especially the southern Mediterranean, presented a great inspiration for Andrić during his entire lifetime. While the sea-water and the miraculous Mediterranean air, rich with ozone and heady scents of pine trees and cypresses, healed his delicate health and eased his restlessness, in conjunction with the boundless, open sea, the maritime atmosphere crucially influenced a number of Andrić's poems and stories. By slowing down his thoughts, but sharpening them as well, the sea, as an eternal creative principle, marked a significant tributary of Andrić's opus.

Riassunto

Žaneta Đukić Perišić

ANDRIĆ E IL MARE

Nel presente lavoro vengono esaminate in parallelo le circostanze biografiche di Ivo Andrić legate al mare e al Mediterraneo e la funzione del tema del mare all'interno della sua opera. L'influsso del mare in quanto fenomeno naturale con tutte le caratteristiche che lo accompagnano (sole, calore, bellezza, splendore, rilassatezza, profumi, vino) si riscontra sia nell'atto stesso della scrittura sia nello spirito di una parte della prosa poetica e narrativa di Andrić.

Un senso di malinconia e una triste rassegnazione sono le annotazioni dominanti delle poesie e della prosa poetica del primo Andrić. Tuttavia, l'iniziale, cupa e giovanile curiosità di fronte alle sfide della vita, gli stati d'animo tetri che si traducono in fosche immagini poetiche in parte scompaiono, sia pure per breve tempo, nei versi scritti durante il soggiorno dello scrittore sulla costa adriatica e in Italia. L'effetto corroborante del mare, la forza vivificante dell'acqua e del sole si riflet-

tono nei toni inneggianti della poesia andriciana di quel periodo; l'entusiasmo per l'illimitata energia creativa del sole scaturisce dalla diversa prospettiva e dallo stabilirsi dello scrittore sulle calde rive meridionali del Mediterraneo.

Nato lontano dalle distese del mare, sul duro e aspro suolo bosniaco, tra gli impervi monti che chiudono gli orizzonti e impastoiano lo spirito, Andrić ha visto nel mare la sorgente della vita, il principio della creazione, la potenza vivificante che rafforza e solleva, l'energia che trionfa sulla malinconia della montagna. Per lui il mare è la via che porta all'emancipazione e alla liberazione.

Nei racconti *La donna sulla pietra* e *Vacanze al sud* il rapporto di Andrić con il mare è particolarmente interessante. Nel primo racconto la protagonista Marta L. percepisce il mare come rimedio alla disperazione e alla paura per lo sfiorire della bellezza, e trova sollievo nell'acqua schiumosa del mare che rinfresca, rinnova e fa scorrere via i sedimenti di pensieri penosi. Anche per il professor Alfred Norges del racconto *Vacanze al Sud* il mare rappresenta una sorta di terra promessa: rinfrescato e rinvigorito dall'acqua marina, dal sole e dal nuoto, è come se egli si rafforzasse, nutrendosi di quell'intenso piacere generato in lui dal contatto con la grande e potente distesa d'acqua. Incantato dai sapori e dai colori lussureggianti, il professore si abbandona senza riserve al gioco di quella fluttuante cerimonia, pronto a sparire e perdersi nell'eternità „con passo alato e volo rapido e silenzioso".

Il mare per Andrić non è solo una forza salutare e il luogo d'origine della vita, né soltanto un motivo o un tema letterario: è anche la metafora, da lui più volte utilizzata (*Sul racconto e sul raccontare*, *Vite*), della vita stessa.

Senza dubbio il mare, in particolare le acque meridionali del Mediterraneo, è stato una grande ispirazione per Andrić nel corso di tutta la sua vita. L'acqua del mare e la meravigliosa aria mediterranea, ricchi di ozono e del profumo dei pini e dei cipressi, la distesa infinita del mare hanno giovato alla sua salute cagionevole e alleviato la sua inquietudine, ma questa stessa atmosfera ha lasciato la sua impronta anche su un certo numero di poesie e racconti dello scrittore. Rallentando il suo pensiero rendendolo per questo più acuto, il mare, principio eterno della creazione, ha caratterizzato una parte considerevole dell'opera di Andrić.

Бојан Ђорђевић

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
bojan.djordjevic@ikum.org.rs

821.163.41.09-84 Андрић И.
82.0

НАРАТИВНОСТ ПРЕДЕЛА: АНДРИЋЕВИ МЕДИТЕРАНСКИ ЗАПИСИ[1]

Апстракт: У раду се анализирају Андрићеви записи о Медитерану у *Знаковима поред пута*. Образлаже се теза да, иако у основи дескриптивни и базирани на реалном дискурсу, ови записи попримају фикционални смисао и имају конструктивистички потенцијал који их смешта у простор наративног дискурса.

Кључне речи: наратив, фикционалност, пејзаж, опис, дискурс.

Ја волим море, али море, изгледа,
не воли више мене као некад.

Иво Андрић (1956)

У релативно малобројној литератури о Андрићевим *Знаковима поред пута*, овој књизи цртица и записа по правилу се није приказило као наративу, тј. као аутономном свету који, наравно, поседује своје реално утемељење, али и конструктивистички фикционални потенцијал. Ако се, међутим, тако приступи записима о Медитерану у *Знаковима поред пута*, уочава се оштра опрека између Андрићевог доживљаја медитеранског пејзажа и његовог поимања људи у томе пејзажу. У овим записима се, наравно, најпре детектује језик путописа, који је најчешће усмерен на пределе. Али, одмах затим, тај језик се деконструише погледом изнутра који се оспољује у околним призори-

[1] Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном простору* (178008), при Институту за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

ма. Тако се у путописном дискурсу опредмећује мисао о пролазности и старости (јер је, заправо, највећи број ових „медитеранских“ записа настајао у педесетим и шездесетим годинама двадесетог века, када се Андрић суочавао с неминовним знацима старења).

„Последњи дан децембра месеца. Враћам се у приморски предео који сам напустио једног раскошног септембарског јутра. Све је измењено. Тешки, тамни облаци уместо модрог неба. Све око мене влажно, као натруло. Аветињски изгледају цветови који неће да умру, а не могу да живе. И трава је претежно зелена, али карикатура оне летошње, туђа и немила. Овако изгледају предели кад се заморе да буду лепи, и кад, у зимском сну лепоте, скупљају снагу за нова цветања.“[2]

Овим описом медитеранског предела успоставља се конструкцијска веза са наративом о старости у другим Андрићевим записима. Та транспозиција описа у рефлексију, путописних реалема у мисаоне наративе, још јасније се може уочити у опису пејзажа који је писац гледао из дворишта своје куће у Његошевој улици у Херцег Новом. Свако ко је морски предео посматрао из тога дворишта наднесеног над малу увалу и тунел на шеталишту, могао је да види исто што и Андрић:

„...видик који изгледа као да га је бирао неки љубитељ природних лепота, а не игра случаја. Видим широки отвор Боке и целом његовом непрегледном дужином оштру ивицу мора, као затегнут конопац тамносафирне боје, од рта Луштице до Пунта остра.“

Али, одмах затим, Андрић истиче да његова *машта* на том имагинарном конопцу „изводи поваздан своје невидљиве и нечујне игре и пеливанлуке“. С укључивањем маште омогућује се прелаз из реалног описа (или описа реалема) у конструкцијски наратив, што Андрић постиже „огољавањем“ предела који, за његов ум (машту), постаје „свим могућностима богата празнина“. Сасвим је јасно да се тиме у једном наизглед занавек датом и омеђеном пределу отвара простор за фикционално моделовање, јер тај пејзаж за наратора постаје – будући „богата празнина“ – један од неисписаних наративних простора! Као што је у својим романима и приповеткама фикционалном свету приступао из стварног света тако што је наратив везивао за историјске

---

[2] Сви цитати дају се према издању: Иво Андрић, *Знакови поред пута* [*Сабрана дела*, књ. 14], Просвета, Београд 1977.

реалеме,[3] тако је и овде, у овом запису, фикционализовао материјал стварног околиша као културну реалему.[4] Тако је запис, који у почетку има путописну структуру, потпуно прешао у подручје фикционалних светова који имају богату „семантичку засићеност".[5]

„А за мене, ту се дешавају неочекиване промене и невероватни призори које само ја видим и над којима пролазност нема власти, јер се рађају и умиру у истом трену, тако да између њиховог постанка и нестанка нема ни најмањег размака и да време не може између њих убацити своју разорну клицу. Појављују се и нестају у једном истом блеску; не трају, и вечни су, *јер се вечно мењају* (подвукао Б. Ђ.) и тако не подлежу пролазности."

Ако је, дакле, оно што Андрића непосредно окружује – вегетација Херцег Новог у претходном запису – симбол старости и пролазности, онда је у овом запису удаљени предео пучине и граница неба и мора на хоризонту – тај „затегнут конопац тамносафирне боје" – симбол вечности и непрестане метаморфозе која поништава смрт. У томе смислу, овај запис потпуно се остварује као конструктивни текст. Јер, док дескриптивни текст само детектује и описује (дочарава) тзв. реални свет, дотле конструктивни текст *претходи* томе свету. Оно што за *посматрача* бива микротемпорална реалност типичног медитеранског пејзажа (путописни дискурс), то за *наратора* постаје макротемпорална реалност наратива (фикционални дискурс)! А то је, у ствари, она *приповедна ситуација* која се запажа и у Андрићевој причи „Летовање на југу". Писац из наведеног записа у *Знаковима поред пута* истоветан је научнику из „Летовања на југу". Обојица на прагу старости, истовремено у суочавању са сопственом прошлошћу и бегом од ње, обојица суочени са лепотом медитеранског предела, обојица примамљени њоме. И обојицу та омама Медитераном гони у омаму *маште* која фикционализује постојећу стварност и конструише нову.[6] И у запису и у приповеци пејзаж припада фикционалном,

---

[3] О овом поступку видети: Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford 1980, 188–190.

[4] О фикционализацији и трансмисији тзв. културних реалема видети: Itamar Even-Zolar, „Constraints on Realeme Instertability in Narrative", *Poetics Today*, 1, 1980, 65–74.

[5] Marie-Laure Ryan, „Fiction as Logical", *Style*, XVIII, 1987, 124.

[6] „И његов рад је све чешће и све више прекидан *маштањем* (подвукао Б. Ђ.) и занесеним посматрањем морских и небеских даљина. То маштање узима све више

дакле наративном свету, који је тек могућ, али будући могућ – и сам реалан.[7] И Андрића у запису, и јунака приповетке опчињава исти сјај. У запису „призори... појављују се и нестају у једном истом блеску". У приповеци „тај сјај, то је чудесни, стрми и зањихани мост по коме се човек пење без теже и без граница". Овакво решење, наравно, не поништава наративну парадигму, „јер изненађујућа и неочекивана решења не могу поништити конфигурацијско начело на коме опстоји наративност".[8] Напротив, захваљујући оваквом Андрићевом завршетку и записа и приповетке читалац сâм завршава дело, наравно у кôду који је наметнуо приповедач.

Тај кôд, по себи се разуме, није исти у наведеним Андрићевим записима о пределима Херцег Новог и Боке и у његовом запису о киши у Опатији, или снегу у Дубровнику. Сваки продор неочекиваног у доминантну реалност околиша у Андрићу буди ведрину и младалачко узбуђење. Тако „кишни дани у потпуној самоћи" у Опатији нису повод за очај и безнађе, већ за дечачко уживање у игри с природом.

„Тако се играм жмурке са неурачунљивим кварнерским пљусковима. Час преварим ја њих, час они мене. Кад успем да промакнем кроз затишје између два луда пљуска, осмехнем се тихо и неприметно. А кад пљусак превари мене, онда настане весео грохот крупних капи по широком лишћу и лименим крововима. Тада бежим под прву капију или густо дрво. А док трчим пут склоништа, пљусак се смеје мени, и то гласно и непоштедно. Тако се варакамо и надмудрујемо по вас дан."

Смех, као главни конструкцијски конституент овог Андрићевог записа, од њега чини прави наратив, ако се он схвати као „динамичко јединство циљева, средстава и конфигурација".[9] То јединство стиче се у наратору, његовој дубоко запретаној потреби за смехом као објективизовањем унутрашњег бића, што је сасвим у складу с

маха; он га осећа као неко благо, а опојно насиље, које га ослобађа свега у њему и око њега, али потпуно потчињава себи, затим се претвара у чудну *игру* (подвукао Б. Ђ.), мења односе у свету који га окружује и размере његовог рођеног тела" – Иво Андрић, „Летовање на југу", *Кућа на осами и друге приповетке* [*Сабрана дела*, књ. 15], Просвета, Београд 1977.

7 Lubomir Doleźel, „Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 3, 1988, 487–488.

8 Frank Kermode, *The Sense of Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York 1966, 178.

9 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Édition du Seuil, Paris 1971, 62.

Андрићевом природом. Једино, дакле, у таквој, дечачкој игри, „таласи *неистрошеног и незадовољеног смеха* (подвукао Б. Ђ.)... нађу неки, ма и заобилазни, пут да се прелију и проспу". Овим се потврђује Гисдорфова теза[10] да је наизглед објективан простор пејзажа или историје увек пројекција тзв. „унутрашњег простора" онога ко посматра и мисли.

Сличан је положај посматрача, тј. наратора у запису о снегу у Дубровнику. Већ првом реченицом Андрић упућује на *игру*. Наиме, Дубровник је, са снегом, „покладна шала у белини". У овоме запису се, више него у осталима о Медитерану, запажа и историјски наратив (алузија на карневал као дубровачку вишевековну традицију), и тај наратив ће се у даљем току записа само мултиплицирати. Море ће бити „кудраво и рашчешљано" као дубровачка деца, Локрум „напрашен снегом као перика владике и госпара", а снег је – и ту историјска конструкција достиже врхунац – „нека чудна бела војска" која је „преплавила град и околину". Све је у овом запису у равнотежи (у другом једном запису Дубровник Андрићу личи на „огромну и савршену позорницу"). Чак се и дубровачка деца не грудвају као сва остала, уз цику и вриску, већ „складно и шестно, по дубровачку". Као што се види, у овоме запису и пејзаж и историја опиру се оспоравању, те се простор наративног дискурса ничим не нарушава.[11]

То, међутим, није случај с Андрићевим медитеранским записима у којима у наративни дискурс ступају људи. Наративна конструкција записа сада је нарушена психолошким портретом колективног Ја Бокељâ (реч је, наиме, увек о мештанима Херцег Новог), који се формализује као опозит пределу у коме ти људи обитавају.

„Ови јужњаци својим неодмереним и непаметним причањем умањују лепоту и стварну величину ових предела, и све своде на малу и смешну меру своје хипертрофиране а нејаке личности. Штета што не умеју да ћуте, кад им је судбина дала да се у оваквој лепоти рађају и у њој живе."

Поричући своју основну поетичку парадигму о причању као основи људске комуникације и ономе што човеку може обезбедити вечност (сублимисаној нарочито у беседи о причи и причању на додели Нобелове награде), Андрић у подређен положај ставља заправо

---

[10] Према: Lora Markus, „Spasavanje subjekta", *Polja*, 459, 2009, 60.

[11] О томе: Herbert Paul Grice, *Logic and Conversation*, Academic Press, New York 1975, 146–149.

човека као „хипертрофираног“ приповедача. Ако се сâм, у записима о којима смо раније говорили, повлачио пред медитеранским пределима, логично је да осећа анимозитет према мештанима који теже да себе уздигну изнад предела. Њих он слика и у симболичном запису о таштим и глупим чемпресима који се, уместо да се, као све друго биље, прилагоде природи, узалуд, и по сили своје уображености и управо хипертрофираности, надмећу са њом.

„На обали мора. Све је дрвеће мање-више нагнуто у правцу у коме зими дува бура. Једино чемпреси, црни и танки, говоре целом својом појавом и ставом: ’Видите какви смо ми, прави и исправни, непоколебљиви и доследни! Увек право, и само у вис!’ И то понављају непрестано, неспособни да ишта друго смисле и кажу, глуви за све што други говоре, слепи за све што се око њих дешава, тако да су заиста додијали и травки и дрвету, и мору и кршу својом самодопадном гордошћу.“

Управо таква „самодопадна гордост“ одликује и становнике Херцег Новог, људе који обитавају у томе пределу. Из те ничим оправдане таштине произлази нарушавање склада између човека и природе, а то је увек хибрис – који у Андрићевом виђењу не значи само нарушавање природне равнотеже, већ и одузимање смисла причи као племенитој вештини, а то, даље, подразумева и разарање наративног конструкта. Људи у Андрићевим медитеранским записима постају носиоци конверзационе збрке која истовремено нарушава и реалан простор и простор наративног дискурса. Та збрка утолико је опаснија – спречава да се причи и причању одреди смисао. Уместо метафоричности, наративне слободе и креативности, у речима Новљана Андрић запажа лаж и бескрајну тежњу да се стави образина. А какве су речи, таква је и мисао. Између њих не постоји истозначност, нити склад као виша одлика човековог бића. Лаж тако постаје једина сврха њиховог говора, натуралистички огољена, унижавајући и беседника и слушаоца.

„Они се редовно служе својим локалним говором. Понашају се као људи на карневалу који се у костимима и под маскама крећу слободније, изражавају смелије, и говоре и раде оно што се без маске и костима не би никад усудили да кажу и учине. Грчевито се држе свог дијалекта, да би, тако маскирани и костимирани, лакше и слободније могли да изразе све оно завидљиво, тричаво и пакосно што желе да кажу о свом ближњем. А од тога и тај њихов, иначе звучни и

занимљиви говор, добија нешто ниско и нечисто, и ми га слушамо са неповерењем и одвратношћу. Све ми се чини да им заудара из уста док говоре."

Између приче о пределу и приче о људима у том пределу не постоји, дакле, семантичка хомогеност. Предео и људи се „разилазе", не обитавају у истој семантичкој равни, постају дивергентни. Недостају, наиме, заједничке конституанте. Човек се у овом запису указује као *глас* који поништава смисао и сврху приповедања.[12] Стога се *ћутање* јавља као једини начин превазилажења ове дихотомије. И овога пута, дакле, „у ћутању је сигурност", али не за човека који ћути, већ за простор који он речима поништава и унижава. Андрић, заправо, инсистира на тзв. „културном потенцијалу приповедања",[13] јер се једино такво приповедање потврђује као спона између реалног и фикционалног, дескриптивног и наративног.

Какво је онда место Андрића као наратора у односу на људе (мештане) који су схваћени као реметилачки фактор нарације? Јасно је да су у питању различити нивои приказивања, који се одвијају независно један од другога.[14] На нижем нивоу налази се тзв. прича за себе (прича ради причања), тј. „неодмерено и непаметно причање" које, у ствари, и не тражи слушаоца, већ је пошиљалац – типичан „мали и смешни" мештанин – сâм себи довољан. Стога слушалац и не може да таквој причи приступи кроз процес идентификације „са оним што је пошиљалац искусио, као нешто искуствено за шта је и он (слушалац, прим. Б. Ђ.) заинтересован".[15] А чим те идентификације нема, нема ни праве наративне ситуације. Нарација о медитеранским пределима, пак, искуствено је преносива, и самим тим на вишем наративном нивоу управо зато што наратор – Андрић – себе повлачи, подређује се конструкту пејзажа, са коначним циљем самодокидања.

---

[12] У једном другом запису Андрић, пак, указује на ћутање као грех који човек себи не сме да допусти ако има шта да каже: „Један од оних мирних и ћутљивих људи који, гледајући хладнокрвно свет око себе, све схватају брзо и тачно, али који то што виде не умеју да саопште другима, и не помишљају на то, нити, пак, сами знају шта да учине са својим сазнањима."

[13] Alister MacIntyre, *After Virtue*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1981, 211.

[14] Wilhelm Fueger, „Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativnen Grammatik des Erzaehlens", *Poetica*, 5, 1972, 274–275.

[15] Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation: Ein Beiträg zur Theorie der Prosa*, Vandenhoeck & Ruprecht, Goettingen 1973, 72.

Отуда није чудно што се као једини атрибут човека пред медитеранским простором опредмећује *самоћа*, она метафизичка усамљеност пред природом и вечношћу. Изједначење са *каменом* као истовременим симболом огољености и издвојености, тежње за свлачењем људске љуштуре, али и за стварањем бедема око својих мисли и осећања, постаје једини природан начин бивања на мору и поред мора. Јер, Андрић зна да „слана вода није за пиће, и на морској обали нема за нас сталног боравишта". Човек је ту увек уљез, и једино окамењеност и потпуна непомичност пружају бар илузију стапања са вечним и непроменљивим.

„Небо, море и његова обала, и на њој камен. Камен сам; ни на други камен се не наслањам; не зовем се никако; нисам оскрнављен именом; не служим ничему. Без птице или влати траве, без гласа и покрета. Само камен. Стојим притајена даха."

Том ескапизму и нихилистичком одговору на тајну постојања писац ипак супротставља и други одговор, много ближи његовој приповедној прози. Он се наративно остварује у Андрићевом запису о херцегновским чесмама. Чесме су, баш као и мостови, за Андрића симбол људскога трајања, залог смисла људскоме животу на земљи, често једини знак тога живота.[16] Оне су и чврста спона с историјом, те се кроз овај запис писац потпуно подређује наративној конструкцији и приповедачком кôду.

„Слушајући шапат чесме поред које седим, ја замишљам њено порекло, њен постанак и ток до овог места и облика. Гледам нараштаје оних који су се на њој напајали или њеном водом прали, кварили је, мутили, чистили и обнављали кроз разна времена. Видим тврде Турке Новљане како, засуканих рукава и боси, чуче на овим плочама и узимају авдест. Чујем, чини ми се, шапат којим захваљују богу на његовом дару и моле покој и за душу оног ко је ову чесму ухватио, озидао и учинио је приступачном својим савременицима и онима који ће доћи после њега. Видим и редове градске деце која пуне своје крчаге или бакрене судове, не мислећи ни на шта друго до на своју игру и грају. И путника понекад видим, једног од хиљада који су се у пролазу овде заустављали, тражећи од скромне чесме окрепе и одмора.

[16] Тако Андрић бележи сведочење једног партизана о уласку у Купрес после тешких борби и разарања: „Све попаљено. Нема цијеле куће и нигдје жива створа. Ни мачке. Али у свим улицама теку нетакнуте, јаке, многобројне чесме. У потпуној тишини, нарочито ноћу, чује се њихов шум, као потмула грмљавина издалека."

Привезавши коња мало подаље, седи у драгој хладовини коју ће већ идућег часа напустити заувек. И војнике неке често гледам, ратнике прошлих векова и несталих царевина, како се, прашни и ожеднели, нестрпљиво гурају око спорог млаза ове воде."

Поништавање времена, те оживљавање историјског конструкта поново даје смисао наративности тако што историјска фикција претеже над привидом реалности.[17] Андрић у овом запису изнова налази снаге да призове мисао о људској трајности и постојаности кроз *дело*. А вода која у виду мора бива туђа и далека човеку и поништава његову егзистенцијалну равнотежу, овде постаје симбол самог живота, такорећи персонализована, текући колико својом сопственом суштином, толико и људском вољом да јој одреди ток и смисао.

„Ова вода потиче од киша и снегова са стрмих планина које су се наднеле над градом, цеди се и пробија, као кроз филтере, кроз безбројне наслаге хумуса, камена и сплетове жила и корења, а овде, на домак мора, избија из мрака на видело дана. Она има своје име у језику људи овога краја, често и своју легенду, везану за неки стварни догађај у овом граду, или позајмљену од других земаља и векова."

И управо овим повезивањем тока воде и тока приче (легенде) Андрић успоставља јасну линију нарације, која је медитерански простор свела на упоришну тачку за коју се човек, који по природи не припада томе морском пределу, ипак држи. Оживљавање историјског наратива у овом запису је, тако, оправдање човекове потребе да и даље прича, али не „неодмерено и непаметно", већ са снажном и постојаном вером да ће, и на тај начин, као и чесмама и мостовима, оставити спомен о себи и траг у оном бескрају који се на Медитерану, у далеком споју неба и мора, указује као игра маште и заводљива празнина.

Литература

Anderegg, Johannes (1973), *Fiktion und Kommunikation: Ein Beiträg zur Theorie der Prosa*, Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Андрић, Иво (1977), *Кућа на осами и друге приповетке*, Сабрана дела, 15, Београд: Просвета.

[17] Siegfried J. Schmidt, „The Fiction Is that Reality Exists", *Poetics Today*, 5, 1984, 257–258.

Андрић, Иво (1977), *Знакови поред пута*, Сабрана дела, 14, Београд: Просвета.

Doleźel, Lubomir (1988), „Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 3.

Even-Zolar, Itamar (1980), „Constraints on Realeme Instertability in Narrative", *Poetics Today*, 1.

Fueger, Wilhelm (1972), „Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativnen Grammatik des Erzaehlens", *Poetica*, 5.

Grice, Herbert Paul (1975), *Logic and Conversation*, New York: Academic Press.

Kermode, Frank (1966), *The Sense of Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford University Press.

MacIntyre, Alister (1981), *After Virtue*, Notre Dame: University of Notre Dame.

Markus, Lora (2009), „Spasavanje subjekta", *Polja*, 459.

Ryan, Marie-Laure (1987), „Fiction as Logical", *Style*, XVIII.

Veyne, Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire*, Paris: Édition du Seuil.

Wolterstorff, Nicholas (1980), *Works and Worlds of Art*, Oxford: Clarendon Press.

Summary

Bojan Đorđević

LANDSCAPE NARRATIVITY: ANDRIĆ'S MEDITERRANEAN WRITINGS

Andrić's „Mediterranean writings" from *Znakovi pored puta* [*Roadsigns*] can be approached as a narrative. Staring from the travelogue discourse, in those notes Andrić moves away from the descriptive code and establishes a construction narrative, fictionalizing the Mediterranean landscape as a cultural realeme. For Andrić as a narrator, the landscape is merely one of the unwritten narrative spaces. Andrić's „Mediterranean notes" in *Znakovi pored puta*, therefore, use a travelogue structure at the beginning, and then completely slide into the area of fictional worlds. Thus those notes become a constructive text, moving from the microtemporal reality of the landscape to the macrotemporal reality of the narrative. That narrative construct has the same starting point and the identical symbolic and semantic origin as Andrić's short story *Letovanje na jugu* [*A Summer Vacation in the South*]. It centres on Andrić's favourite motif – play. However, when humans enter the narrative discourse of those notes, the collective self undermines the narrative construction and reveals itself as false narration. The construct of the narrator is harmed by a psychological por-

trait of the collective. It always concerns disharmony between man and nature, destabilizing the monolithic narrative discourse. The lie, as the only purpose of speech, undermines the semantic homogeneity as well, nullifying the meaning and purpose of storytelling. In *Znakovi pored puta,* from the narrator's perspective, that is rectified only by the reactivation of the historical construct (in the story about drinking-fountains in Herceg Novi), the re-establishing of the narrator's domination over a semblance of reality. Thus the *work* (in the note about drinking-fountains in Herceg Novi) regains the meaning of story and narration, and consequently the meaning of the existence of man.

Riassunto

Bojan Đorđević

NARRATIVITÀ DEL PAESAGGIO: LE ANNOTAZIONI MEDITERRANEE DI ANDRIĆ

Le annotazioni mediterranee di *Segni lungo il cammino* di Andrić possono essere lette come un racconto. In queste annotazioni infatti Andrić si distacca dal codice descrittivo da cui il genere odeporico prende le mosse per dar forma a un racconto in cui la regione mediterranea e la sua realtà culturale vengono traslate in una narrazione finzionale. Per Andrić narratore il paesaggio costituisce solamente uno dei luoghi della narrazione che non vengono descritti. Inizialmente le annotazioni mediterranee in *Segni lungo il cammino* possiedono una struttura da narrazione di viaggio, per poi sconfinare in un testo interamente finzionale. In tal modo queste „annotazioni" assurgono a testo costruttivo che spazia dalla realtà microtemporale del paesaggio alla realtà macrotemporale della narrazione. Il costrutto narrativo ha lo stesso punto di partenza e lo stesso esito simbolico e semantico del racconto di Andrić *Vacanze al sud*. Il suo motivo centrale è uno di quelli prediletti da Andrić: il gioco. Quando, però, nel discorso narrativo di queste annotazioni entrano gli esseri umani, allora l'*io* collettivo viola la costruzione narrativa e il racconto si rivela non vero. Il costrutto del narratore viene quindi intaccato dal ritratto psicologico del gruppo. Il problema è, ancora una volta, quello della disarmonia tra uomo e natura che intacca la monoliticità del discorso narrativo. La menzogna, come unico fine del discorso, distrugge anche l'omogeneità semantica, annullando il senso e il fine della narrazione. A ciò, nei *Segni lungo il cammino*, il narratore pone rimedio riattivando il costrutto storico (il racconto delle fontane di Herceg Novi), che gli permette di tornare a illudersi di poter dominare la realtà. Così, ad esempio, la nota sulle fontane di Herceg Novi fa sì che l'*opera* restituisca il senso al racconto e al raccontare, e con ciò anche all'esistenza umana.

Персида Лазаревић Ди Ђакомо

Chieti-Pescara, Università degli Studi „G. d'Annunzio"
p.lazarevic@unich.it

821.163.41.09-31 Пекић Б.

ОМЧА ОД МОРНАРСКОГ УЖЕТА: МЕДИТЕРАН БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Апстракт: У овом раду анализира се Медитеран Борислава Пекића на примеру сотије *Како упокојити вампира* (1977). Реч је о тачки гледишта која је превалентно мрачна: Медитеран се у Пекићевом делу подваја, па се оне географско-историјске координате које се односе на прошлост појављују као крајње песимистичке – кроз медитерански пејзаж црне боје и улога ума доведена је у сумњу.

Кључне речи: Борислав Пекић, *Како упокојити вампира*, Медитеран.

То је неиспитано историјско подручје.
Terra incognita.

Конрад А. Рутковски

Ја, Арно са планете Арнос, чекам и зебем.

Арно

Угао гледања, поручниче, и брда помера.
Тешкоћа је једино у томе да се помери угао гледања.

Хајнрих Штајнбрехер

Било је потребно тринаест година Бориславу Пекићу да разлучи интелектуалца од човека: у сотији *Како упокојити вампира* (написаној 1971/72), за коју Чарлс Симић истиче да „nema ni trunčicu optimizma" (Симић, 2006: 100), Пекић вели: „San je svakog intelektualca da prestane biti čovek i postane intelektualni čin" (Пекић, 2002: 311).

У антрополошкој пак повести *1999* (1984) Арно тврди:

„А мени, јер сада и ја сам Човек, дано беше да се прошлост у неисказивим прадубинама времена, као загађена вода до тада непровидна, неразбирљива, неприступачна, избистри и да кроз њене све прозирније талоге, као у кристалној чаури слеђене, видим младо биће у коме препознајем митског Човека како силази падином, овом падином коју зовем Златним крајем, према старом пашњаку изрованом кртичњацима, док ветар брестовима у дну, дуж живице, једва приметно покреће лишће, један поток шуми у близини а сунчеви зраци летње вечери позлаћују земљу“ (Пекић, 2001: 10).

Но за разлику од Човека који живи на Арносу, кроз којег се препознаје Човек у (Орвеловом) Златном крају, Пекићев либерални интелектуалац са севера Европе сукобљава се са историјом на географском простору који је означен неодређеном одредницом „Медитеран“. Ако узмемо у обзир да је студија о психолошким проблематикама Медитерана у суштини изненађујуће мало (Гилмор, 1982: 197), веома је онда важна ова медитеранска, како наглашава Симић, „psihološka studija zapadanja u ludilo intelektualca koji svojim idejama postepeno postaje apologet brutalne autoritativne države sa mučenicima uništiteljima i svecima rušiteljima“ (Симић, 2006: 106), али и „репрезентативан узорак Пекићеве филозофско-антрополошке књижевне лабораторије“ (Висковић, 1985: 892). Конраду Адријану Рутковском, професору средњовековне историје на универзитету у Хајделбергу, потребне су 22 године да почне да разлучава прошлост на терену који је историјски и географски *terra incognita*.

„Pekićev zahtev za razumevanje istorije pretvara se u zahtev za pripovednom arheologijom. Da bi se istorija razumela, da bi izabrani događaj došao do svoje priče, nije dovoljno poznavati samo opštu kompoziciju zbivanja, ni osnovni raspored činjenica dostupan iz nekog od mnogobrojnih tumačenja ili pak zasnovan na primarnijim istorijskim izvorima. Potrebno je otići dalje, na još neizvesnije polje, tamo gde 'leži ona prava istorija koja tako često izmiče umetnosti'“ (Божовић, 2004: 97).

Сукобљавајући се с прошлошћу Конрад Рутковски улази у полемику са низом мислилаца углавном западноевропске традиције, које он види као своје духовне претке – „Ja, Konrad Rutkowski, intelektualac hrišćanske tradicije, građanskog vaspitanja i tanane prirode, ja jesam.“ (259) – и које одређује као „вукодлачко братство“, „људе вукове“, „људе змије“, „људе мраве“, „ликантропе“; њихове ставове сматра удаљеним од стварности и држи да су они криви за илузије XX века.

Термин и појам „Медитеран“ манифестује своју проблематичност управо кроз Пекићев „језовити роман“, како га дефинише Бајндер (2005: 189), с обзиром да није реч тек о географској непрецизности која прати Медитеран као такав (Струмса, 2009: 4). Оно што је, међутим, могуће одредити јесте да је код Пекића „идеализовано медитеранство“ у директној супротности са „презреним медитеранством“ (Ђуришин, Њиши, 2000: 165). Професор Конрад А. Рутковски пише 26 писама која су компромис између самоубиства и потпуне равнодушности (73) – као врсту „објаве меморисане свести“, како наводи Петар Пијановић (Пијановић, 1991: 71) – свом зету Хилмару са „Медитерана“, од 12. септембра до 5. октобра 1965. године. Прво писмо је евокација римског цара, филозофа и писца Марка Аурелија, који је писао дневник, дан за даном, и записивао мисли и афоризме о свему, укључујући и о рату. То је дело у ствари писао себи, као неку врсту немалог спиритуалног бревијара (састоји се од 12 књига) који сачињавају унутрашње медитације потковане стоичком доктрином. Код Марка Аурелија је честа тема смрти и осећање неизвесног и непознатог, тзв. аристотеловског *horror vacui*, односно наизменичност осећања сигурност–сумња–несигурност. Није онда случајно да се у првом писму објашњава „зашто је професор Конрад Рутковски летовао у Д.-у“, односно градићу на Јадрану, и није случајно да управо на овом месту Рутковски истиче да је дошао у „историјску јаму“. Од тог тренутка па надаље у овом „роману дихотомије и компромиса“ (Батуран, 1989: 58) конфигурише се дихотомни однос главног јунака према Медитерану, који је одраз тога да „Рутковски своју стварну егзистенцијалну појавност пребацује из објективног, реално-историјског у своје психолошко (прошло) време“ (Пијановић, 1991: 76; уп.: Пијановић, 1983: 50–54); с једне стране то је виђење Медитерана какво има Сабина, супруга Конрада Рутковског, и које одговара опису Медитерана који је учестао у европској књижевности: „There are huge deposits of symbols and meanings concerning the Mediterranean in European literature, assuring the conditions of reception of stereotypes“ (Албера, 1999: 222). С друге стране, пак, то је поглед на Медитеран самог Конрада А. Рутковског, који је сушта супротност, и који је манифестација непредвидљивости историје – што је не тако ретка тема код Пекића (Тубић, 2003: 86), па се овде може говорити о (ауторовом) историјском пејзажу Медитерана (Албера, 1999: 216). Стога Рутковски и износи експлицитно, свом зету: „Jer prava tema ovih

pisama nije Miholjsko leto godine 1965. i neka moja ferijalna meditativna avantura, nego ratni septembar godine 1943“ (22).

Уобичајено представљање Медитерана као јединства *(unity)* у „броделовском“ смислу (Бродел, 1995), везано је за женски елемент – Сабину, која жели што више сунца те 1965. године, и аутор не сакрива иронију и презир главног јунака према таквој визури; алтернативна контемплација Медитерана у вези је са мушким елементом – Рутковским, који воли кишу, и који Медитеран сагледава из угла прошлости; осовина која одмерава превагу једног или другог елемента представљена је животом-смакнућем-узнесењем Адама С. Трпковића, „opštinskog delovođe iz mediteranskog grada D.-a“ и његовим кишобраном.

Није случајно, дакле, да је град у питању управо медитерански град Д., „drevna renesansna varošica sa kamenim obrazima uz more“ (30), за који би се дало претпоставити да је Дубровник, кога Дубровчани називају – *ἀντονομάζειν* – „Градом“. Тамо управо где се повлачи и Симеон Његован из *Златног руна*, „u Dubrovnik, do koga mu predak Georgije nije stigao, da pod mediteranskim suncem nalik na Moskopoljsko, sačeka kraj svoje Argonautike, koji je tada, čak i po njemu, još bio daleko“ (Пекић, 2005: I: 72–73), с обзиром да такође није случајно да се романом *Како упокојити вампира* наставља „његованска приповедачка нит“ (Пијановић, 1986: 147). Тај ће Симеон онда брзим потезима прста направити по поду четири знака, односно „četiri rupe“, које представљају Букурешт, Будимпешту, Дубровник, и Солун:

„Simeonovi prsti se smiruju. Glineni jezik, još neoslobođen materije, ostaje da visi u čudnovatom, grčevitom poluobliku. Šta je on to kazao? Bukurest, Pešta, Dubrovnik i Solun. Nije pomenuo Solun? Otkuda mu sad Solun? U svakom slučaju, nije kazao samo Dubrovnik ili samo Bukurest. Prirodno. Ne kopa se sve blago u jednu rupu. Epir se ne sme ponoviti. Neće se u porodici bežati. Svako na svoju stranu mora“ (Пекић, 2005: I: 498).

Цинцар Симеон треба да начини избор, у коју се „рупу“ склонити:

„Što se tiče Dubrovnika ili Ragusijuma, nikakvog nedoumljenja nema. Dubrovnik je dobar izbor. Oduvek je Moskopolje s Dubrovnikom prisne trgovačke odnose održavalo. Romejska jemstva bila su u Republici na visokoj ceni. Od Jelinine rodbine, Ciridisa, treba uzeti kreditna pisma za njihove dubrovačke poslovne prijatelje. Ako su još čitavi, razume se. Pre tri godine, Bog se, kroz zemljinu utrobu, na tu slavnu luku oborio i bezmalo je sravnio s morem, od kojeg je živela. Ni Mleci joj gore ne bi poželeti mogli. Sila je naroda stradalo. Kuće i dućani porušeni. Blago iz magaza rasuto... Zar poduzetnome

zanatliji i trgovcu treba bolja prilika? Sve će se iz početka morati podizati. Ruku nikad dosta. A povrh svega, vaspostavi se, u opštoj nevolji, neka privremena i prećutna jednakost između vlastele i plebejaca, između domorodaca i izvanjaca, neophodna da Njago prvi koren pusti. A kad drvo ojača, i samo će se od raznih nepovoljnosti umeti braniti. Onaj ko na ruševine dođe, čak i ako je siromah, bogatiji je od onoga što je iz ruševina tek izašao. Kad misao ne bi grešna bila, moglo bi se posumnjati da je sam Bog na taj grad katastrofu poslao da čoveku, Njagou, za graditeljstvo i trgovinu prostoriju raščisti... Oseća, razume se, Simeon prema Dubrovčanima izvesno bratstvo po iskustvu, i ne raduje se njihovoj propasti. Ne vidi se, međutim, nijedan protivrazlog da se ona ne iskoristi. Ako je ne iskoriste Njagoi, uvajdiće se drugi. Uostalom, premda nije voljno bio odlučen, već položajem krsta, slučajem izabran, njihov se dolazak u Dubrovnik ipak morao smatrati kao neka vrsta pružanja pomoći... A Cincara, čuje se, jedva tamo ima. To je prednost koja se ne sme zanemariti. Već i sama za sebe čini ona Dubrovnik privlačnim gradom. Potporu koju, dok se uspinje, čovek u svom rodu može naći, mora kasnije skupo otplaćivati konkurencijom i podmuklim trgovačkim prečavanjem. Ovo načelo vidi Simeon ne samo u ekonomskim ratovima [...]. Jedina stvarna nepovoljnost Dubrovnika leži u putu do njega. U brdima preko kojih valja preći“ (499–501).

Занимљива је, међутим, потреба Конрада А. Рутковског да објасни зашто је град на Медитерану привукао немачки брачни пар, док нагнути над мапом треба да донесу одлуку да се „усидре“ у граду Д.:

„Kada smo odlučili da ferije provedemo na Mediteranu, ekonomičnost tvoje sestre Sabine, severnjačka, altmarška navika da za svoj novac dobije što više robe, u našem slučaju sunca, snažno beše poduprta mojom potajnom namerom da odhodočastim mestima službovanja za vreme rata. Dok smo, nagnuti nad geografske karte i turističke prospekte, birali letovalište, predložio sam da se usidrimo u gradu D.-u, i to, upozoravam te, bez ikakvog vidljivog posredništva Adama Trpkovića [...]“ (26).

Подвојени однос према Медитерану, експлицитан већ у двојном имену главног јунака Конрада (< *kuoni*, „одважан“ + *raet*, „суд“, германског порекла) Адријана (< *Hadrianus*, латинског порекла, које се налази у имену Јадрана), одраз је дихотомне релације која се ствара између духа и тела, па се стога писмо друго односи на „двоструко путовање“, тј. на *Материју и меморију* Анрија Бергсона који се бавио управо односом духа и тела. У свом опису медитеранског града Д., Рутковски мисли на физичко разарање медитеранске прошлости од самих мештана. У ства-

ри, бинарни однос према Медитерану одговара оној „другој шини“ (99) колосека приче: Медитеран у боји *vs* Медитеран у црно(-белој) техници, где су чак и *мандарине* написане катраном.

„Обојени“ Медитеран одговара општој слици и представи Средоземља: „[...] grad D. je slikovito mediteransko kupalište sa obiljem rđavo održavanih lokaliteta poznorimske ere, ali i sa znatno očuvanijim svedočanstvima renesansne graditeljske veštine iz vremena nestabilnog i jedva respektovanog mletačko-domorodačkog (slavenskog) kondominijuma. Pripišimo ovo razaranje istorije manje južnjačkoj aljkavosti domaćina, a više prirodnim posledicama srođavanja sa ambijentom: ono što namerniku izgleda izuzetno i, ograđeno lancima, uniformisanim čuvarima i višejezičnim upozorenjima, vredno divljenja, meštaninu je deo svakodnevice, pa ne sme računati na neko posebno obaziranje. Kad svoje donje rublje pereš u zdencu mikelanđelovske lepote, ne možeš obožavati Mikelanđela ni svetotajni značaj pridavati rimskom imperatoru koji je u njemu hladio tabane. U svemu ostalom grad bi te podsetio na bučne kalabreške aglomeracije. Žega, izvesna razređenost boja i odsustvo senki, svojstva su koja strancu najpre u oči padaju. A onda, naravno, i ti animalni južnjački mirisi“ (31).

Таква је и слика вечере Рутковског и Сабине у медитеранском граду:

„Večeraćemo sa Sabinom na terasi pansiona, među cvećem, kao u žardinijeri na nekoj džinovskoj grobnici.

Terasa se nadnosi nad more prožeto lunarnim sjajem. Kao trambulina obrasla nežnom vinovom lozom. Ništa na rat ne podseća. [...]

Bio sam se, Hilmare, već sasvim prepustio umirujućem dejstvu tihe mediteranske večeri, zasićene mirisima zimzelene šikare i ribe, kad me ona naprepad upita jesam li u ovom gradu već nekada bio?“ (72).

Својом лиминалном позицијом (Албера, 1999: 222), Медитеран наглашава *rite de passage* и пре свега омогућава да уронимо у прошлост управо посећујући археолошка места (ма колико та места представљала „рђаво одржаване локалитете позноримске ере“): „[It] makes possible an immersion in the past (in *our* past) by visiting archeological sites and being in contact with a way of life which is perceived as more emotionally free.“ Ова представа веома је слична опису Медитерана из XIV века (тачније из 1347. године), који се налази у Пекићевој причи „Мегалос Масторас и његово дело“ из готске хронике *Нови Јерусалим* (написане 1988): Медитеран је овде пре свега представа мора и пловидбе: „much more important is the role played by the sea itself, and particularly by coastwise navigation. If we are seeking to illustrate connectivity in the Mediterranean

area at its most comprehensive, its most variable in direction, then we must clearly look to the sea, and particularly to its islands and peninsulas“ (Хорден, Пурсел, 2006: 132).

Думетриус кир Ангелос, уметнички резбар из Алеје на Пелопонесу, „čija će dela zauzimati počasno mesto u konacima jelinskih eupatrida carigradske četvrti Fanar“ (Пекић, 2001: 11), пошто се опустио у својој столици коју је направио за „Црног господина“, странца-ђавола који је дошао у Тегеју по дело које је поручио – рукотворину у дрвету, с олакшањем се препустио сну:

„Snevao je more. Galija je uplovljavala u luku. Sudeći po obrisima, grad je latinski. Negde na Mediteranu. Genova. Možda i Neapolj. Ili Messina na Siciliji. Upoznao ih je dok se nadao da se umetnost može naučiti, dok ne spoznade da je sve u njemu, čak verovatno i pre njega. Na palubi je stajala dvojnica njegove stolice, i u njoj Gospodin u crnom. Bila je u dobrom stanju, ali mu do toga više nije stalo. Nije ga se ticala. Galija je uplovila u luku. Crni gospodin je ustao – lakoća s kojom se digao ukazivala je na to da stolica nije prava – i, dok su mornari sidrili lađu, mostom sišao na obalu. Kraj doka je prosilo dete, Jeđupče u ritama. Crni gospodin je pomilovao i otišao“ (36).

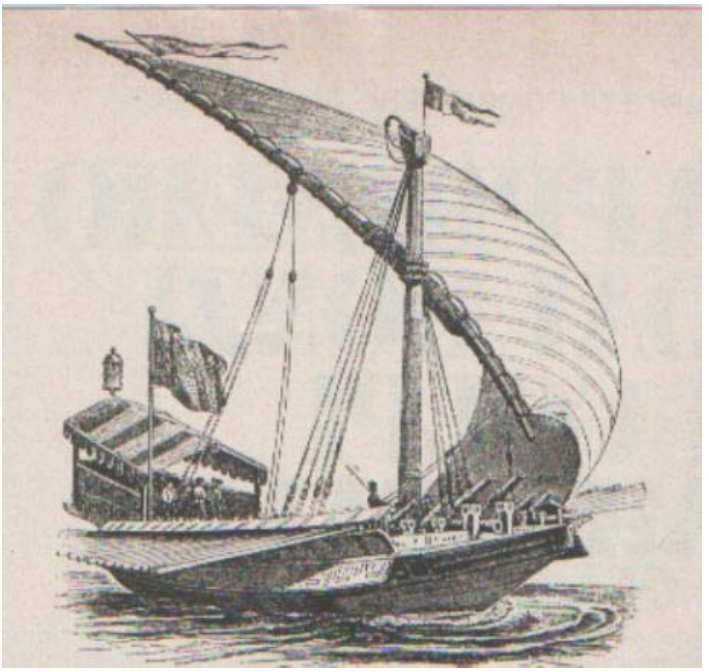
Ако је *Мегалос масторас* „uzgredna iskopina istraživanja činjenih pre i tokom pisanja ’Zlatnog Runa‘“ (11), како каже аутор, није случајно онда да галију снива и Кир Симеон, када посматра весларе прекривене ромејским рухом у тајном пролазу кроз Хелеспонт (јер ипак *navigare necesse est*):

„*Tu korave di dililea mi aflu, a ma jis ved?* – Da li sum stvarno na lađi, ili ja to samo snifam?

Nije ni uzbuđen ni uplašen. Tek iznenađen. I radoznao. Još malopre je dremao u fotelji. Posle razgovora s Tomanijom o trgovačkoj kakvoći potomaka, uspavan njihovim monotonim žagorom, zveckanjem kristala, nakita i Mokranjčevim božićnim koralima, našao se najednom na kaiku, usred vode. Kum aši? – Kako se to desilo? Mora da se opet zagledao u krčag na kaminu, na kome su se Argonauti u Argo peli. Kad u njega dugo gleda, uvek ga spopadne mora. Kad se rasani i u fotelju vrati, moraće nekako Emiliji staviti do znanja da krčag ukloni. U međuvremenu će ploviti. Nema mu druge. Mogao bi, doduše pokušati da se probudi dok još ima vremena, dok još zna da sanja. Uskoro će i tog znanja nestati i on će z a i s t a ostati u ovom neobičnom kaiku, i na ovoj utvarnoj vodi. [...]

On stoji na krmi, ali ne krmani. Za krmom, iza njega, drugi je čovek. Između ujednačenih udara vesala Simeon čuje šuštanje vode, koja se opi-

re promeni položaja krme. Ispred njega je širok, kupast baraban presvučen magarećom kožom. Pomoću udolikih maljica Simeon pripisuje takt veslačima, čija se leđa, pokrivena romejskim ruhom iz turskih vremena, s naporom povlače unazad, a zatim klonulo prepuštaju povratnom zamahu. Lica im ne vidi. Ali ni kuda lađa ide, nije mu jasno“ (Пекић, 2005: II: 467–468).



И у сотији *Како упокојити вампира* главни јунак се прене из једне стварности да би се нашао у другом, „najčešće ružnom svetu“, и утврдио да је годинама живео у „beskorisnom snu“, те да је ово што му се чини „opakim snom“ у ствари она прва, пунокрвна стварност; стога она представља једну јединствену и двојну слику медитеранског града, па каже: „Kao da istovremeno prolazimo *kroz dve različite varoši*“ (32). Медитеран, дакле, одликује двострукост:

„Mediterranean places are doubly identified. First they have their own distinguishing features that are perceptible to their inhabitants (although perhaps not to the stranger, who can register only the ‘natural’ physical environment). Yet, secondly, these local characteristics derive at least some of their significance from being part of more extensive networks“ (Хорден, Пурсел, 2006: 132).

Реч је о структуралном дуализму („structural dualism“) који карактерише поднебље Средоземља и који се одражава на све аспекте културе и идеологије, како у свесним тако и у несвесним процесима (Гилмор, 1982: 180). Д. Гилмор сматра да је у оквиру Медитерана могуће говорити о унутрашњим културним противречностима и амбиваленцији: „There is nothing unique about an element of ambivalence in belief systems and norms; and of course binary oppositions are universal. But in the Mediterranean lands these oppositions are so immediate and directly experienced that one may speak of internal cultural contradictions as being both more discernible and more systematic than in most other societies.“

У додиру са странцем-вампиром-историјом, у тренутку када главни јунак уласком у Град на Медитерану појми да ће „letovanje provesti u grobnici, okružen leševima policijskih uspomena“ (32), долази до промене слике радње дела, која тако постаје црно-бела, тачније црна: „U crnoj tehnici, dakako. Boja u istoriji deluje neozbiljno“ (171). Схватићемо онда да главни јунак, управо као вампир, не подноси сунце („na Sunce ne idem“ – 275), да иде на купање само камуфлаже ради (137, 228) и да се налази у димензији где је и рађање сунца тек могућност:

„Tvrđenje da će sutra izaći sunce, samo je hipoteza. 'Kad sutra sunce bude izašlo...' rđava je formulacija. Treba kazati 'Ako sutra sunce bude izašlo...' Rađanje sunca je mogućnost, čak i verovatnost, ali nikako izvesnost. Izvesna je samo mogućnost njegovog rađanja. Mogućnost takvog događaja čini od svakog izlaska sunca – čist slučaj“ (157).

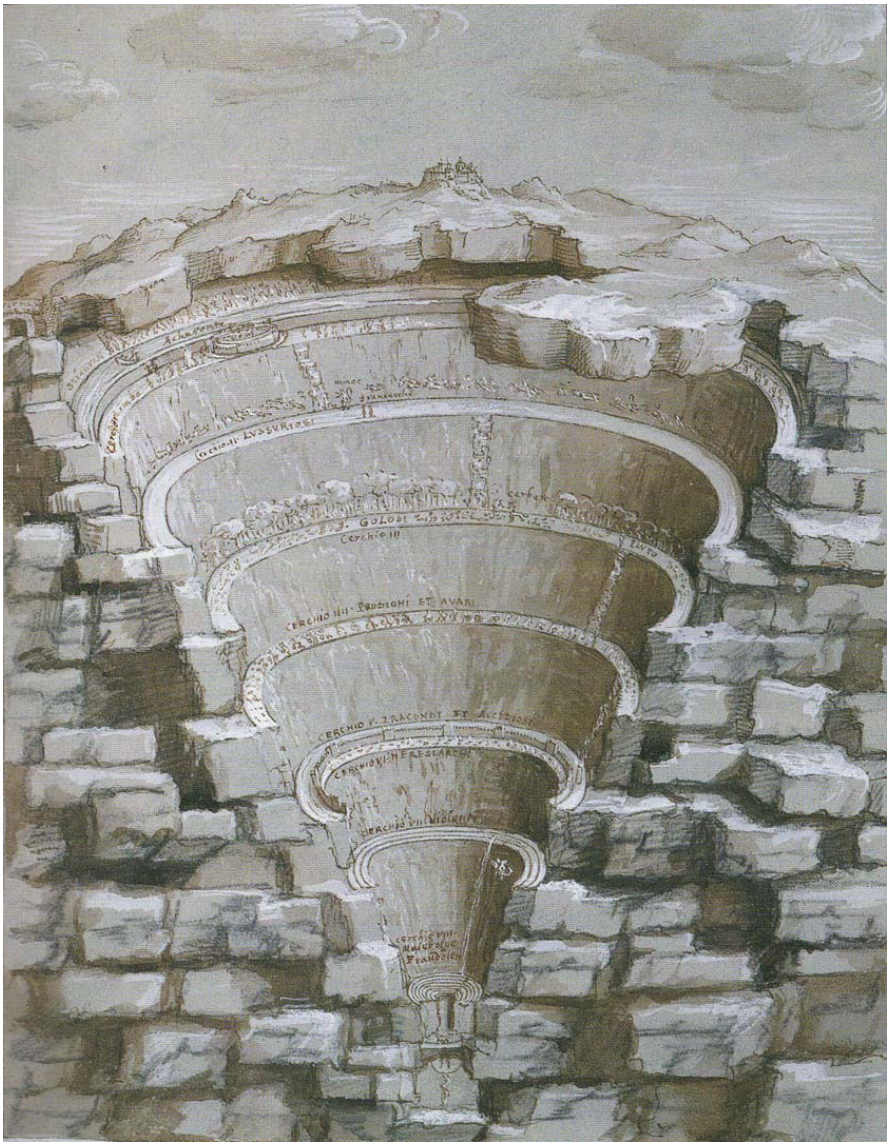
Преласком на ону страну времена, а тај прелазак истовремено одговара уласку паразитског Адама у професора историје, – захваљујући коме се наглашава контраст између Северне Европе и Медитерана (Албера, 1999: 223) – Конрад Адријан Рутковски улази у једну другу хронолошку димензију – црне боје –, па аутор модификује космолошку поделу Медитерана и од Града (Д.) ствара једну нову слику. Та слика уклапа се у хришћанско-дантеовско-медитеранску традицију града патњи. Медитеран за Конрада Адријана Рутковског представља *immersion in the past* (222): после 22 године Рутковски се враћа у медитерански град Д. који је појмио само као град који је немачка војска окупирала после 8. септембра 1943. године. Као такав, двоструки хронотоп Медитерана о коме пише Конрад А. Рутковски се, састоји дакле, од својеврсних конотативних просторно-временских космогонијских координата.

Текстуално мапирање Пекићевог Медитерана има свој виртуелни графикон, који поседује неколико значењских референцијалних тачака – Медитеран је у ствари нека врста процепа у земаљској кори (Бродел, 2005: 12), *landlocked sea*, односно *inner, enclosed sea* (Гилмор, 1982: 177), и као такав је, условно речено, елипсоидно уклопљен у елипсоидној представи Земље: у оквиру елипсе која је тек слична кругу, крива линија историје и географије издужује се у једном правцу, и то је пример пресека левка који се може дефинисати као место-сума две фиксне тачке.

Тај левак представља Град Д.: унутар историјско-социолошке слике Медитерана, град представља тек „малу" категорију (Хорден, Пурсел, 2006: 97), у облику левка, јер „Bio je to mali grad, taj D." (189): „Description of the forms of interaction observable within it must inevitably draw on the terminology and conclusions of a wider social history" (Хорден, Пурсел, 2006: 97). Град је у ствари „арена" (98), и у том смислу не разликује се од већих градова типа Лондон или Мадрид (99). У социолошко-антрополошкој слици Медитерана град представља додирно место или место преклапања, „loci of contact or overlap" (100) различитих екологија. Пекићев град Д. носи причу која се „концентрично сужава, затварајући простор око Конрада Рутковског" (Пијановић, 1991: 84). Град је онда центар света и пут (духовног) живота – *mundus* и *ὀμφαλός* (Бидерман, 2003: 125) – главног јунака.

Није случајно да Конрад А. Рутковски наглашава да град Д. представља „provaliju u kojoj će se zauvek izmiriti moje nesnosne ratne uspomene i njihovi preživeli uzročnici" (102). Одлука да летује у медитеранском граду Д. доводи главног јунака „u srce kontaminiranog područja njegove istorije" (100), и Рутковски наглашава да „Obilazak D.-a nije [...] bilo pokajničko hodočašće, nego ponosna poseta mestu borbe i slave" (101). Но, ми знамо да то није тако и да Конрад А. Рутковски, иако сматра да има неоспорно право да покопа прошлост (101), свој грех ипак није искупио. Стога се Рутковски и његова жена Сабина аутомобилом спуштају „strmim drumom" према „istorijskoj jami", „za koju smo, zavedeni pseudobožanskom ravnodušnošću Nauke, verovali da je iskopana za druge, a da se obaveza istoričara sastoji jedino u njenom skrupuloznom imenovanju i premeravanju" (21). Медитерански град Д. је стога, у димензији повампиреног Конрада Адријана Рутковског, град Дикс иза чијих се зидина, управо као у Дантеовом *Паклу*, налазе, те 1943. године, у коју се професор историје на Универзитету Хајделберг

враћа, они грешници који су починили најозбиљнији грех: нису изгубили разум већ су га употребили да начине зло. Њихов грех је њихов свесни избор и зло. Њихов ум је стављен у службу зла да би знано и свесно грешно делали: „O voi ch'avete li 'ntelletti sani / Mirate la dottrina che s'asconde / Sotto 'l velame de li versi strani" (*Inf*., IX, 61–63). Зато ће главни јунак и рећи: „Evo me, dakle, kako narod veli, u govnima" (21).



Јер сви они мислиоци западноевропске традиције, Витгенштајн, Бергсон, Ниче, Лајбниц, Декарт, Шопенхауер и други, управо доласком главног јунака у „provaliju“ на Медитерану стављају свој интелект у службу Зла пошто, како каже Рутковски: „Demonske sile ne poznaju geografska ograničenja“ (314). За Рутковског, дакле, „sve upućuje na zaveru, mračnu konspiraciju sa ciljem da se dovedem u D., suočim sa prošlošću i ucenim njome, a zatim spasem ponudom saveza sa Satanom“ (314). Западноевропски и северноевропски мислиоци освајају Медитеран, као што су некада то радили бродови који су долазили из протестантских земаља (Бродел, 2005: 115, 117), с том разликом што овде пакао медитеранског левка представља стање вечног проклетства, заснованог на свесном аморалном коришћењу интелекта.

Све ово није могло бити случајно – Пекић је морао имати на уму медитеранске културне норме и вредности као част и срамота (Гилмор, 1987: 127), издржљивост, послушност, патња у тишини и без жаљења, а које су пак у вези са хришћанским односима (Пилч, 1991; Пилч, Малина, 1993). Медитеран јесте у том смислу *unity*, тј. како каже Фернан Бродел: „The Mediterranean as a unit, with its creative space, the amazing freedom of its sea-routes […] with its many regions, so different yet so alike, its cities born of movement […]“ (Бродел, 1995: 1239). Унутар тог јединства, међутим, Медитеран је и место транзиције између горе и доле, између планине и долине, висије и низије, и управо се ту ствари компликују: „It is with the points of transition between mountain and lowland that the picture becomes more complicated“ (Хорден, Пурсел, 2006: 132).

Ствари се компликују јер силазак историчара Рутковског и његове жене Сабине у провалију коју представља мали медитерански град значи силазак у један нестабилан свет, једно дефинитивно неизвесно место, у сваком погледу. Медитеран је за Рутковског нестабилан већ климатски: двојна и наводна устаљеност климе на Медитерану, одакле Конрад А. Рутковски пише писма свом зету септембра 1965. године осцилује од „prekrasnog“ до „zimskog mrtvila učmale provincijske varošice“ (238); Рутковски се нада да ће „sunčano vreme potrajati“ (49) само да би Сабина, истрајна како и доликује њеном имену, остала на плажи и да би он могао да заврши свој извештај у коме стоји да напољу пада киша (287), јер је у животу Адама Трпковића „neprestano padala kiša“. Медитеран је у суштини „нестабилан свет“ и та нестабилност односи се пре свега на променљивост пејзажа и климе (Бродел, 2005: 12); све се то одражава на геоисторијску нестабилност јер

се микрообласти Медитерана временом мењају, и та неизвесност околине један је од главних извора варијабилности Медитерана:

„None of its inhabitants has been unaware of the unstable nature of the Mediterranean's physical environment. […] The instability is one of the characteristics that distinguish the Mediterranean from its neighbouring regions – directly, and through being the primary cause of the fragmented topography that […] in turn underlies the distinctive collectivity of microregions. […] Most importantly, it is landscape instability that creates one of the essential features of the microregion: that it is not a fixed entity, but constantly alters the characteristics that are most significant for human perception and occupation. The fragmentation that we have described is not just topographical: it has its chronological dimension too. All microregions change with time. […] it is not the particular physical characteristics of Mediterranean microregions that make them distinctively Mediterranean, but the extent to which they share a common mutability and diversity: the differences that resemble each other. And the instability of the environment is one of the principal sources of this variability over time" (Пурсел, 2006: 305).

Савезништво географије и историје (Бродел, 2005: 12) изражено је кроз нестабилност пејзажа, која се одражава у граду, у коме Конрад А. Рутковски подноси паклене патње: силазећи у провалију левка медитеранског града главни јунак налази се у процесу *upstreaming*-а (Фентон, 1949: 236), тј. иде од познатог ка непознатом, односно ка ономе што је „мислио-да-познаје" али се открива као непознато, као поље „које-тек-треба-да-упозна" и да открије. Конрад Адријан Рутковски треба да одбаци Интелектуалца и да открије Човека. Први покушај везан је за пејзаж, за успињање на брдо изнад Града: 15. септембра 1965. у пансиону чије име „peva" – „Miramare" (а некадашњој згради Зондеркоманда), келнер обавештава немачки брачни пар Рутковски да ће сутрадан, поводом погубљења на главном тргу Града септембра 1943, бити откривен споменик на брду изнад града, „Spomenik jednom lokalnom heroju" (77). Перцепција угла гледања Рутковског је нестабилна, па ће му споменик који је десет метара висок деловати као да је у природној величини: „Tih deset metara bili su sada njegova prirodna veličina" (78).

Пењање уз брдо има све одлике ритуала, те ако је силазак у Град значио да су се на неки начин у јаму историје суновратили аутомобилом, успињање пешке узбрдо до пропланка изнад Града је дефинитивно мучно:

„Još od rane zore, pokraj pansiona, kosinom brda, hrlile su kolone uštirkanih meštana i seljaka u živopisnim narodnim nošnjama, čijih se halata i kapa ni otmeniji savremenici mog Mieszka ne bi postideli. Čak i da nismo imali nameru da im se pridružimo, od pesme, galame i automobilske buke ne bi se moglo spavati. Sabina je bila vrlo uzrujana. Osećanje odgovornosti za Drugi svetski rat iznenada beše komplikovano nedoumicom u pogledu haljine sa kojom bi izrazila pravo stanje stvari i nemačko stanovište prema svojoj mračnoj istoriji. Najzad se odlučila za strog i skromno skrojen plavi kostim. [...]

Pridružismo se povorci i zapesmo uz brdo. Žega beše nesnosna“ (101).

У тренутку кад се попну на брдо и поставе испод типично медитеранског дрвета, „u retkom hladu masline“ (102), да би видели споменик, који је уосталом могуће видети километрима унаоколо, Конрад Рутковски је у стању да појми да се налази пред расколом, располућен између личне и колективне (историјске) одговорности:

„Trebalo je, dakle, umesto na plažu, da se pod temperaturom od blizu 40° C popnem pet kilometara uzbrdo da bih doznao kako sam bio svinja. Istorijski, ja sam to zacelo i bio. Kao istorijski model oficira Geheime Staatspolizei bio sam sve što je ova ustanova u celini bila. Ali kao Konrad Rutkowski bio sam samo ono što sam *lično učinio*“ (103).

Но ово је тек „mistični čas Prikazanja“ (105), када Рутковски признаје и појми колективну кривицу и одговорност и када, додуше невољно, одаје признање локалном хероју Адаму Трпковићу, чији је споменик величине десет метара постављен на брду изнад Града. Оно што прича од Рутковског изискује јесте, међутим, искупљење, које је могуће само ако Рутковски поново сиђе у Град, „do dna“, и поднесе „muke neizvesnosti“.

Неколике су „činjenice D.-ske tragedije“ (423) које омогућавају силажење у провалију: а) *locus*: Медитеран, град Д. – практично медитерански левак; како каже Конрад Рутковски: „Demonske sile ne poznaju geografska ograničenja. Persijski duhovi silazili su čak do svete reke Jordana. Njihova pokretljivost je praktično neograničena...“ (314); б) *tempus* (прелазак у другу димензију): медитеранска ноћ: „Kad sam se probudio, bilo je blizu ponoći. Prozor je bio otvoren i nebo u njemu ličilo na srebrn štit sa crnom kopljastom siluetom crkvenog tornja po sredini. Mesečina je paučinasto lebdela po sobi.“ (108); в) *advocatus diaboli* (деутерагонист): пуковник Хајнрих (Heinrich < *haimi*, „домовина“, „дом“ + *rich*, „моћан“,

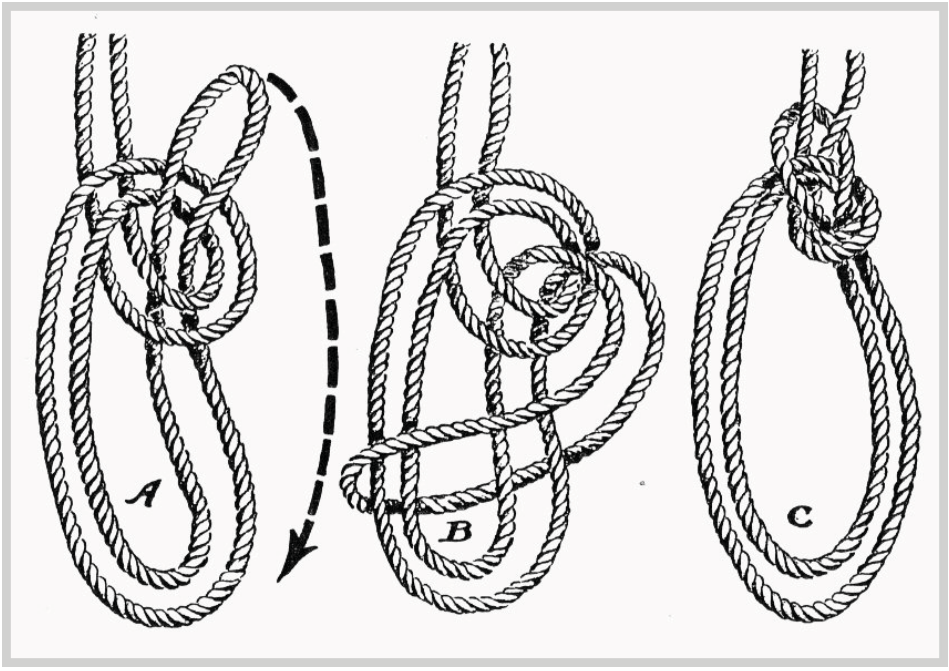
„доминантан“) Штајнбрехер (*Steinbrecher*, „онај који ломи стене“), који ће изношењем контрааргумената ставовима изнаћи слабости и противречности Рутковског, и довести га до самопризнања-искупљења; г) *corpus delicti* (парадоксално хипотетично средство на сунчаном Медитерану): кишобран, амрелојед, амреложђер, амреломар, громобран зла, односно средство остварења паралелне стварности прошлости, које се поставља према Сабинином сунцобрану; регресија стварности материјализује се кроз кишобран; д) *personificatio* (или антропоморфизам самоосвешћења Конрада Рутковског): Адам Трпковић. Адам = Човек (па стога *Ecce homo* које Пекић преузима и у *Атлантиди*) трпи на себи самосвешћење Интелектуалца Рутковског, и то је омогућено Адамовим успењем после наводне егзекуције.

Приређивач се упитао зашто је Рутковски пао 1965, а не 1943, кад је то било природније (418). Исто тако, на питање шта човек треба да учини да би се спасао, даје одговор: „NIŠTA, SAVRŠENO NIŠTA. NIŠTA ŠTO BI ON UČINIO NE SPASAVA. BOG NE SPASAVA PREMA DELIMA, VEĆ PREMA SVOJOJ VOLJI, KOJA JE NEDOKUČIVA“ (419–420). Оно што је међутим могуће јесте успење самог Адама, о коме се ништа не зна, тек толико да је био деловођа те медитеранске општине и чудак, „mediteranski ʾoriginaleʾ“ (179, 423), пред чијим је спомеником могуће поклонити се и рећи: „ECCE HOMO – To je bio čovek.“

Неизвесност и нестабилност медитеранског пејзажа у директној је вези са „mukama neizvesnosti“ (времена) кроз које пролази главни јунак. Историја Медитерана нека је врста калеидоскопа (Хорден, Пурсел, 2006: 79), динамична и у сталном покрету, који подстиче интеракције између људи и њихове средине и околине: „A history of the Mediterranean that rejects fixed types and privileges motion and development, however, means that the big problem that will logically bedevil it, paradoxically, is that of change“ (Шо, 2001: 427). У таквој топографској, климатској, историјској, лично појмљивој неизвесности, кључни концепт је концепт ризика (Хорден, Пурсел, 2006: 175–179): „It is the constant thread posed by environmental risks that drives individual humans and human communities to communicate and to connect with each other – to overcome the isolation and separation imposed by regional diversity by exploiting the opportunities inherent in the very fragmentation od the lands in which they live“ (Шо, 2001: 428; уп. Хорден, Пурсел, 2006: 175–179). Долазећи међу Медитеранце осетио је је северњак Рутковски мржњу, бригу, страх и очајање (416): Саби-

на је свом брату Хилмару саопштила „da je njen muž odmah po dolasku u D. počeo da oseća neku vrstu fizičke sputanosti, koja mu je pokrete činila usporenim i neprirodnim“ (416). То је било у вези са смакнућем које се потом дешава и, за разлику од Христовог смакнућа, које је било јеврејско, семитско, медитеранско – на крсту, Адамово је германско, аријевско, северњачко – омчом око врата (298), али оба су, опет, на Медитерану. Стога је омчу Конрад Адријан Рутковски направио на медитерански начин, „od mornarskog užeta“ (316), али ју је „ojačao steinbrecherovskom logikom i namazao sapunom“. И ту је била грешка Конрада Адријана Рутковског: морнарски чвор сам по себи карактерише једна унутрашња противречност: наизглед није јак, али у ствари не попушта. Управо је на Медитерану, у рушевинама старог Египта, приликом ископавања 1953. године, пронађен један чвор тзв. Сунчеве барке, односно погребног брода, који се односи на теологију египатског бога Сунца Ра, а по којој је Ра, после успећа, следио орбиту Сунца и пловио небом од Истока ка Западу. О том чвору пише британски војник, морнар и писац Џон Смит [John Smith, 1580–1631] (кога Пекић помиње у *Атлантиди*, у вези са Индијанком Покахонтас), у делу које је прва штампана књига о пловидби, *The Sea-Man's Grammar; containing most plain and easie directions how to Build, Riggie, Yard and Mast any Ship whatever* (1627, 1691; то је проширено издање књиге коју је објавио 1626: *Accidence, or the Path-way to Experience, necessary for all young Sea-men, or those that are desirous to goe to Sea*); вероватно се овај морнарски чвор овде први пут помиње, и каже се да је некако чудно укрштен: „The *Boling knot* is also so firmly made and fastened by the bridles into the cringles of the sails, they will break, or the sail split before it will slip.“

Омча Конрада Адријана Рутковског сажима у себи медитеранско и северњачко смакнуће јер преклапа крст и чвор у покрету надоле, па нагоре, на исти онај начин на који се преклапа силазак професора историје у медитерански град и његов покушај успећа из јаме историје; преклапају се стога на исти начин и дихотомне представе Медитерана, обојеног и сунчаног, из кога се силази у црни и кишни пејзаж. На исти начин као што се укрштају сунцобран и црни кишобран: „Napolju pada kiša, i Sabina je svoj kišobran i suncobran ostavila pred vratima da se suše... Kišobrani su, nažalost, skliznuli, ukrstili se i preprečili preko praga“ (287). Или пак „živahni komentar“ Сабине и „zlovoljno ćutanje“ Рутковског, односно беатизација Адама Трпковића и повампирење Конрада Адријана Рутковског. Стога за Рутковског



Град на Медитерану не представља превазилажење грешног пута ка духовном спасењу већ „D.-sko saznanje", тј. провалију личне и колективне несреће, у којој изгледа има „нешто ружно, otpadničko, buntovno, grešno, da ne kažem *demonsko*".

Литература

Албера, 1999: Albera, Dionigi, „The Mediterranean as an anthropological laboratory", *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, 16 1999: 215–232.

Бајндер, 2005: Bajnder, Dejvid, „Upokojavanje piščevog 'vampira'", *Anali Borislava Pekića*, 2 2005: 189–193.

Батуран, 1989: Батуран, Радомир, *Романи Борислава Пекића*, Никшић: Универзитетска ријеч.

Бидерман, 2003: Biedermann, Hans, *Simboli*, Milano: Garzanti.

Божовић, 2004: Božović, Gojko, „Oživljavanje istorije", *Anali Borislava Pekića*, 1 2004: 94–105.

Бродел, 1995: Braudel, Fernand, *The Mediterranean And The Mediterranean World in The Age of Philip II*, vol. II, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Бродел, 2005: Braudel, Fernand, *Il Mediterraneo: Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Milano: Bompiani, 2005.

Висковић, 1985: Висковић, Велимир, „Антрополошка проза", *Књижевност*, 5–6 1985: 885–895.

Гилмор, 1982: Gilmore, David D., „Anthropology of the Mediterranean Area", *Annual Review of Anthropology*, 11 1982: 175–205.

Гилмор, 1987: Gilmore, David D., *Aggression and Community: Paradoxes of Andalusian Culture*, New Haven: Yale University Press.

Ђуришин, Њиши, 2000: „La rete interletteraria mediterranea", *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria* (a cura di) Ďurišin, Dionýz-Gnisci, Armando, Roma: Bulzoni Editore.

Малина, Пилч, 1998: Malina, Bruce J.-Pilch, John J., *Handbook of Biblical Social Values. Revised Edition*, Peabody, MA: Hendrickson.

Пекић, 2001: Pekić, Borislav, *Novi Jerusalim*, Novi Sad: Solaris.

Пекић, 2001: Пекић, Борислав, *1999*, Београд: Нолит.

Пекић, 2002: Pekić, Borislav, *Kako upokojiti vampira*, Novi Sad: Solaris.

Пекић, 2005: I: Pekić, Borislav, *Zlatno runo, I*, Beograd: Dereta.

Пекић, 2005: II: Pekić, Borislav, *Zlatno runo, II*, Beograd: Dereta.

Пијановић, 1983: Пијановић, Петар, „Границе књижевног текста у Пекићевим романима", *Književna kritika*, XIV/6, novembar–decembar 1983: 45–54.

Пијановић, 1986: Пијановић, Петар. „Оглед о ђаволу двадесетог века". *Повеља*, Нова серија, XVI/1 1986: 145–158.

Пилч, 1991: Pilch, John J. *Introducing the Cultural Context of the Old Testament*. New York and Mahwah: Paulist Press.

Пилч, 1992: Pilch, John J. „Parating the Sheep from the Goats". *PACE*, 21 1992: 215–218.

Пилч, 1993: Pilch, John J. „'Beat His Ribs While He Is Young' (Sir 30:12): A Window on the Mediterranean World". *Biblical Theology Bulletin*, 23 1993: 101–113.

Симић, 2006: Simić, Čarls. *Adamov kišobran*. *Anali Borislava Pekića*, 3 2006: 97–107.

Струмса, 2009: Stroumsa, Sarah. *Maimonides in His World: Portrait of a Mediterranean Thinker*. Princetown: Princetown University Press, 2009.

Тубић, 2003: Tubić, Risto. *Književnost i istorija*. Nova Pazova: BONART, 2003.

Фентон, 1949: Fenton, William. „Collecting materials for a political history of the six nations“, *PAPS* 93 1949: 233–238.

Хорден-Пурсел, 2006: Horden, Peregrine–Purcell, Nicholas, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.

Шо, 2001: Shaw, Brent D., „Challenging Braudel: a new vision of the Mediterranean“, *Journal of Roman Archaeology*, 14 2001: 419–453.

Summary

Persida Lazarević Di Giacomo

THE LOOP OF THE SEAMAN'S ROPE: BORISLAV PEKIĆ'S MEDITERRAEAN

This paper analyzes Borislav Pekić's Mediterranean in sotie *How to Quiet a Vampire* (Belgrade 1977). It is a point of view which is mainly dark where the Mediterranean unity is divided in every aspect, both geographical and historical; the coordinates that relate to the past appear as extremely pessimistic and the Mediterranean landscape appears to be black, where the role of the mind is put into doubt.

Riassunto

Persida Lazarević Di Giacomo

IL NODO DELLA CORDA DEL MARINAIO: IL MEDITERRANEO DI BORISLAV PEKIĆ

Questo lavoro analizza il Mediterraneo in Borislav Pekić prendendo ad esempio la sotie *Come placare il vampiro* (Belgrado 1977). Si tratta di una prospettiva prevalentemente cupa: il Mediterraneo nell'opera di Pekić si sdoppia, e le coordinate riferite al passato assumono toni estremamente pessimisti, laddove, attraverso un paesaggio mediterraneo in nero, viene messo in dubbio anche il ruolo dell'intelletto. Il Mediterraneo a cui si riferisce Pekić nelle 26 lettere del romanzo è „La città D.“, che è lecito supporre sia Dubrovnik, la città per eccellenza. Il duplice rapporto verso il Mediterraneo si manifesta a più livelli: prima di tutto nel doppio nome dello stesso protagonista, Konrad Adrijan Rutkovski, poi nel rapporto di Sabina (che rappresenta l'unità del Mediterraneo in senso Braudeliano) *vs* Adri-

jan (nella cui visione il Mediterraneo si scinde), e analogamente Mediterraneo a colori *vs* Mediteranneo in nero (-bianco). Si tratta di un dualismo strutturale che caratterizza il mondo mediterraneo e che si riflette anche in una prospettiva diacronica, nel momento in cui Adrijan Rutkovski scende nella città dalla forma di imbuto, che diventa in tal modo il punto focale di una storia ibridata e di un passato vampirizzato, rispetto all'ascensione di Adam Tripković e alla sua beatizzazione come eroe locale.

Александар Јерков

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
aleksandar.jerkov@gmail.com

821.163.41.09 Павић М.
82.0

КОНТРАВОКАЦИЈА МЕДИТЕРАНСКОГ ГУБИТКА СРПСКЕ КУЛТУРЕ И ПАВИЋЕВИ КУЛТУРНОПОЕТИЧКИ ПАЛИМПСЕСТИ

Апстракт: Текст показује смисао нововековног медитеранизма у књижевности и култури – медитеранска имагинација није пуки амбијент већ разлог уметничког стваралаштва. Уз критички осврт на мисли великог броја савремених мислилаца постаје јасно колико је сам појам Медитерана вестернизован и колико је битно да се види заборављена и испуштена целина медитеранизма. У српској књижевности после модернизма у којем је медитеранска имагинација имала изванредно велики значај, посебну улогу има дело Милорада Павића. Неке од најважнијих противречности везане за овога писца корене имају у његовој медитеранској имагинацији која о нама и нашем положају на Медитерану говори толико узнемирујуће да је то равно трауми неостварености, пораженості, губитка. Медитеран је смисао који измиче историји, али зато омогућава велико уметничко дело. Та недопустива и неодољива истина уметности почива на *контравокацији*, која је највећи Павићев поетички допринос савременој књижевности.

Кључне речи: Медитеран, медитеранизам, модернизам, поетика, деструктура, парамиметизам, контравокација.

Проза Милорада Павића нема огроман распон само у времену – што је чудна и веома значајна одлика највреднијих српских романа (томе је посвећена једна друга студија), већ захвата исто тако велик „културни простор“. Није само необично то да се Павићева имагинација креће од Србије до Далеког истока и Кине, или ништа мање удаљеног Далеког запада и Мексика. Није сам по себи тај распон

значајнији одонога који спаја и раздваја Европу од, рецимо, Нотингема до Истанбула, или од Гибралтара и Барселоне до Капије народа и хазарске престонице, али је толики и такав распон сасвим редак у српској прози – она се по правилу држи оних простора који су у традицијском или избегличком додиру са српским етносом. Не смети кренути корак даље од тих познатих ареала знак је несигурности, колико у могућности сопственог обликовања, толико, или још више, у недостатак рецепцијског хоризонта. Другим речима, писац који би се одважио да оде даље од хоризонта на којем српска култура обухвата свет остао би усамљен, па је Павићева усамљеност једним делом последица и те *воље за даљином*. Иако је избор даљине тачка раскола, Павића то не мучи: он је сам себи мера и то је други извор велике усамљености коју је пригрлио и сам себи наметнуо. Ипак, важно је одмах рећи да путовања у непознато, уколико су заснована на унутрашњим потребама обликовања књижевног света, као што је то код Павића случај, нису ствар егзотизма. Нема, дакле, ни речи о неком испаду имагинације која саму себе хоће да потврди у егзотичности, већ је у питању ширина културолошки заснованих визија, потреба да се проза постави тако да у њу може да стане готово сва разноликост овога света, која је сачињена од некадашњих и садашњих разлика. Павића није могуће разумети другачије него као писца разлика и богатства, он је аутор преобиља и никада му није било довољно широко, или дубоко, заснивање културноисторијских и геопоетичких основа приповедања.

О Павићу се, према томе, најпозитивније може говорити у облику негација: то је одлика његове литературе која је негација сваке затворености. Оно што је посебно важно у унутрашњој динамици обликовања и представљања јесте чудна игра афирмативних негација коју његова проза успоставља претпостављајући да читалац зна оно што по правилу не може знати, да би га затим, парадоксално, ослобађала осећања непотпуности и неспремности тако што дискретно негира нужност онога што читалац не зна. Мистерија Павићеве прозе није у ономе непознатом што остаје на рубу, или с оне стране хоризонта, већ у ономе што је речено и испричано, на први поглед јасно али ипак тајанствено, што другим путем води до средишта онога што је увек нерасветљено и загонетно – а то није тајна овога света него мистерија приповедања. Јер мистерија приповедања ту тајну раскрива боље и потпуније него било која одгонетка, или филозофско становиште.

Тако је читалац и без своје воље увучен у наративну конспирацију. Уговор на којем почива успешна нарација подразумева и оно што читалац није стигао да прихвати и усвоји, а Павићев приповедач већ је одлучио и ваља се повиновати терету врло благе и награђујуће пресуде да читалац зна више него што зна. Игра афирмативних негација појачава напетост, са једне стране, а читаоца придобија за необичност онога што му се говори као да је реч о најочекиванијим стварима, са друге. Међутим, парадокс је да Павић, који је окренут читаоцу и који му додељује различите улоге у обликовању тзв. путања читања и сусрету са хипертекстуалним и палимпсестним фигурама, свог читаоца овим механизмом, на који читалац готово да нема никаквог утицаја и којем мора да се препусти уколико настоји да досегне праве дубине Павићевог обликовања, све време као да „држи у шаци". При томе је од велике користи уколико може да се успешно и брзо креће, а то је изузетно тешко, у свим правцима у којима Павић усмерава културне асоцијације.

Павићеве приче имају доста јасно одређене културне и историјске кругове који су и од највећег значаја за нас. Зато су Медитеран, Балкан и Панонија средишта која сабирају симболичке снаге приповедања, као што су антика, Византија и нововековна просвећеност, али и апсолутна савременост, основни временски слојеви Павићеве књижевне имагинације. У њима је одређена духовноисторијска тежина његове прозе, а она је изузетно велика и у том погледу се свега неколико српских приповедача могу упоређивати са њим.

Укрштање времена, традиција и културних простора даје Павићевој прози посебну дубину и ствара сложени симболички систем. Тај систем није једнообразан и не може се реконструисати као некаква метафизичка схема. Реч је о изузетно динамичном и деликатном успостављању и претумачивању веза. То је једна од Павићевих најкорозивнијих одлика: у његовој прози ништа се не оставља у затеченом стању, ништа није дато само по себи као такво, све се увек преиспитује и на известан начин измешта из лежишта. Из перспективе историјских трагова, који би и најбољег познаваоца епоха о којима је реч могли да доведу у неприлику, видео би се фукоовски учинак Павићевог приповедања у дестабилизацији наративних епистема српске књижевности. То му је, наравно, донело низ мука са промашеним читањима, од којих су нека посебно упорна. Штавише, могло би се рећи да је количник отпора нижих културних типова управо

сразмеран терету културолошког изазова који Павић представља. Ниво отпора петрификоване полуисторијске свести, трећеразредни остатак мешавине празних прича изведених из предања и уврежених предрасуда, тачна је мера Павићевог изазова. При томе нећемо заборавити ни неку врсту зазора међу писцима који су маштали о сличном успеху, али му нису били, ни издалека, дорасли.

Има, међутим, и другачијих неспоразума који нису засновани на оваквом неразумевању или неравноправности, као што је онај са Кишом, или игнорисања Павића међу писцима који су му по годинама били блиски. Питање је да ли га је ико од аутора блиских по години рођења икада озбиљно поменуо, а писац ових редова могао би да посведочи како од најзначајнијих писаца рођених око 1930. готово никада није чуо Павићево име чак ни у неким опуштенијим приликама, када се сасвим слободно разговарало о књижевности. Ако би Павић ипак био поменут, разговор је одмах прелазио на неку другу тему. Уосталом, изузимајући неодољиво ироничног Бориславa Пекића, српским писцима заједничко је то да посебно радо и лепо разговарају само о свом делу – што је, истине ради, била и Павићева одлика.

Вредност Павићеве прозе није у снази дескрипције, закрчене *вољом за необичношћу* сваке врсте, него, пре свега, у моћи евокације и нечега што ћемо назвати *контравокација*. (Овај други појам постаће разумљив тек на основу целине овога текста.) Развијени описи, или вешто одабрани неочекивани детаљи убедљиви су, али су симболичке представе и њихово поткопавање оно ка чему је његова проза усмерена. Није овом приповедачу стало до тога да пружи детаљан и потпун опис ликова, места и догађаја, колико да их измести из сваког унапред задатог хоризонта очекивања и да снажним потезима, који ослобађају фантазију, дочара симболичка средишта приче. Такво приповедање продире до несвесног, захвата архетипске садржаје и одјеке раних митова. Упркос конкретизацији радње и карактера у времену и простору, Павић увек настоји да се отвори питање трансценденталног смисла приповедања. Павићева прича заснована је на симболичким и поетичким, а не миметичким садржајима, зато она има велику спознајну моћ чији је учинак књижевна метафизика. Павићев модел приповедања није привидно херменеутички, још мање је стварно експликативан, премда површно гледано он има обе ове одлике. Он, међутим, подразумева систем знања у коме приповедање изневерава методично саморазумевање и излагање, што изазива нагла симболичкапросветљења. Управо

ова реч посебно је важна јер се у просвећености и сусрету човековог чуђења у свету са *просвећеним духом* и епохом огледа једно од тежишта Павићевог уметничког света– ту је истовремено најјачи изазов који Павићева имагинација потврђује и оповргава. Смисаони хоризонти и епистемолошка стратегија надмашују „причање приче" не разарајући приповедну основу текста. Његова „натпричана" прича, постнарација, има *вољу за великом визијом* која је као таква постала сумњива и, пре свега, немогућа.

Одређивање времена и простора у Павићевој прози није, дакле, значајно по томе што се уметничке моћи инвестирају у детаљне, стилски убедљиве описе, већ пре свега по томе што је њихова естетска и когнитивна снага изворна. Павићеви особени тропи и фигуре пресецају сижејне токове, а повезују фантазију и нарацију. У Павићевој причи испољаваују се све притајене снаге времена и простора, прошлости и случајности, садашњости и нужности. Митска снага литературе почива на деловању основних сила у приповедању, а њих Павићева проза умножава и ослобађа. По томе је, а не само по својим митолошким темама, Павић митски приповедач.

Од најранијих прича до *Другог тела* Медитеран је у средишту такве Павићеве приповедне имагинације. Средоземни амбијент богати се различитим традицијама и повезује са другим симболичким регијама. Павић прати културне и цивилизацијске просторе који су обележили судбину Срба, што његовим необичним заплетима, неспутаној фантазији и згуснутом стилу обезбеђује корене историјског и духовног саморазумевања. Уместо да буде осуђена на истраживање есхатологије „великих прича", Павићева стратегија приповедања избегава историјски патос таквих фабула, али постиже спознајне учинке. Јунаци и збивања, економија маште и песничка употреба језика носе печат епистемолошке и естетичке кризе с краја двадесетог века. Прошлост и традиција, депатетизоване и постварене, слепљене су и постављене као неке налепнице са сведеним декларацијама о сировинском саставу или начину употребе производа. Екстазу комуникације прати свет сведен на површину ствари, како би савремени тренутак описао Бодријар.

Шта Медитеран значи за Павићеву прозу, да ли у њој васкрсава духовно достојанство колевке цивилизација и некадашњег центра света? Како разумети опчињеност медитеранским простором, културом и цивилизацијом, наносима духовних стремљења и религијских лутања, који се много векова слажу један преко другог? Да ли је

Павићев Медитеран само уметнички избор или једна виша нужност, потреба да се каже нешто што се на други начин, без медитеранског одјека у причи, не би могло рећи? Показује ли Павић шта је за савременог човека Медитеран јер тако утврђује кључне антрополошке истине о том човеку кога ново доба није ослободило старих стрепњи, оних истих противречности и анксиозности света живота због којих је деловање уметности нужно да би у естетском прочишћењу бољи део душе пронашао неопходни ослонац? Одговоре на темељна питања која о природи уметности говоре језиком интерпретације књижевног дела ваља, међутим, стрпљиво потражити у нечему што ћемо назвати обновом хуманистичких интересовања, и, можда, неком врстом културне поетике.

Европски културни круг израстао је и одржао се, упркос свим променама и разликама које подразумева, на јудео-хришћанским темељима. Иако утемељење одређује поље најважнијих културних утицаја и преплитања, овај круг моћно је обележен различитим медитеранским цивилизацијама које се таложе вековима. Средоземље је, уосталом, од антике до новог доба јединствен центар нашег света. Медитеран је био средиште привреде и културе, место сусрета народа и држава, раскрсница политичких и друштвених промена. Доба средоземне доминације протеже се у веома широком историјском луку. На једном његовом краку виде се митски изазови одважним ратницима да преплове читаво море; на другом делују економски изазови, као у Венецији, Ђенови или Дубровнику, да морепловство корисно служи трговачкој вештини. Ово лепо и велико континентално море спаја архајске призоре Хомеровог епа и, како би рекао Бродел, историјске дилеме „динамике капитализма". Медитеран није само „Афродитино море", како каже Валери, већ је, пре свега, нека врста дуговечног *језера светског духа* у коме сунчани дани и мирна вода, гнев неба и бес олује представљају људску судбину. Сам Медитеран је, дакле, слика људске судбине као такве, и прича о Медитерану и није важна зато што је географски локализована, или исцрпна у снази сведочења о неком посебном призору, већ зато што свака реч о Медитерану јесте заправо реч о човековој битној судбини, о самом смислу човекове историје. Преозначени медитерански простор сведочи о европском човеку као таквом.

Шестов у томе мору, у које су се сливале све човекове духовне потраге, издваја Атину и Јерусалим. У њима се, за Шестова, види разлика знања и вере, филозофије и религије. Тим метафоричним контрастом

Шестов би да сликовито укаже на ендемски распон медитеранског духа антике, али и да своје савременике упозори да из њиховог живота та дилема није уклоњена. Микена и Троја, Рим и Картагина, Александрија и Константинопољ једнако би добро изразили неке друге медитеранске распоне. Касно основани градови Александрија и Константинопољ, на пример, дочаравају различита духовна опредељења, хеленски александринизам и византијско хришћанство. Сабирање и усредсређивање, разноликост и уједначавање, библиотека и храм, енциклопедија и молитва парови су симболичких одлика које иду уз ова два града. Метафора градова у Шестовљевом односу Атине и Јерусалима представља спор филозофије и религије, а томе би се са много разлога морала додати расправа између филологије и теологије, која се може представити односом Александрије и Константинопоља. Медитерански духовни и културни центри на тај начин симболички откривају свој историјски смисао, али и то да њихово деловање траје до данас – идеје зачете на Средоземљу одређују природу нашег живота и онда када тога нисмо свесни.

Промене привредних центара важне су једнако као и осцилације духовних извориштa у свету живота. Бродел с неочекиваном прецизношћу крај медитеранске епохе у развоју привреде види у времену након венецијанске доминације, чији почетак везује за 1380. годину, а крај смешта око 1500. године, после које се средиште сели у Анверс. Тај процес је, наравно, вишеструко условљен и иде различитим крацима, али има јединствен смисао, који историја потврђује. Крајем шеснаестог века из Ђенове, у коју је прешло око 1550. године, средиште привреде прелази у Амстердам. Средиште се, по Броделовом мишљењу, између 1780. и 1815. године сели даље у Лондон, а 1929. године у Њујорк. Доба атлантске доминације, од Амстердама до Њујорка, ускоро достиже свој врхунац. Атлантски басен је за Бродела центар светске моћи у који и он сам упире поглед, па ипак се Бродел у време његове пуне доминације пита о будућим променама. Броделово интересовање за материјалну цивилизацију и стратегије историографије које она налаже, међутим, отклањају његов поглед од духовне цивилизације византијске епохе Медитерана. Чак и тако велики историчар какав је Бродел, када дође на „наш терен“ показује колико му је он стран, далек иако јекао одабрана тема великог истраживања близак. Савремене расправе о византијском наслеђу, које су обележиле и француску културу, посебно су значајне јер показују колико је у овој великој култури на крају двадесетог и почетку двадесет првог века лакше велику традицију антике, некмоли само

византијско наслеђе, везати за посредничку улогу арапске културе, а самим тим и за несрећне крсташке ратове као еминентно западни империјални пројекат – дакле оно што Европа увек у самој себи хоће и може да разуме – него за тихо путовање источних монаха на запад, за манастире, размену рукописа и сазнања. Византија је, дакле, на крају овог процеса, са притајеном вољом за тријумфом Запада, сведена на успутницу о паду Константинопоља, а не узета за темељ Европе. Па је и њена улога на капији ренесансе промашена прилика да се види већи и вреднији континуитет. У том погледу чак и Бродел промашује: његова прича опет је више прича о моћи него о дугом трајању и цивилизацијским токовима. Та је прича, једном речју, ипак окренута Западу.

Управо се из ове перспективе види значај Павићевог медитеранског приповедања: оно успоставља ову изгубљену и на Западу необновљиву равнотежу. Постоји, дакле, једна врста цивилизацијске тежине Павићевог приповедања, а оно је потврђено и чувеним препознавањима Павића као „византијског писца", што је он сам и усвајао и подстицао, видећи у томе начин да се појача изазов непознатог у његовом делу. Павићево приповедање управо у овом истом аспекту, међутим, није мање важно као медитеранско, јер је његово виђење Медитерана другачије, боље историјски засновано и уравнотежено. Довољно је узети у обзир, на пример, *Унутрашњу страну ветра* као изванредну метафору о расколу два континента, Европе и Азије, па видети колико је медитеранско посредовање једна заправо нужна културноисторијска, друштвенополитичка и напокон економскотрговачка трансверзала. Њу је Павић у најбољем смислу речи одредио већ једном од својих најбољих прича, „Вецвудовим прибором за чај" – која је моћно оживљена у *Кутији за писање*, једном од оних романа који су остали у сенци Павићевог опуса и који тек на друго и поновљена читања открива своје квалитете потиснуте грубом метафором капетанске кутије (која обезбеђује мању фигурацију него роман-лексикон или роман-укрштеница, а у механичком смислу је мање духовита од романа-клепсидре). Тај распон и његова непремостивост одређени су и „Плавом џамијом", антологијском причом, изванредно важном за нас, која заокружују прву епоху Павићевог приповедања.

Павић је успоставио посебан баланс културних вектора. У „Коњима светога Марка" – који имају донаслов „или Роман о Троји" – већ је утврђена динамика од најраније антике до краја епохе

венецијанске доминације, а реферирајући на средину седамдесетих година наговестио је Павић нову пропаст неког царства. Без жеље да се та референца мистификује и претвори у пророчанство, она показује како се из најдубље прошлости Медитераном лако путује у неизвесну будућност. Овакво Павићево одређење намеће више него сложена питања и та „завеса, која као вео прекрива лице истине, подиже се и у аполонијском часу спознаје и у дионизијском тренутку сазнања. Амбиваленција Медитерана обезбеђивала је и један и други, као што су удвојености – које је књижевност од романтизма до модернизма губила на једном, али развијала на другом плану – увек биле и подне и најдужа сенка вечери у јединственом простору. Идеја успона и пада, тако снажно уписана у Павићевој имагинацији, баш као и слика о успону и паду римског царства која је оставила тако моћан траг у историји, такође је медитеранска. У њој пребива слика таласне нужности у којој је море и препознато.

Један други велики историчар, Арнолд Тојнби, одредио је неке од разлога криза привредних и културних средишта и утврдио обавезу савременог историчара да на основу историјске анализе одреди правац даљих промена. Такав приступ омогућио му је да уверљиво анализира парадоксе атомског доба, које мења смисао ривалитета и политичких сукоба различитих друштвених система, и да критици изложи сопствени европоцентризам. Тојнби је отуда могао да наслути „померање моћи“ ка Пацифику, али га ни таква видовитост није заштитила од неких других заблуда. Тако он, на пример, пише да се источно хришћанство у једном периоду радије потчинило арапској доминацији него да се утопи у западноевропско католичанство. О радости коју он ту увиђа могао би да пише само неко ко толико дубоко не разуме историју спасења колико мисли да добро познаје историју хришћанства. Данас би се са горким цинизмом могло рећи сасвим супротно: да је Запад радије заволео муслиманске досељенике него што би се отворио за словенски исток.

Какав је значај Медитерана ако се простори на којима се одвијају одлучујући процеси, они од којих зависе глобални токови човечанства, удаљавају од њега, прво према Атлантику, а онда према Пацифику? Да ли се у глобалном повезивању свих регија Медитеран, који је у антици заузимао простор читавог света, смањио на једно невелико, затворено море са историјом снажнијом од привреде, вреднијом традицијом него технолошким и политичким потенцијалом? Да ли је његова при-

влачност спала на лепоту успомена и реминисценција, живописних крајолика и различитог етнографског материјала? Или ново доба, када ступа поврх старих цивилизацијских простора и самим тим се шири преко дубоких и пребогатих културних и историјских наслага, има другачију вредност него када се развија у новим световима чија прошлост није, како каже Слотердајк, „исписана", није засићена траговима? Да ли су нови цивилизацијски слојеви исти и када због богате прошлости неког простора у њиховом развоју посредује огромна традиција?

Ни Броделова „граматика цивилизација" ни Тојнбијеве табеле и детаљни описи културноисторијских циклуса не дају одговор на ово питање. Драж Медитерана није само у конкретној привлачности његових плажа и старих градова, од Туниса до Италије, од Гибралтара до Босфора, нити у сетним успоменама на велику прошлост. Фасцинација морем и сунцем, митови о обиљу и топлој срећи, благој и дарежљивој природи, па чак и рађање богова и људи из мора – свему томе ваља додати дубину и снагу културног памћења.

Ренесансно откриће утицаја природне лепоте пејзажа на човекову осећајност припада медитеранској топологији. Кад Буркхарт упозорава како чврсти докази дубљег утицаја великих видика на осећања почињу с Дантеом, он култури Медитерана на граници средњег века и ренесансе даје један посебан замах у којем се утврђују благост и обиље. Сјај узбурканог мора у даљини привлачи машту као јутарњи поветарац или олуја у шуми, каже с извесним надахнућем Буркхарт. Данте је, по Буркхартовом мишљењу, можда први човек после антике који се пење на висока брда да би уживао у погледу у даљине. Петрарка, за Буркхарта један од најранијих модерних људи, с највећом одлучношћу и доведено до савршенства показује значење изгледа неког предела за осетљиву душу. Напокон, Петрарка је због свог дубоког узбуђења приликом пењања на Монт Венту најчешће помињан као модерни изумитељ идиличног пејзажа. Ренесанса је, дакле, и поновно откриће природе, што медитеранизму од ренесансе наовамо даје драж неодољивог призора и културну дубину.

Вредност медитеранског призора, дионизијска лепота у близини исконске дубине мора, одвајкада је пред очима уметника. Опијеност чула и конкретна осећајност ренесансне обнове односа према природи свакако је исто толико важна као и будућа критика појма природе – од Декарта до Хјума и Канта. Разумевање медитеранске при-

роде и овде се може повезати са глобалним односом у развоју привреде и друштва. Ролф Петер Зиферле анализира разлику између „дворске“ и „грађанске“ природе као симболичких модуса владавине, односно типа производње. Дворска природа супротност је природном крајолику, она мора бити уздржана и строго контролисана, као барокни врт, представља тип контроле који монарх има над својим краљевством. Грађанска природа допушта представу спонтане хармоније пејзажа у коме и оштро стење и шибље проналазе своје место без спољне регулације. До почетка осамнаестог века сматрало се да се баланс може одржати само посредовањем бога, односно његовог владарског изасланика. У „протоекологији“ касног осамнаестог века Зиферле сматра да ће природне врсте саме преузети ту улогу. Као што просвећене страсти образују склад интереса који не морају да буду потиснути, већ се, напротив, могу испољавати и задовољавати, тако и природни склад обезбеђује „поредак света, савршеност и срећу људске природе“. Иако се иза ових речи Адама Смита крије можда „еминентно поверење либералних економиста у саморегулишућу хармонију тржишта“ – на шта би Бродел свакако приговорио истичући разлику између слободног тржишта и контролисаног развоја капитализма – такво уверење коначно одбацује „меркантилистичку“ идеју да се трајност поретка и хармонија могу произвести. Имплицитна претпоставка политичког и економског програма грађанства у осамнаестом веку је идеја саморегулације природе и друштва. Видљива лепота и хармонија спољне природе, питорескни или узвишени крајолик, представљају у том случају естетички пандан захтевима за грађанску еманципацију. Талас одушевљења природом, пењања по планинама, шетања по шумама и залажења у мочваре, учинили су да се „сижеи природе“ у поезији и сликарству не типизују и претварају у алегорије, већ да се природа представља и осећа као аутентична и индивидуална. На том истом месту, дакле, велико образовно путовање на којем се грађанин сусреће са траговима велике прошлости истовремено је прилика да се упозна са еманципованом лепотом природе и да јој у својој слободи за њу поврати самосталност и достојанство.

Простор је човеков симболички пријатељ, он потврђује човекову егзистенцију. Протежност и трајност простора храбри пропадљиво људско биће и ствара уверење да туробни крај живота није сасвим близу. Простор у том погледу делује супротно од осећања пролазности својственог сваком току времена. Књижевна имагинација простора и

времена ослања се на две снажне антрополошке константе, постојање и пролазност. Башларова „топофилија“, љубав према простору, могла би имати наличје у једној имагинарној „хронофобији“ коју смо превидели гледајући стално у хронотопију. Страх од протицања времена јавља се увек када утихне екстаза постојања, јер човек у времену осећа да се приближава неумитности смртног краја. Љубав према простору везана је за свет живота као сунцем обасјани предео овековечен у једном непролазном тренутку, када све стаје да би се основни смисао постојања човеку открио као лепота трајања. Непролазност простора отвара поље живота у сталности простирања, а незадрживост тренутка затвара човеков век у несталности времена. Антрополошке вредности простора и времена зато се преплићу у симболичкој имагинацији. Представљање простора само по себи пружа потврду постојања и опстанка, па је симболичка вредност приказивања неког простора много већа него она коју пружа само осећање пријатности његове лепоте. Амбијентална естетика, у којој се лепота простора и окружења претвара у читав уметнички систем, не заустављa се на површним и лаким илузијама, разноликим и прикладним кулисама природе и живота. Књижевна топологија много је важнија за судбину великих и вредних уметничких дела него што је пуко смештање радње, или дистрибуција сижеа.

Проблем је, према томе, време, и како се човек у уметности штити од његовог разорнога деловања - подсећања на сопствену пропадљивост. Може ли се у уметности задобити нека друга врста вечности, или трајности, која је човековој крхкој љуштури, телу у којем обитава, ускраћена? Може ли дух, а да то није у религији и неком животу различитом од овоземаљског, прибавити човеку толико потребну илузију спаса? Визија Медитерана у Павићевој прози, таложење култура и трагови цивилизација, судбине људи и народа, тек из оваквe перспективе пружају одговоре на питања важнија од технологије приповедног текста и стандардних метода интерпретације. *Дух Медитерана*, у којем је читав овај процес оличен и задржан, синтагма целине нововековног процеса једнако важног као што је био онај који је објединио антички медитеранизам, делује у Павићевој прози на свим симболичким и поетичким нивоима. У детаљној анализи могло би се лако показати како је сваки од ових детаља оставио траг у различитим Павићевим делима. Разлози за овакав учинак Павићеве прозе морају се тражити на најдубљим нивоима уметничког деловања – културна поетика његове књижевне имагинације нешто је сасвим

друго од површног разумевања наратолошких, хипертекстуалних и постжанровских трансформација. Оне свој прави смисао и уметничку сврху имају тамо где се сама бит медитеранске имагинације – као и оне која припада средњоевропском, српсковизантијском или београдском симболичком потенцијалу испољава.

Једна од најопсежнијих Павићевих метафора, која посведочава карактер његових „медитеранских прича", види се у „Блејзеру боје мора". То је прича која стоји на ободу интересовања Павићевих тумача, а било је и чудних насртања на њу као на нешто што се тобоже не може разумети. Послужила је она као пример онога што код Павића наводно не ваља, што је само опсенарска разметљивост. Зато вреди на тренутак застати да се види као тај дубљи имагинацијски слој делује већ на примеру једног малог палимсеста, некмоли у целини медитранског духа Павићеве прозе. Да би пронашао себе, приповедач је у овој причи морао да открије смисао метафоре „боје мора", јер себе, каже он, није пронашао на Западу учећи стране језике. Он је састојке свога идентитета открио у српској традицији, у великој прошлости свога народа и у фантастици, у избору своје имагинације. Тамо где ваља да се укаже његов идентитет, ту остаје ишчекивање чији је симболички еквивалент његова немоћ да пронађе „блејзер боје мора", који тражи још од детињства. Плава боја мора, попут византијски плаве, боја је васељене до које мора да се вине. Тако постаје јасно шта он тражи тражећи свој идентитет. При томе, море је, како је писао Ксенофон, зној земље, па овај труд потраге и живот у зноју лица свога, зноју самосазнања, упућује на то да се море види као свест и као самосазнање. Та свест и то море су одговор, а он се не види јасно уколико не знамо Ксенофона и не верујемо у дубину Павићевог приповедања. Не треба своје незнање узети као меру тумачења великих писаца, него стрпљиво истраживати, јер тада све долази на своје место и прича није само разумљива него је, пре свега, изузетно дубока. Из културне поетике и палимпсеста рађа се књижевна метафизика. Једна симболичка слика тако показује свој потенцијал – она у књижевности може добити размере целине визије света.

Управо то се код Павића дешава када византијски дух Медитерана обликује опозицију Европе и Балкана у параболи „Вецвудов прибор за чај". Два света, Европа и Балкан, који би морали бити уједињени као „душа и тело", да се послужимо другом Павићевом причом и чувеним митом који она обрађује, стоје један наспрам другог управо на обали

Медитерана. Приповедачево тумачење њиховог односа има изузетно јак програмски смисао. Између социјалног статуса младића-Балкана и разума одлучности девојке-Европе, између њеног плана живота и његовог опстанка, између доручка и љубави, помаља се непремостиви јаз два света. Андрогини, испоснички и љубавнички лик младића стога мора да подржи божанска моћ која, по узору на Зевса, узима лик белог бика. Отмица Европе, та стара чежња балканских култура, једна дуга, предуга фрустрација и траума – коју није доживела Европа него ју је доживео Балкан, дакле неки сан о томе да балкански Олимп целу Европу има за себе, то је један редак тренутак у којем се судбина Балкана и Европе већ у миту види као врхунска инверзија.

Павићеве параболе, дакле, чувају смисао и аутентичне духовне вредности а загонетност његовог приповедања заправо не скрива неки обичан детаљ чијим открићем тумачење завршава. Та загонетност је траг једне дубине и једини пут ка узвишености која не поништава учинке ранијих културних слојева, нити онемогућује настајање нових симболичких комплекса. Контроверзе које у сударима оваких слојева настају при томе су посебно симболички потентне, премда могу бити и иритантне. У еротским параболама од „Приче о души и телу“ до *Другог тела*, или еротских заплета расутих по Павићевим креветима, бродовима и загонетним палатама, снаге постојања моћно се изражавају. Мера њихове опсцености и, у исти мах, неодољивости, траг је који раскрива дубље противречности нашег опсатанка и удаљеност од примарних сила живота. Медитетран је управо то, откривање сила живота као таквих, њиховог обликовања и усмеравања у култури, те добитака и губитака чији би баланс морао да буде смисао медитеранске благости као повлашћеног решења. Зато је та благост важна, она је човеку неопходна. Лепота хтења је у бесконачном и апсолутном, лепота живота је у остваренoм и спокојном. Живот је неодољив када је узбуркан као романтична олуја, али је леп на начин апсолутног пријањања тек када постоји хоризонт на којем се достиже мирна срећа постојања.

Српска прошлост није представљена само манастирским задужбинама, чудотворно излечење заједничким сном у Павићевој иконописној причи, хиландарска мудрост и нада у спасење, јер Богородица брине и чува нас, умножавају моћ Павићевог приповедања које одређује национални идентитет и судбину. Али они нису у прошлости, већ у павићевској садашњости која хоће да траје. Зато су неопходне и везе које се у Павићевој прози успостављају између ме-

дитеранских предела духа и Запада, бечке просвећености и панонског блата. Доситеј и Амалија Ризнић, у чијим се познатим именима конкретизује српска историја, повезују цивилизацијске и културне просторе. Доситејево напуштање традиције да би се отвориле „очи ума“ и повратак госпође Ризнић на ново српско тло имају очигледан симболички значај. Дијалог Медитерана и Средње Европе успостављен је у симболичкој основи наше културе, и од њега много тога зависи, а Павић је писац тог дијалога и његове двоструке трагике.

Прошлост је тло на коме се гради, али је прошлост и нешто што се тешко разуме. Неразумевање се мора платити животом, као у Павићевој причи о грађењу аеродрома у којој се грчко замењује латиничним писмом. Заменити слова два различита писма, то у симболичкој сфери мора да изазове катастрофу јер је смисао обележен писмом које га чува. Но, осим ових деликатних заплета, Павић описује херцеговачке карактере, а приче задиру у залеђе Медитерана. Необична ћуд Свилокосе Павла или ужас пред демонском сликом виленице у Дубровнику, такође показују распон књижевне имагинације, која напослетку упућује на византијске, националне, православне корене, али их не схвата као нешто петрификовано, прошло и задато.

Павић је приповедна средства и изузетно стилско умеће ставио у службу потраге за идентитетом и оригиналношћу. Планови приповедања компликују се и мешају, али је дубљи слој у надпричаној причи увек културно обележен. Он представља знак традиције, у њему живи нешто од важне, а не случајне прошлости. Приче временским удвајањем, или илузијом – по којој се с једне стране гради парабола, а с друге конкретизује фабула – омогућавају да се отклони сенка смрти. Смрт није само у пролазности времена него, како је писао Бенјамин, прети и на крају свакога текста. Павићев византијски Медитеран аутентичан је духовни и цивилизацијски простор у коме исприповедано добија просторну оригиналност и индивидуалност. Пошто су различита доба наслагана једно поврх другог, техника удвајања, својствена Павићевој прози, увек призива, попут сећања, прошлост, у којој се укида пролазност времена и наговештава она уметничка вечност која је одлика великих књижевних дела. То што је Медитеран, управо као и Балкан и Панонија, духовни простор Павићевих прича, значи, према томе, много више него одређење места радње.

Приповедни простори Павићеве прозе међусобно су повезани урбофилијом. Павићева урбана имагинација заједничка је свим

културним и цивилизацијским круговима његове прозе – чему су посвећени неки други текстови и поговор за избор Павићевих „нових београдских прича“. Павићева књижевна топологија открива антрополошке константе човековог саморазумевања и културне форме у којима се оно изражава. Слојеви култура, трагови прошлих времена, укрштање симболичких простора – све то образује фигуру палимпсеста, која је од пресудног значаја за Павићеву поетику. Од збирке песама *Палимпсести* до специфичног облика „нове текстуалности“, у Павићевој прози фигура палимпсеста развија се као наношење једног „слоја“ текстуалности преко другог. Када је реч о медитеранским причама, приповедни палимпсести указују на поетику цитата и аутоцитата, а у медитеранском духовном простору уздижу се, попут палимпсеста, једна поврх друге читаве културне наслаге различитих епоха. У свима њима је медитеранизам коректив дивљачној и агресивној људској природи.

„Медитеранска природа, могућности које је пружала, односи које је она одредила или наметнула“, писао је Валери, „јесу порекло необичног психолошког и техничког преображаја захваљујући којем је, у току неколико столећа, створена разлика између Европљана и осталог све та, између модерних времена и претходних епоха.“ Управо су Медитеранци, сматра Валери, учинили прве одлучне кораке на путу јасности метода и трагања кроз „неограничену употребу духовних моћи“. Читав људски род је тако наведен на пустоловину чији се развој не може предвидети. Све очигледније избегавање првобитних и природних услова живота, међутим, обеспокојава. Валеријева брига се, наравно, не може отклонити, али напуштање природних услова живота није медитерански грех, то је последица индустријске револуције и стила живота који је развијен на Атлантику. Да је имао на уму византијску епоху Медитерана, Валери би можда другачије оцењивао последице, како он каже, неограничене употребе духовних моћи, или би своје увиде могао да прошири на питање трансцендентализма и естетике идеалности. Валери, као ни други велики мислиоци, дакле, није у потпуности умео да приђе византијском медитеранизму који ни ми ми сами у себи не умемо да нађемо. Тај понављани недостатак гповори о једном тешком губитку европског човека управо на оном месту на којем је он имао највећу добит која га је учинила човеком као мером свих ствари.

Протагорина мисао да је „човек мера свих ствари“, каже Валери у надахнућу, јесте „карактеристична, суштински медитеранска мисао“.

У Валеријевом тумачењу ове медитеранске мисли осећа се призвук сумње јер се песнику чини да таква мера подразумева формирање неког „ЈА“ које садржи све људске моћи, као што закон садржи посебне случајеве, а то би значило и да ограничава разноврсност тренутака, покретљивост утисака, локални и фрагментарни живот. Ми осећамо једно такво „опште ЈА“ које нема ни имена ни историје, каже Валери, и за које је наш живот само један од безбројних живота које је оно могло да прихвати. Валеријева тешкоћа је у томе што није напустио метафору субјекта и окренуо се трансценденцији. Ја само себе ни као „ЈА“ не може да превазиђе. То „ЈА“, које је широко колико људска природа, има два основна осећања: осећање постојања и осећање пролазности, а оба су симболички захваћена у односу према простору и према времену. Антрополошка обнова дилема везаних за простор и време има сасвим другачији смисао и сврху од, рецимо, Декартових или Кантових филозофских расправа, у које се овде нећемо упуштати. И сам Валери каже да „боље од какве лектире, боље него песници, боље него филозофи“ известан поглед, без одређене или одредљиве мисли, када се застане над чистим елементима дана, над најједноставнијим честицама постојања, у навици која нам је наметнута да памтимо сваки израз и детаљ, чини да осетимо своју природу. Медитеран је простор испуњен таквим тренуцима и таквим погледима, његова је културна и духовна историја управо повест једног осећања блискости са светом и људском природом. У том смислу књижевну имагинацију Павићевих медитеранских прича одређују основне интуиције човековог опстанка. То је проза опстанка, истине човековог постојања и људске природе. У ходу кроз време оцртавају се симболичке размере историје, знања и тумачења, учења и чудотворства, преобраћења и спаса. Случај и фантастика мешају се са деловањем традиције, а сан и натприродно с историјским умом и православном вером изван предрасуда и догме. Везе културних и цивилизацијских простора обележавају попришта европске историје на којима је искушавано духовно опредељење којим су Павићеве приче прожете.

Посебно је симболична и пророчка прича „Коњи светога Марка“, у којој свако померање бронзаних коња у Венецији означава пропаст једног царства. Оно што је тешко рећи јесте да је, историјски гледано, медитеранска епоха минула, али није ишчезао и смисао Медитерана. Са становишта, речено језиком филозофије, догађања светског духа, други су простори пресудни за савременог човека. Привредно и

друштвено средиште екумене тоне све даље на запад, а напуштајући Атлантик можда дефинитивно клизи с нашег видика. Сећање, које човека спасава осећања пролазности, можда би и човекову душу, опустошену нихилизмом модерних времена, могло да приведе некој мирнијој луци, у којој не влада врева технолошког царства. Док пред очима зачуђених људи пропадају политичка царства, са чијим смо претећим сенкама дуго живели, свет није постао боље и пријатније место за живот. У доба које слути на апокалипсу, мистичко померање „полатињених" бронзаних коња има посебан одјек. Како је писао Милан Будимир размишљајући о потреби српског месијанизма, идеја о пропасти Запада старија је од предвиђања двадесетог века. У виђењу Светог Јована Богослова симболички број демона 666 крије рано сазнање о деловању „Латина", каже Будимир. У тренутку када Запад себе види у блиставом сјају, када се крај историје објављује као политичка порука о вечној будућности либералног капитализма, можда је утолико потребније сетити се медитеранске визије живота и византијске епохе Медитерана. Павићеве медитеранске приче, као својеврсни „културни палимпсести", своју унутрашњу вечност виде на том духовном небу. Аутентични књижевни сензибилитет и савремена поетика су у дубини „медитеранске мисли" окренуте културним формама у којима српска традиција препознаје своје епохалне хоризонте.

Све су то разлози зашто Милорад Павић, у чијем делу Медитеран има тако велику и важну улогу, има посебно место у историји савремене српске књижевности. То су у исти мах и тачке спорења са Павићем, јер на ту количну узнемирења коју он доноси нисмо спремни. Павић говори више него што је његова савременост спремна да прими. Када открива проблем, Павић, услед незрелости културе, постаје проблем – то је најпростије решење у свакој проблематичној култури која зазире од сусрета са самом собом. Као да је траг свести о томе да се излаже све већим проблемима остао у Павићевој вољи да се у јавним иступањима суздржано изјашњава о неуралгичности Медитерана. Из тога би се дало закључити да је на уму имао и дубљу мисао од оне која се могла одмах прихватити. Та мисао о Медитерану могла је бити превише деструктивна и поразна, за њену величину потребне су припреме и епоха једне успешне отворености – и то отворености за себе, јер је то, како би се уз Агамбена могло рећи, и најтежи задатак. Павић је умео да буде велики џентлмен, стари господин осамнаестовековног кова, умео је да најтеже ствари говори с највећом елеганцијом, али

је такав његов стил у бруталним временима само увећавао тешкоће. Нити је било време за његова деликатна и далекосежна сазнања, нити за симболичко посредовање са тако јаком грађанском традицијом. Та традиција била је сведена на једну брзоплету и лакомислену политичку конфронтацију у друштву, а не на рехабилитацију симболичких светова до којих је он држао. У том смислу Павић је пошао корак даље од Тишме и Пекића, који су и сами наилазили на отпор утилитарног и примитивног схватања грађанства. Чак и кад бисмо поузданије знали шта је све Павић говорио и прећутао, требало би оклевати да се то докраја отворено саопшти. Како је упозоравао Владета Јеротић, истину о нама ваља саопштити посебно обазриво, не само врло одмерено и крајње стрпљиво, у дозама које колективно памћење може да прими и поднесе, већ и са пуном свешћу да је то саопштавање опасно и за онога ко истину открива. Увек је лакше проклињати, одбацити или уништити онога ко доноси тешку истину него се суочити са њом.

Вратимо се зато сада, с једним бољим сазнањем и уз заштитничку сенку великих српских писаца, који су се, посебно Андрић и Црњански, Киш и Пекић – попут Доситеја и Стерије, или Његоша и Вука – налазили у оваквом расколу у којем ваља видети и Павићев опус, посебно његову медитеранску и средњоевропску динамику (о овој другој ће тек бити речи, у некој новој прилици), опет оном првом и најважнијем питању: Шта мислимо да знамо о Медитерану? Колико је код нас јасно развијена потпуна свест о томе да је Византија грекороманска медитеранска земља, а да је медитеранизам поглед на свет и схватање благости живота? Да ли је наша визија духовноисторијских извора и геополитичких средишта тако постављена да се једна несрећна историја уписана у повлачење са медитеранских простора претворила, као и свака траума, у сећање које није допуштено, и које нам као културно памћење није дато? Кад мислимо на велико кретање словенских племена и словенских маса, када мислимо на ране предзаједнице и преднемањићку историју, када помислимо на краљевске лозе које не памтимо као да нисмо ни постојали, и на своју религију коју нисмо сачували ни у митским представама, да ли је од првог доласка на Балкан па све до формирања раних средњовековних држава постојала нека другачија судбина? Да ли је излазак на Медитеран био најважнији аспект сеобе, и да ли је зато пораз испод зидина Солуна, нестајање од Пелопонеза до Паганије, или од Задра до Бара и другде, основа те трауме с којом смо неспремни да се суочимо? Питање изласка на то

море, за које би се могло рећи да је у одређеном погледу питање свих питања Јужних Словена, остало је мера нужности и неостварености. Да ли је целина медитеранског простора скривени смисао Балкана, и како онда Балкан без целине медитеранског окружења може сам себе да успостави као геополитичко решење? Да ли у медитеранској недовршености лежи праузрок свих проблема којима обилује (наша) историја? Да ли оно што нити је умело да се уједини, у различитим концептима од Византије или неке имагинарне Јужне Православије до парадоксалних балканских федерација и вишеструко трагичних Југославија, нити је успело да овлада собом и светом у којем се живи, нити да из себе у свет изнесе идеал једне топле среће који би био раван благој француској радости постојања са којом се, како каже Блох, свету каже да, да ли је то што је историјска недовршеност и смисаона неостварености нашег постојања оно што се код Павића налази у најтежем облику, и заправо чини његово дело пресудним када је о медитеранској перспективи постојања реч? Кад се с поносом говори о томе да је Балкан колевка цивилизација,и кад се са исто тако великим поносом указује на то да оно што ми данас разумевамо као развијени свет не може без своје греко-романске прошлости, као што за сада може без древних друштава Египта, Индије и Кине, да ли се одмах разуме да све то, и много више, припада Медитерану, и истиче трагедију наше несаживљености са Медитераном? Није нам припало оно што нам припада, а и оно што нам је припадало успели смо да изгубимо? Да будемо сликовити: дозволили смо да све од нас отпадне јер смо отпали сами од себе. Ми смо, једном речју, неопростиво отпали од Медитерана. Зато се чини да је Павићев удар у српској култури XX века, са којим имамо доста тешкоћа и проћи ће деценије пре него што ћемо се изборити с изазовом који представља његово дело, усмерен у правцу који је толико тежак и толико запречен да је право питање може ли се њиме проћи. Постоји једна врста сазнања која се о овоме не може рећи, јер се то у данашњој нашој културноисторијској идентификацији не може примити. Тешко је то свуда, нигде се тешка истина не воли. Да Павић обликује скривену основу и смисао евромедитеранског света, и да готово све време мисли о њој – то може утврдити на различитим местима у његовом делу. Посебно је интригантно што он за самога себе бира јасне идентификаторе и имао их је више у различитим годинама, на различитим местима и у различитим тренуцима. У најважнијим часовима своје велике књижевне

каријере, који коинцидирају са светским успехом *Хазарског речника,* он себе, међутим, недвосмислено види као византијског писца. Он себе не види као Византинца по томе што расправља о Византији, него по томе што је то његово симболичко искуство, културно памћење усађено у његов поглед на свет и што је природа његове поетике у нечему, по његовом сопственом мишљењу, византијска.

Кад тако постави своје дело, то одређује херменеутички кључ који би могао бити од помоћи, али се он не може окретати механички, као што се механички византинизам своди на једну бледу слику. Њиме би се лако баратало да се не отварају забрављене трауме. Двоструко кодиран, Павићев продор од немогућег до забрањеног показао се као изузетно тежак изазов књижевности целини саморазумевања српске културе. Павић збирку наслovљава *Гвоздена завеса*, бира хладноратовски симбол односа између Европе Запада и Европе Истока, иако тај однос у његовом делу не игра неку значајнију улогу, то није његова преокупација и историјско, културноисторијско и светскоисторијско раздељивање на које он много полаже. Откуд онда сигнализација гвозденом завесом у његовој раној књижевној имагинацији? Од *Палимпсеста* до *Гвоздене завесе* однос према средњовековном наслеђу и према византинизму обликује се уз помоћ фигура палимпсеста као облика поетичког наслеђа. Фигура гвоздене завесе алоцирана је и подсећа да постоји већа препрека. Постоји још тежа од гвоздене завесе преграда на балканским просторима, али она не пада тачно на границу између Европе и Мале Азије, између Европе хришћанства и Азије ислама. Она пада посред српске историје и дели нас саме од себе, она пада између сличноговорећих и истоживећих, она дели Запад и Исток истога, нас саме од себе. Тако Павић једну „гвоздену" актуелност претвара у нешто сасвим друго, а истраживач који одмах препозна какав се дијалог о гвозденом води између овог његовог контрапалимпсеста, у коме се брише новији историјски слој да би се уписао старији, што је типичан Павићев поступак, и гвозденог симбола у *Гробници за Бориса Давидовича* и *Новом Јерусалиму*, уочиће изузетно деликатне поетичке нити у којима може открити како су велики српски писци дописивали један поред другог оно што нам је немогуће рећи на неки другачији начин.

У српској књижевности, и то бисмо морали сви да знамо, пише нешто што је за нас од пресудног значаја. У последњем бруталном чину поништавања Византије изгубила је Европа грчку и ромејску Малу Азију, за којом ни ми не умемо да тугујемо, за којом не тугује

нико осим Грка – а то је хоризонт цивилизације којој припадамо иако више нисмо у стању ни да га препознамо. Са таквим оштећеним културноисторијским памћењем не видимо сву лепоту и ширину евро-медитеранског појма демократије. Она нам поново приступа са Запада као диктат пред којим тонемо у политичку предцивилизацију. Ратнички манир опстанка, који нам је више наметнут него што је из нас израстао, отежава и прошлу и будућу европеизацију. Зато не схватамо како је Павић драматично, а тихо, оставио да „коњи Светога Марка", преузети из Византије и однети у Латине, означавају суноврате и падове царства. Отета традиција најтеже је изгубљена традиција.

Павић поставља врло крупне знакове посебне врсте медитеранске инспирације, и чини велике интервенције, али чак и места на којима је то најочигледније – остају изван наше перцепције. Када смо слепи за себе, како да не будемо тако често слепи за Павића, који своју медитеранску инспирацију везује непосредно за наше заборављено и мутно, глуво, немо памћење евро-медитеранског смисла византинизма, Србије рашчеречене дилемама на Истоку и на Западу, која не разуме да је требало да буде на Југу. Тај Југ је коначно разорен у његовој крњој и рђаво састављеној а брутално растављеној *ЈугоСлавији*.

Тек када се у оном питању о смислу Медитерана, које је већ два пута постављено, извршри коначан обрт, све постаје разумљивије, али ништа не постаје лакше. Уз то, ваља се ослободити и те површне заблуде, јер зашто би било какав симболички ареал био геополитички одређен? Зашто би Павић био значајнији писац у симболичкој имагинацији Балкана, Византије и Евро-Медитерана него да пише о Кореји, Кини, Бурми, Индији, Африци, било чему другом? Зашто би, дакле, наша непосредна идентификација, нарочито на овим местима где нас трауме спречавају да видимо сву дубину понора у који пропадамо, била за књижевност значајнија него пука слобода и право свакога писца да пише рецимо о Ираку и Мексику, као што Павић и пише, или о другим пределима? Зашто би нам распон од Гибралтара до Дарданела, који код Павића постоји, био значајније мерило него неки други земљоузи или мореузи било где на планети Земљи? Упитајмо се одлучно, и са снагом горке коначности, зашто не бисмо могли да будемо, усред своје културе и свог културноисторијског памћења, Срби света? Шта недостаје у нашем културноисторијском бићу, у нашој књижевности, у нашој имагинацији да, као Срби, будемо грађани целога света? Не да постанемо грађани света тако што ћемо престати да будемо Срби, што је једна

операција самоукидања која нам се на различите начине нуди, увек као једини пут до самих себе, иако је то једино пут до губитка себе – већ да као Срби будемо свет?

Када смо недавно, у потпуној изолацији и очајању од сатрапског режима, узвикивали у лице несрећи „Београд је свет", било је у томе речено више но што се сме рећи. Нису нас само суседи зловољно разумевали као да проглашавамо светост Београда, хајлигештадизам, нити смо цинично хтели да кажемо да се за српску културу сав свет своди на Београд, већ да смо и ми овакви какви јесмо заправо исто толико свет, и да нас такве треба имати у свету. Да нас ваља сачувати на овом свету, такође, и да постоји метафизика нашег бића као и сваког другог друштвеног бића, да не треба да постоји само једно него треба да постоји све. За то је потребно овладати собом као својом судбином, то је онај Ничеов пут насмејаних лавова. Тај смех је медитерански, али за њега је потребно имати лавовску вољу, и њоме овладати. Ничеов излазак на границу Медитерана и слом на њој нису случајни. Он сам Европу није могао да врати самој себи. Другом приликом видећемо како је на тој граници Фројд покушао да Европљанина излечи самога од себе стављајући га оријентално декорисани кауч.

Колико год патетично усредсређени у било којој врсти трагичког или метафизичког саморазумевања, замислимо сада још и слику *тигра читања* који не пристаје на то да буде слепац вођен руком писца кроз лавиринт, као онај експериментални миш чија је сва радост што на крају изађе из лавиринта и онда добије зрно као награду. Док то „зрно не умре" у његовим устима, што је слика која је од Достојевског до Жида показала како је дијалог могућ, колико га страшних електрошокова постојања очекује? Шта ако тигар читања не допушта манипулацију сопственим читалачким битком у корист чак ни тако дубоких идентификатора као што су ови који су овлаш поменути? Ето нас на терену побуне која је од авангарде до слома шездесетосме покретала друштвени ангажман уметности. И без Сартра могло би се бити ангажован, чак и убеђивати себе у улогу Срба и српске културе да је евро-медитеранска судбина требало да буде благост и срећа постојања после византијског наслеђа, а не осујећена историја после азијатске покорености. Да ли је словенски народ требало да освоји Солун, да преузме Константинопоље, да прекрије цео овај простор? То би била, са наше тачке гледишта, лепа „велика прича" историје, али трагизам историје не лежи само у немоћи и неспособности да се таква визија оствари, него у самој визији. Када

за то будемо спремни можда ћемо знати да је трагедија сама визија. Ангажман који има политичку садржину и политички карактер подразумева политичке противречности и политичке супротности, остварење оваквих снова значило би онемогућавање туђих и других снова, који би се могли пројектовати на исти начин.

Шта би нам књижевност, у односу на реалполитичку историју, значила ако бисмо је свели на пропаганду и ако бисмо историјске снове колектива прогласили за књижевне идеале? Зато и постоји Павићева двострукост: да је хтео да нам књижевним средствима предочи само једну повољну историјску слику, он би на рачун прихваћености морао да положи највећу жртву – саму уметност. Овако, оно што је код њега најдубље проблематично, што нас тишти и стално смета, то је управо оно где његова стваралачка природа осујећује лаке идентификације, где уметност никада није пропаганда без обзира колико пожељних историјских циљева.

Кад је Сартр говорио о томе да пре свега проза мора имати политичку димензију – и да природа ангажмана захтева да се заузме становиште у том свету који се прозно дочарава, а не само у свету који постоји – чинило се како је он књижевност свео само на још један од облика врхунске естетичке пропаганде. Књижевност као уметност се у таквоме разумевању изгубила у узалудном или скромном додавању ономе што припада историји политичког деловања. На једном другом месту, међутим, где на известан начин коригује будућу наратологију, Сартр скреће пажњу на значај рефлексије у конституцији књижевног дела. Идеје су у књижевности, каже он, као мехури од сапунице, осим када саме идеје постану књижевни поступци. Кад постану елемент саме структуре дела, те идеје престају да буду пуки идеологеми распоређени по површини дела, добијају онтолошку снагу која је – ово ни Сартр није развио до краја – противтежа сваком ангажману који се може видети као притајена или непосредна политичка активност. Зато велики писци ништа не тврде, него својим делом чине.

Поетика је оно што објективно делује у књижевности, то следи чак и из Сартрове далекосежне интервенције. Отуда се у Павићевој књижевности управо поетика истиче у први план. Не само учинак обликованог света и естетске илузије, не само ни етички моменат кад се једном обликованом свету признаје да је толико уверљив да делује као да постоји, када је фантазији признато да делује стварно, што је посебно истакнуто у Павићевом случају, него онај тренутак када по-

етика у његовим делима износи саму себе у први план је одлучујући. Када је поетичка стратегија објективизована и није неки случајни елемент постмодернистичке идеологије, у томе часу Павићево дело, крцато свим оним што је најтеже симболички разумети, делује у целини културне историје и симболичке моћи једне културе. Павић је доследно, упорно и непогрешиво, до последњих својих дана износио поетику у први план, претварајући и евро-медитеранске аспекте своје књижевности у моћан израз своје поетике. Један од начина да се препозна та моћ лежи у разлици трансценденталног и помодног. Делује као да и сам Павић зна да попусти пред присилом моде, која делује чак и на онога ко је диктира. За ту присилу Бењамин је у једном изузетно надахнутом тренутку рекао да је мода вечно враћање новог. Са том циничком формулацијом онај ко континуирано производи новину долази до руба помодности, ризикује да наруши трансценденталне услове поетике. Делује у том часу да је Павић најудаљенији од византијске естетике истоветности и естетике молитвеног приступа икони, коју видимо као византијски траг. (И које нису естетика истоветности него идеалности, али то је за неку другу корекцију лаких предрасуда.) Код Павића, заправо, трагички кулминира дијалог са византинизмом као мртвом успоменом коју вреди једино имитирати, за разлику од евро-медитеранског сталног поновног рађања трансценденције. Док ту ништа није довољно као непосредност, као контактна радост, Медитеран је простор угодности и доброг јела, уживања у мору, ветру и сунцу, излагању тела и уживању у другим бићима са којима се можете додиривати и разумевати. То значи разумети Медитеран с ону страну драматике дијалога Атине и Јерусалима, разумети маслину с ону страну сваке трансценденције, разумети Медитеран исто тако изван хоризонта дијалога Константинопоља и Рима, укинуте ромејске будућности и наде не само у трансценденцију као спасење, већ и у медитеранску радост постојања. У свему томе не смемо, дакле, Евро-Медитеран раздвојити од онога што у њему треба да буде највредније и најбоље, и спустити га на хоризонт туристичког уживања, реч је медитеранском спасењу саме радости постојања. Кад Павић у своја дела на готово бруталан начин уноси трагове помодности, он дух туристичког померања по планети, пуког, бесловесног мрдања, премештања с једног места на друго, осунчавања, он дух, дакле, једне такве празнине излаже другачијем деловању које је у његовом опусу везано за ону другу врсту идеације. Он готово као

да нам „гура прст у око“ јер смо толико ћорави да не видимо оно што се мора видети када каже за себе да је Византинац. Туризму прилика Павић одлучно противставља туризам духа.

Ми Павића не успевамо, а врло често и не желимо да разумемо, утолико више што је терет наше културе везан за још један раскол којем је он посветио своје дело. Њега ћемо у некој другој прилици разматрати, овде само да напоменемо да је реч о односу према Средњој Европи и европеизацији, односу према нашем културном наслеђу XVIII и почетка XIX века, са којим, такође, никад не знамо шта да радимо. Је ли европеизам наш или је пука туђина? Да ли нам он припада и као место на коме се наша грађанска свест изнедрила и развила, или је то нешто нама страно, европејски наметнуто и прекопирано, што треба одбацити као такво? Са том и таквом другом граматиком својих симболичких простора Павић прави једну врсту баланса између евро-медитеранских и митл-европских текстова и прича. Медитерански распон од Млетака до Дубровника, од Дубровника до Константинопоља и онда од Константинопоља све до Гибралтара, шири је од појаса српске културе и њеног расејања. Могло би се рећи, дакле, да је он корективан у односу на неку врсту повучености пред ширином европског простора. Од Каспијског басена и границе Европе на једној страни, до Хераклових стубова на другој, Павић захвата и обједињује целину овог простора. И онда јој, таквој целини, супротставља и на други начин предочава средњоевропске просторе и посебну врсту средњоевропске имагинације, са драматичним проблемима који такође доводе до колизија о каквима смо и овде говорили. Средњоевропско проширење видика са Балкана у медитеранизму има више него допуну: Медитеран прекорачује границе Европе.

Повлашћена зона књижевног дела Милорада Павића смо и ми сами себи. То су оне *српске приче* – тако их је Раша Ливада, како већ један велики песник само може, препознао и издвојио. Оне нипошто нису периферијалне, нити су инверзија егзотизма удаљених крајева, у њима Павић на рубовима свих ових светова сплиће један јединствен хоризонт приче, и тај хоризонт је у најдубљем смислу речи наш. Трагично је колико је ускогрудост и културно слепило допринело да писац који је том нашем хоризонту жртвовао свој светски успех, за то тешко добија признања – зато што је шири од уске свести чувара родног краја који патролирају српском културом са јединим циљем да се нигде не укорени неки прави грађанин.

Значај, вредност и симболичка убедљивост евро-медитеранског басена у Павићевом приповедању ослоњена је на то да нам на једну нашу успомену, коју немамо, или коју смо изгубили а требало је да је имамо, која нам је толико важна и чији нам губитак посебно тешко пада, укаже начином и средствима саме књижевне поетике. Увек двострук, Павић то исто чини и са средњоевропском дилемом сербског полка, и са медитеранским неуспехом српске Европе, па тако једном терету додаје другу тешкоћу. И из тешкоће у тешкоћу показује шта значи велика књижевност: у њој оно што је тешко, немогуће, одсутно или поразно, узима реч и говори као да је пријатно, ведро, блиско и тријумфално. Тријумф естетског алхемија је једне немогуће среће.

О Павићевој поетици доста је говорено, а и писац ових редова оставио је понеки траг свог разумевања Павићеве поетичке изврсности. Овде се може додати још нека сугестија. Једна од основних особина његове поетике израња из поетичке самосвести књижевне целине, која је посебно важна шездесетих година прошлог века, када се, после искуства авангарде и модернизма, идеја отвореног дела теоријски афирмисала. Није нимало случајно што је идеја отвореног дела истраживана у распону од двадесетих до педесетих година јер је реч о реструктурацији целине у високом модернизму. Она коинцидира са потребом уметничког текста да изађе из сопствене форме, да ту форму разори и да је прекорачи, било тако што је реформише у домену модернизма, било тако што је деструише у домену авангарде. Идеја отворености, обрађена је и заокружена на семиналан начин код Умберта Ека, а у драстичнијој верзији води и до „раскидања“ код Ихаба Хасана. Иако је у нашој критици, како сведочи више превода истог програмског Хасановог текста, постојало интересовање за овакво виђење почетака постмодернизма, фигура раскидања Орфеја упркос томе није оставила јачи траг. Контроверзно везивање постмодернизма за тренутак недовршивости Џојсовог „дела у настајању“, за *Финеганово бдење*, међутим, представљало је једну врсту пречице између високог модернизма и постмодернизма. Немогућност Џојсовог дела да се заврши, што би се одмах могло повезати уз Пруста, Музила и Кафку, дакле врхунце модернизма и његову унутрашњу поетичку границу, шездесетих година схваћено је као епохална поетичка и књижевноисторијска граница. За Павића је она једна од константи књижевног опуса. Једна од основних особина његовог текста јесте трансформација поетике отворености до раскидања облика и унутрашње самопротивречности. У њој треба ви-

дети велику поетичку тековину и прилику књижевној истини да буде дозначена структуром и, да уведемо још један појам који је овде потребан, *деструктуром* дела. Павићева деструктурација је камен-темељац постмодерне немогућности.

Друга особина коју би вредело издвојити јесте једна врста савременог темперамента, сензибилитета за последњи тренутак. Ко је познавао Павићево дело и самог Павића, зна са каквом ђаволском вештином га је привлачило све оно што је било данас, а још више кад би могао да зна и оно што је сутра, што је такође један од топоса његових дела,у којима се стално на неки начин лажно купује то сутра да би се имало већ данас. Тај зна како је Павићев текст трагао за апсолутном савременошћу, уколико већ не и за надсавременошћу. Готово као уметничка болест визије, као неиздрживи порив да се прекорачи у оно што још није и тек ће можда да буде, Павић је био *предбудући* писац. Али да ли је његов редовни избор онога што је само по себи неостваривo био начин да се, мимо супериорне интелигенције, прикрије оно што ниједно знање и имагинација не могу да пруже: да се заустави губитак, незадрживо отицање и ишчезавање садашњице, које је претвара у неактуелност? Морао је стално да прикрива то *сада* у самоме сада, тако да оно више никада не прође. То је смисао Павићеве апсолутне актуелности. Највећа драма људскога бића, ако треба поменућемо овде и Шопенхауера, јесте у томе да је форма његовог живота то *сада*, које не може да задржи. Ми постојимо у облику сада које ниједно сада не може да задржи за себе. Павићева апсолутна инспирација била је страховита потреба да ухвати тај хоризонт апсолутне савремености, и да се у сваком тренутку, од брендова и артефаката, имена и назива, актуелних догађаја и вести о тренутку који још увек траје, све време види оно *сада* које на крају захвата чак и стварно и једино сада самога писца. Ко буде једнога дана истражио аутобиографизам у његовом делу, видеће како је његов текст, док је настајао, док је писан, примао у себе, од исказа до целине, оно што се Павићу догађало у том тренутку – случајне сусрете, разговоре са људима, предмете које је у том тренутку набављао – сви су они продирали у његов текст, продирали на такав начин да га никад својом миметичношћу нису оптерећивали, али јесу нагомилавањем богатили. Све то је динамика оне благе саживљености медитеранског призора и начина живота са самим собом, укрштена са притајеним средњоевропским империјализмом. Павићева књижевна стратегија сама је суштина те

опреке у којој заборављена освајачка воља на Медитерану уступа место да би се из старијих и дубљих слојева на вреву света гледало с благошћу зреле културе која је превладала болести етнохистеризма, етатизма и империјализма.

Павићевски *парамиметизам* увек самога себе издаје, и ниједној референци не допушта да пронађе своју предметност, а за то је задужена немогућа природа Павићевог стила. Ко је икад прочитао десет Павићевих реченица, увек ће моћи да препозна Павићев исказ и текст. Наравно да таква снага стила говори о књижевној величини и књижевној вредности једног аутора. Није велики број писаца које са таквом сигурношћу можете да препознате чим почнете да их читате. Павић је изградио и разградио врло особен и заокружен стил, у којем деликатност и бруталност израза постоје у готово сваком тренутку. Трагао је за облицима и неуобличеностима које су често знале да иритирају, тражећи атрибуције које су на граници опсценог, фриволног, или на неки начин бизарног. Готово као да се појављивало нешто што је помало морбидно, па се питате из које природе психотичних фантазмагорија продире у његове текстове та количина напора који текст мора да савлада, и које су, пре него што му то успе, готово неукусне. Да се издвоје само припросте сексуалне манифестације и сцене па да човек који је од једне друге врсте укуса са горчином помисли како ли је једном великом писцу тако нешто могло промаћи. Истина, може и код Црњанског да се пронађе не само украсна врпца на мушком полу него и дословце грандиозни уд, већи од онога у Павићевом, на пример, *Шеширу од рибље коже*, или на неким другим местима, али похота код Црњанског и коит који одјекује целом васељеном никада не вређају. Павићеви удови стрше управо да би изазивали симболичке повреде. Може да се пронађе код писаца једна врста скатолошког цинизма, или сатиричке и сатирске имагинације, али код Павића се свето супротставља деликатности културноисторијског памћења. Док читате различите старе текстове, где год се нешто занимљиво појави, Павић је туда већ прошао и све што је најбоље понео собом. Како рече један велики писац, по нечему Павићев наследник, Павић за собом није остављао ништа што је књижевно узбудљиво и употребљиво. Баш због тог богатства и деликатности постоји једна врста неуралгичности, проблематичности његовог књижевног стила, која у себи носи нешто тривијално, опсенарско и опскурно, нешто фриволно и поразно, намишљено да готово недостојно узбуди, потресе

или избаци из лежишта. Шта је поетички смисао оваквих кардиналних контрадикција? У њима почива онај неухватљиви елемент контрадикторности уписан у самоме евро-медитеранском басену. Већ у *Илијади* и *Одисеји* се на рубовима Медитерана јављају дегенерисана чудовишта и пропала божанства, деградирани богови прећашњих времена. Излазак из архајског света антике већ се тада види као деградација света и богова, а некмоли доцније, када се на јудео-хришћанском хоризонту тај старији слој своди на пуки демонизам. Сила тог демонског, које није хришћанско и осуђено је, с једне стране, а снажан христијанизам са друге, граде медитеранску противречност која је у Павићевом стилу у исти мах задржала демоне једног раскида, деградације и деформације, као и ред и поредак спасења у којем је памћење поука о будућности пројекта вечног спаса. Мало је код Павића анђела, а много демона, што слабу хришћанску мисао може да збуни, јер овде спасење није у вољи за имитацијом познатих примера и анђеоским најавама, овде је питање спаса у самој структури противречности. Павић није догмата већ жив писац и зато иритира сваки догматизам. На разлици јудаистичких, хришћанских и исламских интерпретација истих или сличних прича расцепио је Павић примитивно јединство истине као такве, до неке врсте непрепознатљивости исхода и препознатљивости услова. У унутрашњој противречности Павићевог стила треба видети једну другачију слику Медитерана и медитеранске имагинације, која врви од противречности које нису утиснуте у поетику, него које јесу поетика.

Павићева поетика говори о нечему што смо ми хтели и/или успели да заборавимо. Успели смо да заборавимо зато што нам је једна страна тога памћења блиска, драга, и с њом се идентификујемо, а целину овог трагичног духовног и историјског проблема не желимо да видимо зато што би нам то можда о нама рекло нешто што нипошто није пријатно чути. Ако се у овом тексту успело да се то не каже а да ипак буде довољно јасно шта је заправо речено, онда је он испунио своју сврху. Јер, шта ми знамо о Медитерану када мислимо да о Медитерану знамо све? И о чему говоримо када говоримо о медитеранској књижевној имагинацији? Ако то није сентиментализам амбијента, онда је нешто друго, што се ни код једног писца не види као код Павића. Јер он долази после плејаде великих модернистичких стваралаца и његова позиција је сама по себи немогућа, као што је и сам медитеранизам заправо немогућ, али ипак постоји. За све то је, после модернизма и великих тренутака медитеранске имагинације у њему, била потребна *контравокација*.

Summary

Aleksandar Jerkov

COUNTERVOCATION OF THE MEDITERRANEAN LOSS OF SERBIAN CULTURE AND PAVIĆ'S CULTURAL POETIC PALIMPSESTS

This paper exposes an extensive view of the interpretation possibilities of the Mediterranean topos in prose fiction. The fictional prose of Milorad Pavić was chosen as a basis for a literary-historical interpretation of Mediterranean imagination in literature and the founding of cultural criticism for narrative topicality. Pavić's work determined the end of the XX century in Serbian literature and represents the most significant contribution to world literature from this region. Pavić shapes the projections of the Mediterranean, the Balkans and Pannonia as centres gathering the symbolic forces of storytelling while the ancient age, Byzantium and enlightenment, as well as the absolute contemporaneity, represent the basic temporal layers of Pavić's literary imagination. That symbolic environment is excellent for the insight that Mediterranean imagination is not merely the localization of the plot but a source of the narration's symbolic strength as well. The Mediterranean is not a place of memory; it is a place of resistance to the reduction of the world to modernist and New Age superficiality. This resistance to Baudrillard's paradigm goes hand in hand with Pavić's openness to challenges of „Aphrodite's sea" (Valery) that connects Athens and Jerusalem (Shestov), the themes of love's challenge and spiritual quest. However, the Mediterranean is also a space of social power, moving across its margins until it abandons it completely, transforming this „interior sea" into a place dedicated to the beauty of life and to pleasure. All those transformations and the pronounced historical awareness build palimpsests of Mediterranean cultures, deepening not merely the prose of Milorad Pavić, the focus of this paper, but contemporary prose as well, since this cultural-historical basin presents a lasting source of its inspiration. The Mediterranean life, synonymous with a joyful coexistence with this environment, the other side of the quiet „French happiness" o existence (Bloch) and a space of historisation which is no longer a search for power and imperial will, all that offers a cultural plenitude that, exposed in Pavić's writing, actually reveals important traits of Serbian literature in the great communities of European and world literature. By its Mediterranean imagination, Serbian literature enlists itself into larger communities as well. This paper also points to the great historians, Burckhardt, Toynbee and Braudel, and faces the challenges of contemporary philosophy and culturology, searching for the possibilities of an unorthodox interpretation of contemporary prose. This study proposes a different possibility of cultural criticism, not devoted to ideology and pragmatism of the social consciousness.

Riassunto

Aleksandar Jerkov

LA CONTROVOCAZIONE DELLA PERDITA DEL MEDITERRANEO NELLA CULTURA SERBA E I PALINSESTI POETICO-CULTURALI DI PAVIĆ

Questo testo presenta un'ampia panoramica sulle possibili interpretazioni del *topos* del Mediterraneo in prosa. L'opera in prosa di Milorad Pavić viene presa come base per una riflessione teorico-letteraria sull'immaginazione del Mediterraneo in letteratura e sulla fondazione della critica culturale di una topica narrativa. L'opera di Pavić ha segnato la fine del XX secolo nella letteratura serba ed è il contributo più significativo di quest'area alla letteratura mondiale. Pavić dà forma alle proiezioni del Mediterraneo, dei Balcani e della Pannonia come centri sui quali convergono le forze simboliche della narrazione, mentre il mondo antico, Bisanzio e la civiltà dell'evo moderno, ma anche la contemporaneità più assoluta, costituiscono gli strati temporali fondamentali dell'immaginazione di Pavić. Questo avvitamento simbolico mette in risalto come l'immagine del Mediterraneo non sia solo la localizzazione della fabula, ma anche la fonte della forza simbolica della narrazione. Il Mediterraneo non è il luogo del ricordo, ma il luogo della resistenza alla riduzione del mondo a una superficialità modernista e a una superficialità da nuova era. A una tale opposizione al paradigma di Baudrillard si accompagna l'apertura di Pavić alla sfida del „Mare di Afrodite" (Valery), che collega Atene e Gerusalemme (Šestov), dunque la topica della sfida amorosa e della ricerca spirituale. Ma il Mediterraneo è anche lo spazio di una potenzialità sociale che si propaga fino ai suoi lembi per poi travalicarli e trasformare questo „mare interiore" in un luogo consacrato alla bellezza della vita e al piacere. L'insieme di queste trasformazioni unite a un'accentuata coscienza storica compongono i palinsesti della cultura mediterranea che conferiscono spessore non solo alla prosa di Pavić, di cui questo saggio si occupa in modo specifico, ma anche alla prosa contemporanea che in questo bacino storico-culturale trova una sua duratura fonte di ispirazione. La vita mediterranea, sinonimo di una gioiosa contiguità con l'ambiente, altra faccia della silenziosa „felicità francese" dell'esistenza (Bloch) e spazio di una storicizzazione che non è più ricerca di potere e volontà imperialista – tutta questa ricchezza culturale. evidenziata nella prosa di Pavić, svela aspetti fonamentali della letteratura serba nel contesto delle grandi comunità della letteratura europea e mondiale. E per il suo modo di immaginare il Mediterraneo la letteratura serba si inserisce nelle comunità più grandi. Questo lavoro si rifà anche ai grandi storici, Burckhardt, Toynbee e Braudel, aprendosi anche alle sfide della filosofia e della culturologia contemporanee alla ricerca di possibili interpretazioni non ortodosse della prosa contemporanea. Questo studio propone una possibile e diversa critica culturale che non è rivolta all'ideologia e al pragmatismo della coscienza sociale.

Александар Јовановић

Београд, Учитељски факултет Универзитета у Београду
aleksandar.jovanovic@uf.bg.ac.rs

821.163.41.09 Капор М.
82.0

ЛЕПОТА, ТРАЈАЊЕ, ВЕЧНОСТ. КАПОР И МЕДИТЕРАН

Апстракт: У раду се испитује и тумачи Капоров однос према Медитерану, дат најавише у његовој књизи аутобиографске прозе *Путопис кроз биографију*, романима *Конте* и *Хроника изгубљеног града*, као и у књизи медитативних записа *Од истог писца*. Пореклом Херцеговац, а Херцеговина је, сматрају и Фернан Бродел и Јован Цвијић, део јадранског залеђа, Капор се природно осећао делом медитеранске цивилизације и културе. У његовим сећањима и романима, Дубровник, Венеција, Рим и друга места, позорница су на којој се укрштају морски пејзажи, архитектура, сликарство и особито осећање мере којом је Медитеран учио ходочасника-приповедача и његове јунаке. Суочен с губитком роднога града Сарајева, и изгоном Срба из њега 1996. године, ходочасник-приповедач стиже у центар православља, на грчко полуострво Атос, у српски манастир Хиландар, основан у XII веку. Медитеран му овде открива своје духовно лице и духовну меру. Капорово дело, гледано у целини, јесте велика химна Медитерану у његовој укупности, и похвала његовој култури, настајалој и на његовим западним, али, у истој мери, и на његовим источним обалама.

Кључне речи: Капор, Херцеговина, аутобиографска проза, ходочашће, Медитеран, култура, уметност, Хиландар.

А све њих је држао само један сан – да се на крају врате у Херцеговину, у Требиње, ако је могуће. Требиње није ни село, ни метропола. Оно је метафора, сан. Оно је једна светла тачка у животу Херцеговаца, оно је место које

сањају да ће се у њему настанити онда када буду остарили. Требиње је Медитеран. Јер док у њему седите и гледате врхове чемпреса, осећате да је море иза брда. Тамо се живи као на мору али није обешчашћено туризмом као море.

Момо Капор, *Исповести*[1]

Иако је умро у земљи без мора, Момо Капор је рођен и највећи део живота провео у земљи која је, у великој мери, географски и културно припадала Средоземљу. Штавише, граничила се са Грчком и Италијом, земљама највећих традиција. У својој дугој историји, пишчев народ био је медитерански народ, настањујући се на обалама и/или остављајући знатнога трага у великим медитеранским центрима. Света Гора, Бока Которска, Дубровник и Трст само су, можда, најочитији примери.

За човека из Херцеговине, а Капор је пореклом Херцеговац, Медитеран је проширени завичај, јер Херцеговина, нарочито тзв. ниска Херцеговина, земља је која се са пуно права сматра и јадранским залеђем, о чему је веома прецизно писао зачетник српске антропогеографије Јован Цвијић.[2] То што је Херцеговина простор у којем се укршта медитеранска и патријархална култура – Требиње је, видимо, можда најбоље место за оваква сазнања – објашњава бројне Капорове књижевне теме и мотиве, али и његова доследна људска и национална опредељења. Зато није чудо што је један од најизразитијих приповедача Београда и његове урбане меланхолије у исто време и песник Медитерана, његове светлости и културе. Односно, што је (а то је само друго лице истога) приповедач који је проводио лета у Дубровнику и на Пељешцу, објављивао у Загребу, дивио се и уживао у Венецији и Њујорку, истовремено био спреман да без оклевања, као ратни репортер, из прашњавих и по живот опасних ровова, извештава о страдањима свога народа лево од Дрине. Капорово дело на свој начин одражава сложеност и разноврсност српске културе, а његов

[1] Капор, Момо, *Исповести*, Београд: Српска књижевна задруга, 2010, 238.

[2] Цвијић, Јован, *Психичке особине Јужних Словена* (одељак „Јадрански варијетет"), Београд: Српска књижевна задруга, 2006, 119–149. Не случајно, Цвијић је био подстицајан Фернану Броделу у његовој капиталној студији *Медитеран и медитерански свијет у доба Филипа II*, том II (одељак „Цивилизације" / „Постојаност и културне границе"), Подгорица: ЦИД, Београд: Геопоетика, 2001, 111–112.

живот парадигматичан је за оне српске интелектуалце, данас све ређе, код којих нема несклада између космополитског опредељења и пуне припадности своме народу.[3]

Поглавље „Аутопут“ у књизи *Путопис кроз биографију* (2006) велика је похвала медитеранској култури. Књига, као што нам и наслов говори, даје низ приповедно-мемоарских доживљаја на путовањима – описано је заправо како додири са градовима, пределима, историјом и културом мењају онога ко борави у њима. Она је својеврсно *ходочашће:* за Капора, географија без историје и културе, као и без личног улога само је туризам, површно скупљање виђеног, без дубљег разумевања и духовног одговора. Зато се у многим његовим делима туристички дух не штеди, било да су иронији подвргнути туристи са сламним шеширима и фотоапаратима, било мештани који, ради новца, изневеравају сопствену природу и традицију.[4]

У „Аутопуту“ укрстили су се први интензивни доживљај мора са новим младићким искуствима и сазревањима. Наиме, у лето 1957. године, након прве године студија, аутор-приповедач и његов колега Бора Драшковић, касније један од наших најбољих редитеља, крећу од Београда, преко Сарајева, до Трогира и Ровиња. Али, хронологија путовања није, међутим, битна. Главни јунаци ове епизоде су море и медитеранска култура, тачније њихова, ако тако може да се каже, образовна улога.

„Па кажеш: море, а мислиш на свашта, / На летњи дан, на бродовље, на луке — / Поступком уходаним, којим машта / Претвара слутњу у слике и звуке“ – певао је Иван В. Лалић, свакако најзначајнији српски песник Медитерана (присетимо се само његових циклуса о Византији,

---

[3] О Капоровом делу видети зборник *Приповедач урбане меланхолије: књижевно дело Моме Капора*, уред. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић, Београд: Учитељски факултет, 2012. Видети и детаљну пишчеву биографију: Јанићијевић, Валерија, „Хумор, иронија носталгија, меланхолија – живот и прича Моме Капора“, у: *Приповедач урбане меланхолије: књижевно дело Моме Капора*, уред. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић, Београд: Учитељски факултет, 2012, 257–276.

[4] „То је обала пре свеопште поплаве туризма, тако да је још увек могуће, у кућама уз пут, добити комад тек печеног хлеба са хрскавом кором мрке боје и шаку маслина. Невероватно је и помислити да се данас на тим местима дижу џиновски хотели, праве кошнице са војском од стотину кувара и конобара, и мирисима пржених слеђених ослића у ужеглом, ко зна колико пута употребљеном уљу, који прожимају и простране холове и собе са еркондишном, све“ (Капор, 2006: 44).

Атосу, Дубровнику, Риму, као и песама о Венецији, Равени, младој жени из Помпеје). На свој младићки начин, осетио је то и будући приповедач овога ходочашћа:

> Море.
> Оно се појављује изненада, без упозорења, иза неке камене кривине на друму. Одједанпут смо обухваћени његовом величанственошћу и бескрајем; његовом свеопраштајућом појавом, далеким хоризонтом иза кога се простиру неке непознате, срећне земље. [...] Стресамо прашину путовања са наших патика, мајица и панталона истањених колена; свлачимо се на првом комаду жала и улазимо у море које нас најзад прима за своје (Капор, 2006: 46).

Два момента су више него уочљива у овоме одломку. Најпре, све време ова двојица младих људи носе у себи снажну жудњу за новим просторима и земљама које су, истовремено, и простори слућене среће. То што су ови доживљаји испричани из тренутка када се приповедачева прича водила своме крају, и што му је било дано да упозна лепоту и испразност готово свега што га је тих давних дана опчињавало и мамило (од великих градова и музеја до медијског и књижевног успеха), не обеснажује младалачке илузије, али приповедање боји меким и носталгичним тоном.[5] И, друго, то прво морско, наизглед случајно купање заправо је нека врста очишћења од сопственог ограничења и потврда међусобне припадности.

Још је судбоноснији био сусрет са медитеранском културом. Он се одиграо у Трогиру и био је толико јак, као уосталом и укупан доживљај сусрета са морем, да су у сећању сачуване многе, наизглед ситне појединости. И не само то: око трогирског сусрета са трогирском катедралом и Радовановим порталом исплела се цела прича о ренесансној уметности и људској мери у њој. Школске лекције,

[5] „Данас, када ми се ближи седамдесета, гледам ту двојицу витких и измршављених двадесетогодишњака, који би мирно могли да ми буду унуци, како пешаче дуж плажа прашњавим путем у будућност која их чека. Свет је свеж, чист и прозрачно светао. [...] И док тако корачају према мени, они не знају шта их све чека, који успеси и неуспеси, смрти ближњих, пролазне и трајне љубави, лоше и добре године, изневерена пријатељства, мржње, зависти и болести, па и овај друм којим управо корачају, и који није пресвучен асфалтом, припадаће једног дана некој другој држави, у коју више неће бити добродошли. Они не знају за болести и неуспехе који их чекају – смеју се, јер су победили време и удаљености, доказавши да се може путовати на тај, романтични начин. Све су ми ближе и ближе, чујем и њихов необуздани смех, а када сасвим стигну до мене, биће то крај“ (Капор, 2006: 46, 71–72).

да се парафразира, о човеку који је у основи новог погледа на свет успостављеног после средњовековног погледа у небо, добиле су овде конкретну и личним искуством оверену потврду:

> Али ово путовање аутостопом на коме смо улазили у најразличитије медитеранске градове, давало нам је, само по себи, најважнију лекцију о људској мери. Збуњен и смањен до величине мрава на тргу пред Ермитажем у Санкт Петерсбургу, у време када се звао Љењинград, пузао сам попут црва преко бескрајног трга, невероватног за моје поимање простора, док ми је у памћењу остајала, као мера, Морнарска улица у Трогиру у којој, кад човек рашири руке, дотакне обе стране уске камене кале.
>
> [...]
>
> Медитеран нас учи људској мери. Трг је толико велики, колико је потребно да се не замориш докле га прећеш. Човеку је довољно (а то је данас привилегија), да из руке угаси жеђ водом из неке фонтане, да поједе рибу ухваћену тога јутра, да слуша глумца у атријуму неког каменог театра, а не да га гледа преко телевизије (Капор, 2006: 62–63).

Наравно, није логично да два двадесетогодишњака то одмах схвате; напротив, сам приповедач, два реда касније, наводи да су они на овоме путовању и не знајући („не сањајући“) савлађивали једну од својих животних лекција. Нешто пре тога написаће: „Пешачећи тако дуж обале, нисмо ни били свесни да савлађујемо једну од најважнијих лекција из нашег сентименталног васпитања – лекцију из медитеранске културе“ (Капор, 2006: 60). Затим, и следеће: „И не знајући, савладавали смо најтежу лекцију из медитеранске уметности – питање облика и сенке која га прати“ (Капор, 2006: 61–62). Не случајно, овде је употребљена синтагма „сентиментално васпитање“, којом је Капор именовао своју антологију књижевних текстова, битних за одрастање и сазревање његове генерације и његово лично. Култура, уметности, живот и приче код Капора су међусобно уткани једни у друге. Њему је уметност била саставни део личног искуства, а оно што му се дешавало – грађа коју је обликовао сходно потребама приче и сопствене приповедачке стратегије.[6] У том смислу се и може говорити о образовном аспекту овога, и ових, путовања.

---

[6] Видети изврстан текст: Негришорац, Иван, „Аутобиографски дискурс у роману *Исповести* Моме Капора: питање проблематичног субјекта“, у: *Приповедач*

Занимљиви су и приповедачеви судови о дометима далматинске ренесансе. Италија није пуштала своје врхунске уметнике, Микеланђела или Бернинија, да иду у римске провинције, били су неопходни папама и властодршцима у Риму и Фиренци. Тек трећеразредни уметници стизали су овамо да стварају и зарађују свој хлеб:

> Била је то такозвана сељачка ренесанса. Али, знали смо да је права уметност преко пута, у Италији, и да су ово само њени знакови, који нам показују где да их једнога дана заиста откријемо на изворима, на правим местима. И неће проћи пуно времена када ће нам Радованов портал у Трогиру постати само пример наивне скулпторске уметности тринаестог века, када ћемо открити Бернинијева врата Баптистерије у Фиренци и скулптуре на фонтанама пјаце Навона, истина израђене триста година после нашег сиротог Радована. Али и далеки ехо те грандиозне уметности ренесансе, оличен у дубровачким зидинама, Ревелину и кули Минчета, извесног Микелоција, као и шибенска катедрала, били су довољни да два млада студента уметности додирну прстима вечност, склад и лепоту (Капор, 2006: 61).

На капијама ренесансе, младићи већ знају да их право богатство чека тек када уђу унутра. А, са друге стране, и то што виде било им је у томе тренутку довољно да награди њихове слутње и ојача веру у уметност. Но, идући за логиком и претпостављеним утиском свога приповедања, Капор се не труди сувише да своје утиске и судове уједначи. У једноме тренутку, Радованов портал је пример „наивне скулпторске уметности тринаестог века", што вероватно и јесте када се пореди с Бернинијевим остварењима; али, само две стране касније, у другом контексту, реч је о „величанственом порталу":

> Америка ме није нимало збунила захваљујући Радовану који је исклесао свој величанствени портал 1240, у време када су једини становници Калифорније били бизони и Индијанци који су их јурили. Додирнути дланом тринаести век, опипати га и омирисати, за мене је била велика привилегија (Капор, 2006: 63).

Но, противуречности можда и нема. У првом случају, портал се посматра као уметничко дело само по себи, у контексту других и величанственијих дела (додуше два-три века млађих, што приповедач, правеdности ради, и помиње); у другом, гледа се шири културни

урбане меланхолије: књижевно дело Моме Капора (уред. Јовановић Александар, Петар Пијановић и Зорана Опачић, Београд: Учитељски факултет, 2012, 27–57.

и цивилизацијски контекст, дубина културе из које портал потиче, да би се опоменула моћна, али надобудна и скоројевићка цивилизација (или се приповедач тако брани од њеног нападног сјаја и утицаја).

Није реч само о појединачним делима. Приповедач-ходочасник у двоструком је положају према далматинској ренесанси. Он је осећа блиском, саставним делом културе своје државе (значи, и својом културом), диви јој се. У исти мах (свеједно што је више него видљив утицај потоњег искуства), он схвата да све оно што га је опчињавало у првоме сусрету јесу заправо удаљене тачке медитеранске културе, да центри далеко премашују остварења на периферији.

Један је то од тзв. лутајућих мотива Капорове прозе. Сусрећемо га у роману *Конте* (2003), у доживљају Дубровника и Венеције главног јунака Ника Кажанегре. Дошавши, почетком прошлога века, у Дубровник из Паштровића, са обале Светог Стефана, са које је само слутио шта је све са друге блиставе линије хоризонта, овај град био му је прва урбана лекција. Опчињен блиставим каменим плочама на Страдуну, доживљавао је Дубровник као велику балску дворану. Но, временом, блиставост је почела да уступа место скучености и тескоби:

> Ово је, ипак, био провинцијски град, осећао је, а његова скромна архитектура, његове сиротињске палате и уметност, биле су плод, предосећао је то, сељачке ренесансе; само далеки одјек праве велике уметности, која се морала налазити негде другде, сигурно преко пута – на другој страни Јадрана, веровао је (Капор, 2003а: 37).

Можда наизглед делује чудно овај нагли прелазак младог јунака, тек на почетку свог образовног пута, од опчињености до осећања урбане другоразредности. У роману се много тога правда специфичним уметничким сензибилитетом главнога јунака. И да не промакне једна сцена у роману, и једна слика у њој. Сцена се редовно одигравала пре Никовог одласка у Дубровник, а слика је избледела фотографија трга Светог Марка у Венецији, у боји сепије: када се зими, по бури, врати у своју убогу кућицу на врху острва, он завиди људима са трга, срећним што се већ налазе тамо. Венеција је за њега била остварење сна са слике и потврда онога што је више слутио него био сигуран да зна о граду на Страдуну:

> Осећао се као дуго понижавано сироче, које је, најзад, открило богате родитеље. Човек је овде сасвим другачије дисао, окружен пространством мора, тргова и риве, а облаци који су се комешали

> и прелетали небо над Венецијом, изазивали су неку посебну врсту узбуђења. Као да се ослободио тескобног каменог дубровачког затвора, младић је, најзад, дубоко удахнуо рески ваздух Краљице мора – прешао је праг, који га је одвајао од великог света (Капор, 2003а: 51).[7]

У овим Капоровим односима суочавамо се, наизглед, са опозицијом *свој – туђ*. Туђа култура, коју најпре слути а затим и упознаје, присиљава га да на своју не гледа више оним младалачким и широм отвореним очима, већ да види ограниченост градитељских и уметничких подухвата на овој јадранској обали. На оној страни су Венеција, Фиренца, Рим, Бернини, Микеланђело; са ове: Трогир, Дубровник, Радован, Онофрио де ла Кава. Међутим, опозиција *свој – туђ* је у овом случају релативна и тек делом тачна. Капор приступа свим овим (понајвише, ликовним, вајарским и архитектонским) остварењима као ауторским делима јединствене медитеранске културе, не наглашавајући националну или државну припадност (уосталом релативну у време њиховог настанка). Његова тачка гледишта је више уметничка и ходочасничка, а опозиција *свој – туђ* повлачи се пред опозицијом *вредно – мање вредно* и *културни центар – културна периферија*.

Путопис кроз биографију својеврсна је аутобиографска проза, *Конте* је роман. Да ли је статус приповедачких исказа у њима истовредан, нису ли они одређени жанровским особеностима делâ у којима се изричу? У начелу, њихов статус не би могао бити сасвим исти: у првом случају приповедачеви искази могу се сматрати блиским, ако не и истоветним ставовима, аутора; у другом – случају однос приповедачког и ауторског гласа јесте, или може бити сложенији. Али, у Капоровом случају разлика не мора бити, и није, велика. Као што се његове аутобиографске исповести продужавају и продужују у причи и приповедању, исто тако аутор у својим сасвим фикционалним делима зајми много од свога искуства своме приповедачу. У *Контеу*, приповедач-приређивач Кажанегриних мемоара јесте сам Капор са својим препознатљивим ставовима и у своме београдском амбијенту.

---

[7] Видети и: „И не видевши овај град (Венецију – А. Ј.) био је, значи, у праву; сироти Кнежев двор у Дубровнику, једна палата Спонза, са по једном бифором и трифором; све је то било бедно у односу на ову величанствену експлозију лепоте и уметности“ (Капор, 2003: 50).

Наравно, поменуто је већ, то је део његове приповедачке стратегије, његовог прожимања фиктивног и фикционалног. У овоме роману, све се двоструко завртело. Фикционални приповедач је сам аутор, писац и сликар Момо Капор пред и у време бомбардовања Београда 1999. године, љубитељ вискија, аутор доскочица које читамо и у другим књигама;[8] конте Нико Кажанегра, љубитељ и трговац уметничким фалсификатима, светски пустолов, човек који је био са Хемингвејом, Мустафом Голубићем, Фон Клајстом, Пеги Гугенхајм, Антом Топићем Мимаром, јесте, заправо, тек службеник у документационом центру најстаријег београдског листа *Политика*, који је измислио свој живот и провео га кроз узбудљиве новинске текстове о далеким световима који су га мамили и поништавали. – Сажето речено, изабрани жанр битно не утиче на приповедачев или јунаков доживљај и слику Медитерана.

Има много Медитерана у Капоровој прози. Сећајући се режисера Марка Фанелија, он се сећа свог првог боравка у Риму и посете Сикстинској капели:

> Када смо ушли у Сикстинску капелу, она ми је деловала познато; знао сам сваки детаљ те фреске са репродукције. И таман када сам се окренуо да одем, Микеланђело као да ме шчепао за оковратник и окренуо – схватио сам да сам пред чудом створеним од сијене и ултрамарина, остао сам покошен том лепотом и њеном дивљом снагом. У то време се 'Страшни суд' могао додирнути прстима, па сам га додирнуо (Капор, 2010: 142).

Била је то његова посета Сикстинској капели пре рестаурисања. Рестаурисање је, за писца, нека врста ружичасто-плавог католичког кича, али и враћање првобитног сјаја скидањем патине (и прашине) векова. Сећање на први сусрет са Микеланђеловим ремек-делом и потреба за откривањем његовог аутентичног изгледа – Капор то није хтео да мири.

Сјај Медитерана пробија и кроз изузетно дат портрет загребачког кантаутора српскога порекла Арсена Дедића, један од најбољих портрета у *Исповестима*. Са једне стране, непобитне су Дедићеве везе са француском и талијанском шансоном (на почетку своје каријере

---

[8] „Много волим тај град и много пута сам био у њему, водећи своје љубави истим путовима, кроз заплетене лавиринте, као, у своје време, и Кажанегра Дору Купер" (Капор, 2003: 177).

сјајно је препевао чувени хит Ђина Паолија „Sapore di sale“ / „Са окусом соли“), а са друге, Медитеран је стална певачева тема која га увек изнова враћа завичајној јадранској обали:

> У савремену забавну музику тога времена Арсен је увео шансону из емоционалне породице Азнавура и Ђина Паолија, обогативши је посебном арс-поетиком провинције из које је стигао у велики град.. Писао је поезију у духу Жака Превера, који је извршио велики утицај на њега (’Не дај се, Инес’). У његовим шансонама било је поетике великих градова ван сезоне, када опусте плаже, а таласи оперу отиске стопала летњих гостију, и када лију предосадне кише. Његова поезија говорила је о изгубљеним љубавима, сиромаштву, мансардама и девојкама из провинције које стижу у велеград. Занимљиво, нешто касније, појавиће се један сличан шансоњер, Италијан Паоло Конте, адвокат из Болоње, који ће својим помало промуклим гласом освојити интелектуалну публику (Капор, 2010: 155–156)

Описујући Медитеран Капор најпре описује свој утисак Медитерана: задивљеност, очараност, одушевљење, укус. Топоними, улице, уметничка дела, боја неба, боја мора, ресторани, храна, пиће – све је то за њега битно. Нпр., после одушевљења Сикстинском капелом и додира „Страшнога суда“ прстима, он и Фанели одлазе на пиће („Били смо обојица толико потресени да смо се готово отетурали до прве траторије и напили као земља“ – Капор, 2010: 142). Новци двојице мршавих младића, зарађени пред Радовановим порталом у Шибенику, завршавају у ровињским конобама; боравак главног јунака *Контеа* у Риму прилика је да се проговори о римским просторима, укључив и „Кафе Грeко“; итд. О томе Светлана Шеатовић Димитријевић, у првом тексту о Капору и Медитерану „Медитерански *Azzuro* Капорове прозе“, каже:

> Капор само понекад прави поређење са сопственим пореклом, његов доживљај свих културних и географских, менталитетских појава увек је исконско ликовни, литерарни или хедонистички. Капору је подједнако важан естетски доживљај уметничког дела, као и укус хране, пића, психолошки профил људи појединог краја или града. То његове путописе и прозу са путописним елементима чини стварносним и интелектуалним (Шеатовић Димитријевић, 2012: 217).

Реч је о једном, заиста, синестезијском доживљају. У њему, чуло додира – и то у сусрету са уметничким делима – има посебно место.

Описујући Катедралу и Радованов портал, приповедач, сам Капор, наводи и: „додиривали смо прстима храпаву површину камена пешчара од којих су исклесани, њихове празне камене очи, тајанствени мир на њиховим лицима“ (Капор, 2006: 61). Наведено је и место о значају тог додира када се нашао у Америци: „Додирнути дланом тринаести век, опипати га и омирисати, за мене је била велика привилегија“ (Капор, 2006: 63). И о Сикстинској капели. Говорећи о Медитерану, као учитељу људске мере, такође полази од људских руку и додира. То место је претходно већ наведено, да се овде понови тек део завршне реченице: „док ми је у памћењу остајала, као мера, Морнарска улица у Трогиру у којој, када човек рашири руке, дотакне обе стране уске камене кале“ (Капор, 2006: 63). У *Исповестима*, у поглављу „Записи о отетој земљи“, у манастиру Драговићу, приповедач прстима додирује фреске из петнаестог века:

> Осећам под прстима рапавост зидне слике. Сијена, умбра и печени окер. Једноставна линија која то спаја. Осећам блискост са непознатим сликарем, мојим давним братом, који је путовао недељама и месецима до ове далеке, готово зачаране долине да ислика беле зидове манастирске цркве (Капор, 2006: 154).

У Капоровом додиру стекла су се два момента: тренутак садашњости (сазнавање слике и њено превођење у сопствено искуство) и тренутак прошлости (ходочашће кроз време, додиривање трајања). У Драговићу се он, пред зидом са фрескама, пита о њиховом творцу, „мојим давним братом“, који је морао да дође опремљен свиме што му је требало за рад, почев од ретких и скупих боја, јер повратка кући није могло да буде пре него што се посао заврши.[9]

---

[9] Мотив песника пред фреском на зиду, *пред својим давним братом*, није редак у српској књижевности. Сусрећемо га, да поменемо само најзначајније стваоце, у антологијским песмама Васка Попе „Каленић“ („Откуда моје очи / На лицу твоме / Анђеле брате“) и Бранка Миљковића „Ариљски анђео“, у уводном делу „О анђелу на зиду“ („Али један песник који је дуго стајао испод зида у који је било немогуће посумњати, ваљда због његовог горког укуса и тврдоће, препознао је своје лице сељено на једном српском средњовековном анђелу“). Осим уже песничких разлога, од значаја за конкретну песму, овај мотив сведочи присуство снажног осећања за традицију и културни патриотизам код најмодернијих српских писаца, да се у овом тренутку помену, осим Попе и Миљковића, само Растко Петровић, Милош Црњански, Иван В. Лалић, Милорад Павић, Алек Вукадиновић и Милосав Тешић. По преданом служењу и посвећености својој уметности и култури, они подсећају на

Био је то његов начин да у потпуности сазна слику и њен живот. Да слика, портал, скулптура, зид, не буду само уметнички артефакти или предмети којима се диви, него да, заједно са стваралачким мукама својих твораца и својим историјама, постану саставни део његовог искуства, да се прелију у њега: „Све то улази у мене кроз положени длан, кроз епидерму, право у прасећање, у крвоток“ (Капор, 2006: 154). Тако је, заправо, сазнавао свет у целини.

Култура, као ненаследна меморија, постајала је део његовог бића, давала му је ослонац и сигурност, пратила га је ма куда да је путовао. Зид са фрескама из Драговића био му је пред очима и усред њујоршког обиља:

> Понекад, изненада, пожелим неодољиво неки сличан зид усред обиља Њујорка. Ухвати ме луда чежња да прстима додирнем било шта старије од људског века. Осећам под длаком хладноћу непрозирног облакодера на Петој авенији или почађавеле црвене цигле неке зграде на Бликер стриту у Гринич Вилиџу. Осећам само хладни звекет новца, па ме обузима грозница помешана са очајањем што сам неутешно далеко од топлог зида на коме је мој давни непознати претходник оставио тајанствену поруку од тамносмеђе и печене жуте земље, обухваћене дугом елегантном линијом анђеоског крила (Капор 2006: 154–155).

Сликар из Драговића дошао је, каже приповедач-ходочасник, са оне стране мора, из земље Ђота или хиљадама миља јужније, из Грчке, о којој се причају чуда. Латин или Грк, свеједно, уметност не познаје границе, а оне су на Медитерану иначе релативне. Али, у овоме опису већ се слути да више није реч само о уметности, него о духовности и духовном завичају, свеједно када га човек препознаје као свој, и потврђује своју припадност њему. Тај моменат у Капоровом животу десио се његовим одласком, 1996. године, у егејски део Медитерана, на Свету Гору / Атос, монашку државу са својим устројством, начином живота и чувањем православља, у српски манастир Хиландар:

> – Помаже Бог.
> – Бог ти помогао… отпоздрави стари калуђер. – Ти, брате, обиђе цео свет, а тек сада стиже у Хиландар! – рече прекорно (Капор, 2003: 351).

средњовековне уметнике. То је та *унутарња* историја српске књижевности, која још није написана, али ће једнога дана морати да се напише.

Уместо бледог извињења које је уследило, задоцнели ходочасник могао је да одговори оно што је, нешто касније написао:

> И, уопште, није важно када ћете доћи у Хиландар. То путовање се не планира; једноставно, нешто вас позове и ви осетите да морате да одете тамо и није добро да одете пре него што осетите да би требало (Капор, 2001: 176).

О боравку у Хиландару Капор је писао у више књига: *Од истог писца* (2001), *Путопис кроз биографију* (2006), *Исповести* (2010), али највише у *Сарајевској трилогији*, односно њеном завршном роману *Хроника изгубљеног града* (1996).

Хроника, као и цела *Трилогија*, настали су после страхотног и завршног егзодуса Срба из Сарајева почетком 1996. године, из ауторове потребе да свој отети родни град сачува од коначног губитка.[10] Али, она је и много више од тога. Најпре, она се дешава у Хиландару: боравак у манастиру, шетња његовим двориштем, учешће на литургији, сусрет са најзначајнијим српским иконама и рукописима пресецају се, по асоцијативној или чврстој логици, са сарајевским мотивима, сећањем на родни град, његове људе, положај и историју, похвалама путописаца, са Андрићевом сликом града-паука као оличењем споја и несреће. Није то роман о два места и два времена, него о истоме: о приповедачу који у данима најдубљег губитка ослонац тражи у најдонјој, и јединој непрекинутој тачки српске духовности и постојања.[11]

Над свим страницама лебди лик ауторове мајке, страдале током немачког бомбардовања града 1941, и која је својим телом заштитила и спасла сина сигурне смрти. Њен гроб премештен је у заједничку гробницу током уређивања града због Олимпијских игара 1986, а дефинитивно му је отет односом роднога града према њему самоме, на

---

[10] „Веровао сам, ако попишем све ствари које сам волео у том граду, људе које сам познавао, за мене важне догађаје, можда ћу се заувек ослободити тог сна који ми је одузет. Дакле, правио сам Сарајево од обојених коцкица, отпадака сећања, од фрагмената речи и лица, мириса, боја и звукова, да бих начинио један град у три књиге који ће заувек постојати и који више нико никада неће моћи да ми отме, као што су ми отели овај“ (Капор, 2001: 132).

[11] „Ево, најзад, места које, верујем, никада не може бити изгубљено. Док су пропадале и мењале се државе у којима сам живео, њихови називи и владари, овде, у Хиландару, тињао је за то време, и много векова пре тога, једва видљиви, слабашни пламичак на кандилу, који нису успеле да угасе ни све крсташке олује ни сви азијски ветрови“ (Капор, 2003: 352).

крају прошлога века. „Много пре овога рата, он (град – А. Ј.) ми је одузео право да посетим своје мртве. Али, то више није важно. Гроб моје мајке је у овој књизи“ (Капор, 2003: 449). Односно, губитак Сарајева показује се као други, и коначни, губитак мајке. Отуда толика ауторова везаност за град у којем је, иначе, мало боравио: хронолошко време боравка у родноме граду и унутарње време бивања у њему нису подударни. Изгубљени град истоветан је опроштају од завичаја и детињства, односно коначном и потпуном кидању од мајке.[12]

Али, после ових неопходних напомена, вратимо се основној теми. Медитеран је и овде, на Атосу, осећају се исте боје, мириси, звуци, галебови, чује мешавина различитих језика („меша се ту грчки са руским, јерменски са бугарским и румунским“), али све је другачије. Почев од путовања бродом, на којем не може да буде ниједне жене, преко путовања каменом обале и дивљим плажама ка хиландарском пристаништу, раскомоћених полицајаца, до необичног дочека на самом пристаништу. Споља гледано, као да је време стало, а тај утисак не могу да пониште ни мобилни код ове тројице грчких чувара реда.

Међутим, ако негде време није стало, онда је то у Хиландару. Профано време устукнуло је пред светим временом, које не тече него траје. Оно је мера свега, од уређења простора до људских поступака. Прву потврду ходочасник добија чим ступи у хиландарско двориште:

> Упознао сам за живота многа светска чуда; ово здање ме је задивило више него Црква светог Петра у Риму или Зимски дворац у Санкт Петерсбургу – Трг светог Марка у Венецији био је без сумње много већи и складнији од хиландарске неправилне авлије чија је излизана калдрма прекривена песком, али сва ова ремек-дела светског градитељства лежала су на темељима охолости која је хтела да задиви ходочасника и смањи га својом величином на црва, на честицу безначајне прашине. Хиландарско двориште, као да нимало није полагало на сопствену лепоту и византијски склад – ту се вековима одигравало нешто много важније; оно је било велико поприште, нека врста арене у којој се несавршени човек борио против самога себе, света и ђавола који га је искушавао, покушавајући да достигне небо. Дух те жестоке и узбудљиве драме као да лебди и данас у јулској измаглици, па нису нимало невероватни искази америчких космонаута који су приметили да – гледајући из свеми-

[12] О мотиву мајке у *Сарајевској хроници* видети више у: Јовановић, 2012: 24–25. Детаљније о мајчиној смрти у: Јанићијевић, 2012: 258–259.

> ра – нека од светих места у ноћи исијавају несхватљиву светлост (Капор, 2003: 368).

У истом духу ходочасник сагледава и два чувена хиландарска чемпреса: да се из вековних монашких напора „досегну асатралне духовне висине до којих могу да допру само изабрани и они који су највише патили". Тај, спољним оком гледано, мали и скромни простор постаје, виђен духовним очима, симбол читавог света, читавог космоса. Зато и није чудо, читамо на наредним страницама, што многи монаси, једанпут стигавши у Хиландар, нису га напуштали до краја свог живота. Све им је било дано између манастирских бедема и ништа им није недостајало што је изван њих.

Оно што важи за спољашњи простор, важи и за унутарњи. Наизглед мала хиландарска црква као да се шири када човек дуже борави у њој:

> Оно што одаје мајсторство овога неимара је, свакако, постизање огромног простора обухваћеног каменом опном готово мајушног храма. Тај унутрашњи простор се све више шири што се човек дуже задржава у њему, досежући размере бескраја, умноженог у огледалима душе (Капор, 2003: 371).

Не може се простор одвојити од времена, они су уграђени један у други и чине својеврсни *свети хронотоп*. Простор који се шири и обухвата све, укључује у себе и сва три времена: прошло, садашње и будуће. Читава историја Хиландара обнавља се у сваком тренутку: „Нисам знао колико траје, како и када ће се завршити та бескрајна молитва изговорена полугласно у хладовитој и акустичној цркви – време је потпуно заустављено и сада су под тим кубетом били сви – и мртви и живи, сједињени у вечности" (Капор, 2003: 372).

У сваком манастиру, у Хиландару посебно, није само црква свето место – целокупан манастирски комплекс је храм, а читава организација живота у њему поприма својства литургије. Разговори са монасима, ручак у манастирској трпезарији, сађење манастирског винограда – све су то видови њеног испољавања. На то се придошлица-ходочасник прилагођава, најпре можда са чуђењем, али убрзо бива прожет оним што га превазилази и испуњава:

> Хиландар је место на којем као да је време стало. Оно тамо не значи ништа. У њему су у сваком тренутку присутни сви мртви и живи. У разговору са калуђерима, мало-мало, па неко помене оца Саву који је рекао да сада треба радити ово или оно. Питао сам ко

> је отац Сава, кога тако често помињу. Погледали су ме у чуду: 'Свети Сава!' одговорише углас као да се то подразумева. Он је тамо непрекидно, као да је жив, само мало одсутан, као да је отишао на метох у Какову код Јерисоса, па ће се вратити (Капор, 2001: 186).

Заправо, читава Света Гора је храм, и тај осећај обузима човека чим крочи у њу. Промена се осећа на њеним границама. „Не видех никога на пустим жалима испод брда и стрмих литица када упловисмо у воде православља што започињу на две миље од лучког градића, одмах иза каменог зида који одваја профано од светог" (Капор, 2003: 362). Још карактеристичнији је повратак у профани простор и време. Све време, док се враћа у Уранополис, градић на самом улазу у Свету Гору, бродић препун монаха упорно прате галебови, по неком веровању душе убијених светогорских калуђера: „И гле, чуда! Када допловисмо до граничног каменог бедема, што Свету Гору одваја од остатка полуострва Атоса, где почиње световна земља, као на некав пређутни знак, галебови застадоше у ваздуху; као да се сударају са невидљивим зидом, окренуше се, и одлетеше ка југу" (Капор, 2003: 549).

За религиозног човека простор није хомоген: постоји свети, јаки простор и други, без структуре и постојаности, аморфни простор. „Још више – каже Елијаде у својој знаменитој студији *Свето и профано* – за религиозног човека ова просторна нехомогеност испољава се у његовом искуству као опозиција између светог простора, јединог који је *стварни*, који *постоји стварно*, и свег осталог безобличног простора који га окружује" (Елијаде, 1986: 61). Драгоцен је и Елијадеов опис светог времена као свеприсутног и неисцрпљујућег: „У извесном смислу, могло би се рећи да оно не 'тече', да оно није неповратно 'трајање'. То је онтолошко, 'парменидовско' Време у правом смислу речи: увек равно себи самом, оно се не мења нити исцрпљује" (Елијаде, 1986: 88). Због тога, наставља Елијаде, религиозан човек одбија да живи једино у историјској, може се рећи и у хронолошкој садашњости, и тежи да досегне свето Време, Вечност саму.

Оваквих драгоцених увида у овој студији има још и они се просто намећу током читања Капорових страница о Хиландару. Он и сам, видели смо, користи термине „свето" и „профано", али у уобичајеном или литерарном смислу. То може бити, и јесте, подстицајно, али ту треба и стати: Капор је стваралац који у осетљивом личном и националном тренутку борави у Хиландару, укрштајући своје дотадашње искуство са искуством боравка у најстаријој српској светињи.

Понекад на страницама о Хиландару сусретнемо Капора који игра на карту познате представе о себи: „лакоr“ и духовитог писца, неспутаног човека, боема, који се препушта животу[13] – што је наравно његова свесна конструкција (боем не може написати близу четрдесет књига, нити човек кога живот води може показати толико моралне чврстине и оданости сопственој култури и народу којем припада) – али је тон у овим делима и записима, посебно у *Хроници*, сведенији, у појединим тренуцима и молитвени. Светињама, које су истовремено и врхунска уметничка дела, ходочасник-Капор приступа и сазнаје их на свој препознатљив начин:

> Потом се стрмим и клиским степеницама попех на врх пирга Светог Саве, додирујући прстима зидове које је додиривао и овај монах и светитељ у дванаестом веку (Капор, 2003: 367).

„Богородица Тројеручица“, много више од уметничке слике („када се говори о 'Тројеручици', не може се говорити о сликарству“), чак и од иконе, блиска му је и по томе што може да јој приђе сасвим близу, да је додирује, целива:

> Тројеручица исијава сопствено унутрашње светло, па и ја падам као покошен на камене плоче, дижем се, и крстећи се љубим златни оквир иконе, гледајући је сасвим изблиза – ближе него што сам икада био било ком чувеном уметничком делу које би истога часа зазвиждало, запиштало и заарлаукало и тако призвало читаву војску наоружаних стражара (Капор, 2003: 416).
>
> Не, овде је, као и у свим православним богомољама, сусрет са светињом и са уметношћу, присан. Као што деца воле да додирују ствари, додирују их и одрасли, јер се једно уметничко дело упознаје очима, али и додиром врховима прстију. [...] Како да га схватите, ако га нисте опипали? Говорим о делима која се додирују прстима – Тројеручица се додирује уснама, што чини тај сусрет још приснијим и ближим (Капор, 2001: 195).

Сећајући се највећих уметничких дела пред којима је стајао, од Микеланђеловог „Страшног суда“ (којег је једном давно, пре рестаурисања, могао да додирне) до Рембрантове „Ноћне straже“

[13] „Мало касније, огласи се опомињући и клепало [...] ти ударци изазваше у мени осећање кривице што касним, па излетех из собе и нађох се у потпуно мрачном лавиринту ходника. Безброј пута сам легао у два сата ноћу, а често и много касније у сивкастим зорама, али се не сећам да сам се икада будио у то доба, и то у потпуној помрчини, када ми се чинило да су чак и звезде погашене“ (Капор, 2003: 370).

(коју никада није могао да додирне), он закључује: „Оно што не дотакох – и не видех“ (Капор, 2003: 415).

„У таквом духовном стању, које прожима живот у Хиландару, човек може да остане само један дан, ноћ или читаву годину, или као неки од монаха и пуних четрдесет, тек ходочасник ће постати бољи човек“ – записаће Капор у књизи медитативне прозе *Од истог писца* (Капор, 2001: 186). Да би на истој страни додао: „Пут у Хиландар није туризам, већ лекција из људскости.“ Готово истим речима завршава *Хронику изгубљеног града:*

> Питали су ме после, колико дуго сам био у Хиландару?
> Један дан, једну ноћ и читав живот! (Капор, 2003: 550).

У овом тројединству (дан-ноћ-читав живот) стали су читав ауторов живот и стваралаштво, па и ова сажета прича о Медитерану. Између првог путовања јадранском обалом радозналог и мршавог младића до хиландарског боравка познатог писца, од чежње за великим светом који ће га прихватити и потврдити до губљења родног града и коначног опроштаја од мајке, прошли су тек дан и ноћ, али и читав живот. Медитеран се и овде показао као људска мера, нешто другачија него што је млади ходочасник разумевао на почетку свога пута, али дубља и свеобухватнија: на његовим источним обалама ходочасник-сам аутор схватио је да, ако се живи пун и свој живот, између тренутка и вечности нема разлике.

Извори

Капор, 2001: Капор, Момо, *Од истог писца*, Нови Сад: Прометеј.

Капор, 2003: Капор, Момо, *Сарајевска трилогија*, Ниш: Зограф.

Капор, 2003а: Капор, Момо, *Конте*, Београд: Књига-комерц.

Капор, 2006: Капор, Момо, *Путопис кроз биографију*, Београд: Књига-комерц.

Капор, 2010: Капор, Момо, *Исповести*, Београд: Српска књижевна задруга.

Литература

Бродел, 1995: Бродел, Фернан, *Медитеран. Простор и историја*, том I, превео с француског Светомир Јаковљевић, Београд: Центар за геопоетику.

Бродел, 2001: Бродел, Фернан, *Медитеран и медитерански свијет у доба Филипа II*, том II (одељак „Цивилизације" / „Постојаност и културне границе"), превели с француског Видак Рајковић, Марина Вукићевић, Подгорица: ЦИД, Београд: Геопоетика.

Елијаде, 1986: Елијаде, Мирча, *Свето и профано*, превео с француског Зоран Стојановић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Епштејн, 2009: Епштејн, Н. Михаил, *Филозофија тела*, превела с руског Радмила Мечанин, Београд: Геопоетика.

Јанићијевић, 2012: Јанићијевић, Валерија, „Хумор, иронија носталгија, меланхолија – живот и прича Моме Капора", у: *Приповедач урбане меланхолије: књижевно дело Моме Капора*, уред. Александар Јовановић, Петар Пијановић и Зорана Опачић, Београд: Учитељски факултет, 257–276.

Јовановић, 2012: Јовановић, Александар, „Приповедач урбане меланхолије или сентиментално васпитање Моме Капора", у: *Приповедач урбане меланхолије: књижевно дело Моме Капора*, уред. Александар Јовановић, Петар Пијановић и Зорана Опачић, Београд: Учитељски факултет, 17–26.

Јовановић, Александар и Петар Пијановић и Зорана Опачић, (ур.) 2012: *Приповедач урбане меланхолије: књижевно дело Моме Капора*, Београд: Учитељски факултет.

Негришорац, 2012: Негришорац, Иван, „Аутобиографски дискурс у роману *Исповести* Моме Капора: питање проблематичног субјекта", у: *Приповедач урбане меланхолије: књижевно дело Моме Капора*, уред. Александар Јовановић, Петар Пијановић и Зорана Опачић, Београд: Учитељски факултет, 27–57.

Цвијић, 2006: Цвијић, Јован, *Психичке особине Јужних Словена* (одељак „Јадрански варијетет"), Београд: Српска књижевна задруга.

Шеатовић Димитријевић, 2012: Шеатовић Димитријевић, Светлана, „Медитерански Azzuro Капорове прозе", у: *Приповедач урбане меланхолије: књижевно дело Моме Капора*, уред. Александар Јовановић, Петар Пијановић и Зорана Опачић, Београд: Учитељски факултет, 213–222.

Summary

Aleksandar Jovanović

BEAUTY, DURATION, ETERNITY.
KAPOR AND THE MEDITERRANEAN

This paper examines and interprets Kapor's attitude towards the Mediterranean, given mainly in his book of autobiographical prose, *Putopis kroz biografiju* [*Travels through a Biography*], the novels *Konte* [*The Count*] and *Hronika izgubljenog grada* [*Chronicle of the Lost City*], as well as the book of meditative texts, *Od istog pisca* [*From the Same Writer*]. Kapor had Herzegovina origins, and since both Fernand Braudel and Jovan Cvijić consider Herzegovina part of the Adriatic coastal territory, Kapor naturally felt that he was part of the Mediterranean civilisation and culture. In his memoires and novels, Dubrovnik, Venice, Rome and other Adriatic cities represent a stage for the intersection of maritime landscapes, architecture, art and a special sense of measure that the pilgrim narrator and his characters learn from the Mediterranean. Culture, art, life and story are intertwined in Kapor's work. His art was an integral part of personal experience, and his adventures were raw material shaped according to the needs of the story and his own narrative strategies. Thus, we can state an educational aspect of his voyages.

Faced with the loss of his native Sarajevo and the expulsion of Serbs from that city in 1996, the pilgrim narrator arrives to the centre of Orthodoxy, the Greek peninsula Athos and the Serbian monastery Hilandar, founded in the 12th century. In the *Chronicle of the Lost City*, the scenes of his stay in Hilandar, descriptions of the monastery, dialogues with the monks, are constantly interspersed with his memories of the native city, his mother's death, and the sufferings of his people, repeated in each war. Here, during Kapor's stay in the oldest Serbian sacred place, the Mediterranean reveals its spiritual face and measure to him. Kapor's opus, viewed as a whole, represents a great hymn to the Mediterranean in its entirety and a praise of its culture that originated both on its western and eastern shores.

Riassunto

Aleksandar Jovanović

BELLEZZA, DURATA, ETERNITÀ. MOMO KAPOR E IL MEDITERRANEO

Il presente lavoro analizza e interpreta il rapporto di Momo Kapor con il Mediterraneo, in particolare come si configura nel suo libro di prosa autobiografica *Relazione di viaggio attraverso la biografia*, nei romanzi *Il Conte* e *Cronaca di una città perduta*, così come nel volume di prosa meditativa *Da parte dello scrittore stesso*. Erzegovino d'origine – e l'Erzegovina, ritengono sia Fernand Braudel sia Jovan Cvijić, è parte dell'entroterra adriatico –, anche Kapor si sentiva naturalmente parte della civiltà mediterranea. Nei suoi ricordi e nei suoi romanzi Ragusa/Dubrovnik, Venezia, Roma e altri luoghi diventano gli scenari nei quali si intrecciano paesaggi marini, architettura, scultura e quel particolare senso della misura che il Mediterraneo ha insegnato al narratore-pellegrino e ai suoi personaggi. In Kapor cultura, arte, vita e narrazione si intersecano tra loro. L'arte era per lui parte fondamentale dell'esperienza, laddove gli avvenimenti della sua vita fornivano l'architettura cui egli dava forma secondo le necessità del racconto e della propria strategia narrativa. In questo senso si può anche parlare dell'aspetto educativo dei suoi viaggi.

Di fronte alla perdita della sua città natale, Sarajevo, e alla cacciata dei serbi da essa nel 1996, il narratore-pellegrino si reca nel centro dell'ortodossia, sulla penisola greca del Monte Athos, nel monastero serbo di Hilandar, fondato nel XII secolo. Nella *Cronaca della città perduta* le scene del soggiorno a Hilandar, le descrizioni del monastero, le conversazioni con i monaci si intrecciano incessantemente con il ricordo della città natale, con la morte della madre, con la sofferenza del suo popolo che si è rinnovata a ogni guerra. Il Mediterraneo qui, durante il suo soggiorno nel più antico santuario serbo, gli si rivela nella sua dimensione spirituale. L'opera di Kapor, analizzata nel suo complesso, è un grande inno al Mediterraneo e una lode alla sua cultura, a quella che ha avuto origine sia sulle sue sponde occidentali, sia, in egual misura, su quelle orientali.

Nunzia D'Antuono

Salerno, Università di Salerno
ndantuono@unisa.it

821.131.1.09 Моранте Е.

„E VOI, MAROSI ABRACADA BRANTESCHI, / PIOMBATE SUL MIO CUORE E RIPULITELO". STRUTTURE SIMBOLICHE DELL'*ISOLA DI ARTURO*

Abstract: Nel romanzo di Elsa Morante l'isola è la scelta archetipica in cui si consuma la parodia dell'eroe biondo Wilhelm. Arturo, aiutato da Nunziatina, personaggio consapevole e legato alla realtà, e dal balio Silvestro, rivede le sue certezze assolute, riesce a raggiungere la propria maturità e trova il coraggio di attraversare il mare e allontanarsi da Procida. Il contributo analizza e valuta in sequenza evolutiva le „soglie" di *Menzogna e sortilegio* (1948), dell'*Isola di Arturo* (1957) e della *Storia* (1974). La lettura intertestuale prende le mosse dall'analisi dell'avvertenza del romanzo del '57, che richiama alla mente quella finale di *Conversazione in Sicilia*, evidenzia alcune costanti narrative della scrittrice e delinea l'evoluzione del personaggio Arturo, il quale si muove in un contesto ove sono non contrapposti ma ambiguamente sovrapposti il maschile e il femminile, la nascita e la morte, l'eroicità e la bassezza. Del resto il modello archetipico dell'isola ha natura bivalente, essendo al contempo luogo del meraviglioso e della morte. Arturo, che trascorre l'infanzia in un mondo mitico, deve giungere ad abbracciare la prosaicità del reale che contempla l'impossibilità di essere eroe alla maniera antica. Il protagonista deve liberarsi dall'ambiguità che lo ha intrappolato e dalla ragnatela che intorno a lui hanno tessuto le figure genitoriali.

Parole chiave: isola, archetipo, fanciullezza, ragnatela, eroe, maternità, segreto, memoria, sospensione, identità.

Là, nei giorni quieti, il mare è tenero e fresco, e si posa sulla riva come una rugiada. Ah, io non chiederei d'essere un gabbiano,

> *né un delfino; mi accontenterei d'essere uno scòrfano, ch'è il pesce più brutto del mare, pur di ritrovarmi laggiù, a scherzare in quell'acqua*.
>
> (Morante, 1988: 954)

Il 2 febbraio 1938 Elsa Morante rievocava uno dei suoi sogni, che l'aveva vista: „con A. dinanzi a un grande mare" il cui colore „derivava certo" dalla lettura di Rimbaud, „in cui si parla „d'acqua infusa d'astri".[1] „La scrittrice aveva evidentemente letto *Le bateau ivre*, che alla sesta strofa recita: Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, / Dévorant les azurs vert".[2] A distanza di anni i versi del poeta maledetto dovevano echeggiare ancora nella fantasia della narratrice, la quale, intenta alla stesura del secondo romanzo, dipinse il mare di Procida come „tenero e fresco" che „si posa sulla riva come una rugiada"[3] e proprio quel mare tenero, che il lettore si rappresenta verde piuttosto che azzurro, richiama ancora l'immagine sognata, in cui „l'acqua sollevandosi scopriva una pianura d'erba". Rimbaud ritorna nel romanzo meno allusivamente nell'epigrafe al VII capitolo dell'*Isola di Arturo*, con il verso „O flots abracadabrantesques" che, com'è a tutti noto, è tratto da *Le cœur volé* [*Cuore defraudato*].[4]

Come è stato saggiamente sottolineato, il suggerimento paratestuale nella scrittura di Elsa Morante va preso alla lettera[5] e sembra utile, in questo contesto, invitare a valutare un ulteriore indizio, posto in limine. Mi riferisco alle sei righe con le quali si avverte il lettore che:

„Sebbene i paesi, nominati in questo libro, esistano realmente sulle carte geografiche […] non s'è inteso in alcun modo di darne una descrizione documentaria in queste pagine, nelle quali ogni cosa – a cominciare dalla geografia – segue l'arbitrio dell'immaginazione" (p. 946).[6]

---

1 Cito da *Lettere ad Antonio* [*Diario 1938*] in Morante, 1990: 1598.

2 Rimbaud, 2004: 132.

3 Morante, 1988: 954. D'ora in avanti tutte le citazioni tratte dell'*Isola di Arturo* saranno indicate nel testo tra parentesi tonde.

4 „Mon triste cœur bave à la poupe […] O flots abracadabrantesques / Prenez mon cœur, qu'il soit lavé!" [Il cuore sbava triste sulla poppa […] E voi, marosi abracadabranteschi, / piombate sul mio cuore e ripulitelo] – Rimbaud, 2004: 96.

5 Rosa 1995: 130.

6 Debenedetti ha visto nella scelta di Procida „un'ulteriore precisazione, stranamente limitativa" chiedendosi quale fosse l'obiettivo di un „agganciamento" all'isola più o meno reale, che ha la „doppia e simultanea natura di luogo reale e di luogo favoleggiato". Cfr.

In realtà la lettura di questa avvertenza ne rievoca alla mente un'altra, questa volta posta a mo'di congedo: „*Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa Conversazione non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela. Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia.*“ [7] Il lettore avrà riconosciuto in queste righe le frasi con cui Elio Vittorini in *Conversazione in Sicilia* giustifica le sue scelte „geografiche“ e rivendica la libertà di immaginazione, anche se nell'edizione Bompiani del 1953 il corredo fotografico di Luigi Crocenzi, pur implicando una critica del realismo mimetico, avrebbe ancorato il testo a una realtà geografica, quella siciliana, ben definita.[8]

Fin dall'incipit [„Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori“] il romanzo di Vittorini, sebbene continui ad aleggiare in un alone mitico, è ancorato alla storia, con una narrazione che esemplifica una situazione di crisi sociale. Un brano scritto a due anni dalla pubblicazione dell'*Isola di Arturo* colloca esattamente la Morante nel solco del romanzo „impegnato“ e „reale“: „se oggi, 1959, un vero poeta sceglierà di scrivere un romanzo, poniamo, sulle guerre di Algeria, o su Pia dei Tolomei, o magari sulla giornata del proprio gatto, il suo romanzo sarà, in ogni caso, assolutamente moderno, e impegnato, e umano, e reale; […]. Mentre che un falso poeta potrà adoperarsi finché vuole a raccontare i più recenti fatti bellici […] ma il suo romanzo, in ogni caso, non sarà moderno, non apparterrà ad alcun „tempo storico“.“[9]

Debenedetti, 1972: 109–110. Ci si soffermi anche sul legame storico dei nomi dell'*Isola*, come ad esempio il cognome del protagonista, la cui origine è ben documentata. Si veda Dell'Aquila, 2005: 89.

7 Vittorini, 1972: 186.

8 Si veda Spinazzola, 1996: 410. La pubblicazione dell'edizione Bompiani causò la rottura tra Crocenzi e Vittorini, perché l'autore di *Conversazione* intese riconoscere alle foto la sola funzione di documentare il testo mentre Crocenzi rivendicò anche la sua paternità per la nuova pubblicazione. Del resto, se Crocenzi mirava a una autonoma interpretazione, Vittorini aveva visto nelle foto solo un corredo („M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale“). Come ha sottolineato Heike Brohm, nel Vittorini di *Conversazione* c'è già una base percettiva di tipo fotografico, che descrive „l'invisibilità fondamentale del mondo ferito che sembra cominciare subito dentro i muri delle case“. Cfr. Brohm, 2007: 94.

9 Morante, 1990: 1511.

Sia Elsa Morante che Elio Vittorini vorrebbero liberare i loro romanzi dalla zavorra documentaria e geografica. Eppure, ambientati su un'isola del Mediterraneo, entrambi i romanzi non possono e non vogliono essere letti come astorici. Attraverso l'esperienza di Silvestro e Arturo è mostrato un mondo ove l'eroe, quello classico che quasi si confonde col mito, non trova più collocazione. Edoardo Sanguineti, del resto, nella sua imprescindibile introduzione a *Conversazione* scrive di impossibilità dell'eroe e di „istanze mitiche violentemente trascinate a contatto del quotidiano".[10] Debenedetti, le cui pagine critiche furono chiaramente apprezzate da Elsa Morante,[11] definì Arturo un eroe del „mito medio", che vive una inevitabile iniziazione con avvilenti conseguenze.[12] Eppure Arturo, fin dal nome, quello della stella più lucente della costellazione di Boote, possiede tutti i caratteri dell'eroicità, è allevato con latte di capra e nascosto in una „cassa da pasta" (p. 970). La fantasia fanciullesca di Arturo è stimolata dalla grande fotografia dell'Amalfitano, che campeggia nella stanza del padre, e gli ricorda non a caso „la figura di Boote, la costellazione di Arturo".[13] Il ragazzo si presenta come „un greco dell'età felice", la cui patria è un'isola „col mare dove il biondo Wilhelm nuota lento, abbracciato all'acqua come a una sposa", e questa porzione di terra non rappresenta altro se non „l'antica Grecia".[14]

La quarta di copertina dell'edizione Einaudi dell'*Isola* richiama esplicitamente il rapporto tra le „figurazioni dei miti eroici", la „felice reclusione originaria" vissuta sull'isola natale e „la tentazione delle terre ignote". L'isola si trasforma quasi in una incubatrice, dove è possibile vivere fantasticando e aleggiando nel mito, fino alla partenza che diventa ineludibile sebbene sterile. Il protagonista parte, pur sapendo che al di fuori di quel puntino di terra non troverà l'eliso, dopo aver dovuto verificare le „Certezze Assolute" di ragazzino, e aver perso „la sostanza della sola realtà possibile" (p. 980). L'assolutezza dell'infanzia, vera condizione „precosciente e di grazia", viene affidata simbolicamente alla delimitazione dell'isola, e collocata

---

10 Vittorini, 1972: XIV e XI.

11 Elsa scrisse a Giacomo Debenedetti il 19 giugno del 1957 di aver ritrovato nelle pagine dedicate dal critico all'*Isola di Arturo* „intuizioni e le illuminazioni […] quasi ad ogni riga" che „ogni volta" risultavano per lei „una contentezza". Cfr. Schifano, 1993: 55.

12 Debenedetti, 1972: 110–111.

13 Quella di Boote è una costellazione del cielo boreale, a occidente della Chioma di Berenice e della Vergine. Secondo la mitologia greca, fu trasformato in questa costellazione Arcade, figlio della ninfa Callisto.

14 Massari, 1957a.

in uno scenario che ne circoscrive e ne pone in risalto l'eccezionalità[15]. A nostro avviso il secondo romanzo della scrittrice romana rappresenta un lento avvicinamento alla „Storia" con il suo carico di guerra e di sopraffazione.

Con una lettura intertestuale che prende abbrivo dall'analisi comparativa delle „soglie"[16] dei tre primi romanzi di Elsa Morante, si potrebbe suggerire una chiave esplicativa della trilogia romanzesca.[17] In *Menzogna e sortilegio* (1948) il lettore si trova davanti una struttura relativamente semplice: l'*Introduzione* è seguita da sei parti e da un epilogo con „Commiato" in versi. Il romanzo è introdotto da una „Dedica per Anna", un componimento della raccolta *Alibi:*

Di te, Finzione, mi cingo,
fatua veste.
Ti lavoro con l'auree piume
che vestì prima d'esser fuoco
La mia grande stagione defunta
Per mutarmi in fenice lucente!

L'ago è rovente, la tela è fumo.
Consunta fra i suoi cerchi d'oro
giace la vanesia mano
pur se al gioco di m'ama non m'ama
la risposta celeste
mi fingo.[18]

L'*Isola di Arturo* (1957), che reca il sottotitolo *Memorie di un fanciullo*, è introdotta da un'avvertenza, da una dedica – anch'essa una poesia della raccolta *Alibi*, indirizzata a Remo N., quel Remo Natales che rappresenta con ogni evidenza l'anagramma di Elsa Morante[19] – e da un'epigrafe („Io,

15 Cfr. Andreini, 1996: 694.

16 Rinvio senz'altro alla ben nota definizione di Genette 1989.

17 Garboli ha intravisto nella *Storia* e in *Menzogna e sortilegio* due „romanzi gemelli, quasi la stessa pianta in due stagioni diverse". Cfr. Garboli, 1995: X. Nel romanzo del 1974, nel punto di maggior depressione, il critico ha ritrovato un eliso, un *locus amoenus*, in cui Useppe trascorre le sue giornate in compagnia di una pastora maremmana, fa nuove amicizie, guerreggia coi pirati e scopre il mondo (ivi, XVI), ma questo è un notevole punto di contatto con l'*Isola*. Si aggiunga che Dominique Fernandez ha letto il secondo romanzo di Elsa Morante come un „seguito significativo" del primo. Cfr. Fernandez, 1982: 202.

18 *Alla favola*, in Morante, 1988: 1384.

19 Bardini, 1999: 87.

se in lui mi ricordo, ben mi pare…") tratta dal *Canzoniere* di Saba. Gli otto capitoli che compongono il romanzo sono tutti titolati e suddivisi in capitoletti. I capitoli primo, sesto, settimo e ottavo sono introdotti da un'epigrafe: rispettivamente un verso delle *Poesie* di Penna, un'*Aria di Cherubino*, un verso di Rimbaud, un'*Aria di Figaro*.

Ben più complessa la struttura del terzo romanzo, *La Storia* (1974), concepito quale „azione politica",[20] la cui narrazione è inframmezzata da „nove lugubri memorandum che figurano in apertura di altrettante sequenze". Il romanzo è introdotto da due epigrafi: un pensiero di un „Un sopravvissuto di Hiroscima" e dei versetti di Luca (X-21), poi ancora una dedica – tratta da un verso del poeta César Vallejo. La *Storia* è un crudo „atto di accusa"[21] contro il sacrificio dell'uomo. Ed infatti, per la nota introduttiva dell'edizione americana della *Storia*, l'autrice scrisse: „Col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. Eccovi dunque la Storia, così come è fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla."[22] Il „punto" fa coincidere storia e geografia e non ha più valenze mitiche ma orrorifiche. Nel primo dei memorandum della *Storia* è scritto che il potere si basa su falsi ideali nutriti da coloro che sono dolorosamente incapaci dei veri[23]. E il protagonista dell'*Isola* non vede sbriciolarsi i suoi miti? Arturo nei primi anni della sua vita, quando vive sull'isola, aspetta ciò che accadrà[24] e punta „unicamente a rivivere il „mistero" incantato di una naturalità perduta".[25]

L'abitante dell'isola sogna nella prima età e finisce ben presto per considerare superato il tempo dei sogni,[26] fino a decidere di allontanarsi in compagnia di Silvestro, lo stesso balio che lo aveva accudito da bambino: „già, però, il marinaio, ai piedi della scaletta, stracciava i nostri biglietti per

---

20 Morante, 1988: LXXXIII.

21 Morante, 1988: LXXXV. „La storiografia, per quanto esplori, ritrova dovunque lo stesso scandalo incessante. A distanza o da vicino, ogni società umana si rivela un campo straziato, dove una squadra esercita la violenza e una folla la subisce" (ivi, LXXXIII).

22 Morante, 1988: LXXXIV.

23 Morante, 1990: 265.

24 Matvejević, 2010: 31.

25 Rosa, 1995: 117.

26 Matvejević, 2010: 31.

il controllo; già Silvestro saliva, assieme a me, la scaletta. La sirena dava il fischio della partenza" (p. 1369). Quella di Silvestro è „una schietta creatura del popolo" che reagisce contro la guerra, un vero ma insensato macello che stava per consumarsi in Europa.[27]

L'isola e il Mediterraneo con la loro compattezza sono collocati al centro del mondo e rappresentano un universo a sé. La natura terraquea delle isole indica che esse sono predestinate piuttosto alla varietà che all'unità, del resto nella storia dei popoli queste porzioni di terraferma hanno rappresentato un luogo di riposo e di transito insieme.[28]

Procida è per Arturo il luogo della sospensione, della vacanza e della fanciullezza ma al contempo risulta come invasa, avvolta. L'isola diviene un luogo chiuso e del resto Morante è una descrittrice di luoghi chiusi, o di luoghi che pur aperti tendono a essere bloccati: il giardino è „chiuso fra le mura della casa come una corte", la stessa Procida diviene un'isola chiusa i cui „rari palazzi erano tutti, inevitabilmente, o conventi, o chiese, o fortezze, o prigioni" (p. 959) e la rendono uno spazio „recluso dal mondo", e il mare rappresenta la libertà ma anche il distacco e la privazione.[29]

Arturo deve imparare a dominare lo spazio oltre che il tempo, perché ha vissuto nell'età degli eroi e del mito che per sua natura non ha limiti. Gli spazi chiusi e limitati in cui vive Arturo si contrappongono agli spazi illimitati del mare,[30] che però non riescono a bilanciare la rappresentazione claustrofobica delle stradine di Procida. Soltanto nelle pagine finali gli spazi si dilatano: „Intorno alla nostra nave, la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano"[31] e l'isola scompare; Arturo fingerà che non sia mai esistita e si prepara ad entrare in uno spazio „privo di eliso". Nel capitoletto intitolato *L'isola* (pp. 954–957), lo sguardo analitico del fanciullo „celebra il tripudio degli elementi naturali intatti nello splendore incredibile dei colori e della luce". Esattamente in queste pagine si estrinseca la bellezza naturale rappresentata „con cura cromatica e luminosa" con l'intento di fare dell'isola una „vaga" e „narcisa" copia del nostro pianeta.[32]

---

27 Sgorlon, 1985: 27.

28 Corti, 1999: 29.

29 Si cfr. l'articolo del 26 novembre 1985 (Asor Rosa, 1985).

30 Il bisogno di concludere gli spazi, ha scritto Pupino, fa sì che nella narrativa di Elsa Morante molti spazi si dispongano l'uno accanto all'altro, senza comunicare. Cfr. Pupino, 1979: 7569.

31 Si veda l'analisi di Pupino, 1979: 7583.

32 Garboli, 1957: XIII.

La scrittrice conosceva bene le isole dell'arcipelago napoletano dove aveva a lungo soggiornato:

„Procida più piccola che nel ricordo, *non* meno bella. Ma l'Isola di Arturo non è lei sola forse: (è lei unita a Ischia?) a Anacapri: la mia finestra, all'*Albergo Cesare Augusto* pareva davvero *sospesa sul mare*. Nella mia camera, dal pavimento turchino chiaro, pareva sempre di volare, d'essere un uccello marino."[33]

Tra le carte dell'Autrice si conserva un biglietto da visita utilizzato nella primavera del'52 per annotare una sensazione di piacevole turbamento provocato dalle isole napoletane,[34] quello che Raffaele La Capria ebbe modo di definire „incantamento".[35]

Il mare dai „fondi variegati e fantastici, fuori dai regni umani" (p. 986) acquisisce una ulteriore valenza simbolica perché nell'*Isola* il mare ora è indicato come maschile („indifferente come Lui"), ora è percepito come femminile („Nuotava nell'acqua come con una sposa").[36]

Tonino Stella nel colloquio che dirada definitivamente le nebbie mitiche in cui Arturo aveva avvolto il padre sovrappone nuovamente maschile e femminile, sottolineando il legame tra Wilhelm e la „sacra isola del tesoro" di cui il padre di Arturo è „geloso, come di una donna! Tanto che, di soprannome, viene chiamato „Procida"" (p. 1323). Il monologo di Stella rimpicciolisce la figura dell'eroe e la priva dei caratteri virili, attuando la completa diseroicizzazione del mito di Wilhelm. Quello di Tonino Stella potrebbe essere letto come un vero discorso parodiante che denuncia i limiti dell'eroe biondo che, infatti, non si era mai „slattato".[37]

Dopo essersi scontrato con Stella, Arturo con le palpebre brucianti scrive una lettera in cui dichiara al padre di non avere più il desiderio di viaggiare insieme con lui. Scrive di odiarlo e riesce ad ammazzarlo simbolicamente privandolo della supremazia che aveva sempre esercitato, ma può compiere questa rottura perché ha compiuto una lenta maturazione

33 Morante, 1988: LXII.

34 Morante, 1988: LIX.

35 La Capria, 2003: 901.

36 Fabrizia Ramondino si è chiesta perché „il mare è di genere neutro in tedesco, maschile in italiano, femminile in francese, quando si sa che dai tempi dei tempi è legato alla madre?" (Ramondino, 2010).

37 Elsa Morante prediligeva Cervantes, l'autore che parodiandolo ha rovesciato il romanzo cavalleresco, creando un eroe doppio che „può far nascere in ogni circostanza un dialogo spontaneo". Cfr. Bonafin, 1997: VII. Per la presenza della parodia nei romanzi della scrittrice romana si veda Pupino, 2003.

iniziata grazie a Nunziata,[38] il vero personaggio cardine del romanzo, che permette al protagonista di oltrepassare le Colonne d'Ercole (pp. 1218 e 1349). Arturo, dal nome di stella, nella giovane matrigna trova un personaggio dal nome più prosastico, appartenente interamente alla tradizione onomastica meridionale. Quando non vuole affermarne la persona, il ragazzo si rifiuta di pronunciare il nome di Nunziata e dichiara: „non so indicarla col nome. C'è una difficoltà misteriosa, che mi proibisce queste sillabe così semplici: *Nunziata*, *Nunziatella*. E dunque, dovrò seguitare anche qua a chiamarla *ella*, o *essa*, o *lei*, o *la sposa*, o *la matrigna*" (p. 1090). Nel romanzo, che si apre proprio con un riferimento al nome di Arturo[39] („Uno dei miei primi vanti era stato il mio nome"),[40] le scelte onomastiche rivestono un'importanza fondamentale. Morante, che nel 1933 aveva pubblicato *La storia dei bimbi e delle stelle*[41], non solo ripete nel cognome di Tonino Stella il sostantivo che fin dall'*incipit* è legato al protagonista ma ne traccia i contorni: „intinse un dito nel vino del bicchiere, e col dito bagnato tracciò sul muro, fra gli antichi disegni e firme dei guaglioni, la figura di una stella" (p. 1317).

È questo l'atto finale di una lenta maturazione iniziata con l'arrivo di Nunziata sul piroscafo delle tre. La ragazza entra in scena in *Un pomeriggio*

---

[38] Nunziata, „sempre senza volerlo e senza saperlo", rompe l'incantesimo che imprigiona Arturo e lo spinge verso grandi prove di conoscenza. Nel romanzo, come notò Debenedetti, „si sviluppa una ricerca, condotta a volte come una sfida, di certe leggi del mondo e della vita: temute, sospettate, presagite, forse anche sperimentalmente accertate; ma comunque non disposte a lasciarsi decifrare attraverso la virulenza immediata di fatti sensazionali e massicci, né attraverso l'incalzare di un romanzesco a più ingrandimenti" (Debenedetti, 1972: 124–125 e 102, rispettivamente).

[39] Ha scritto Debenedetti che „Nato e cresciuto nell'isola senza riferimenti col resto del mondo, nutrito soltanto di avventurose e discutibili letture, Arturo era portato a esagerarsi l'eccezionalità della propria comparsa sulla terra, a riversare su se stesso una disponibilità di tenerezza inevasa, vagheggiandosi predestinato a sublimi domani: moto quanto mai patetico, e più capace di fargli voler bene che se egli dovesse diventare l'alfa di una nuova costellazione o un altro re Artù" (Debenedetti, 1972: 107).

[40] Morante, 1988: 953. Per Giuseppe Pontiggia l'attacco narrativo dell'*Isola* ha una sapienza „nativa e distillata". „È raro un attacco così mobile e insieme così persuasivo, così toccante nella sua semplicità. E il romanzo non farà che variare, come in un inesauribile fugato, il tema iniziale". Cfr. Schifano, 1993: 74.

[41] Morante, Elsa, „La storia dei bimbi e delle stelle", *Corriere dei Piccoli*, 1933. Per ulteriori indicazioni rimando a Porciani, 2006, che rappresenta uno studio organico dell'imponente mole di racconti e fiabe pubblicati da Morante tra gli anni Trenta e i primi Quaranta. In riferimento al nostro discorso si veda in particolare Porciani, 2006: 38 e 88.

d'inverno, che a livello macronarrativo è stata segnalata come la sequenza a partire dalla quale la storia avanzerà in modo lineare „quasi senza perturbazioni dell'ordine cronologico". L'*incipit* del secondo capitolo („un piovasco freddo annebbiava Procida e il golfo") è stato letto come una frattura „corrispondente al passaggio dall'isola come simbolo mitico […] all'isola come unità specifica di tempo e di luogo nello sviluppo degli eventi".[42] È stato sottolineato un cambio di registro anche a livello stilistico con similitudini „più rare, più brevi, meno ricche", ciò corrisponde a una semplificazione e a un'attenuazione del fantastico e del favolistico, „che divengono non meno intensi ma più quotidiani e unidimensionali".[43]

Si aggiunga che proprio in questa sequenza l'isola è rappresentata come „una flotta che ha ripiegato le sue mille vele dipinte e viaggia su correnti senza rumore, verso gli Iperborei" (p. 1025).

La scrittrice si identifica non solo con Arturo ma anche con Nunziata, paragonata a un animale „mezzo selvatico, un gatto, una capra", dagli occhi „grandi e lucenti, dai cigli raggiati come le punte di una stella" (pp. 1090 e 1029).[44] Solo a questo personaggio fondamentale spetta il registro popolare. La giovane matrigna è la sola „titolare dell'ingenuità terrestre e dell'affettività indifesa".[45] Ella è dedita al marito, pertanto, possiede il fondamentale requisito per essere una brava moglie.[46]

Nunziata è stata apprezzata come uno tra i personaggi „più perfetti" e „vivi" di tutta la narrativa italiana. Per Mario Praz la „bellissima" Nunziatina merita di „passare all'immortalità" e il romanzo, sottolinea il saggista, comincia ad ammaliare proprio con l'ingresso nella narrazione della giovane sposa di Wilhelm Gerace.[47] Dopo aver letto *L'isola di Arturo* anche Attilio Bertolucci, molto probabilmente nel 1958, scrisse all'autrice di essere entrato pienamente nella „musica" del romanzo con l'entrata in scena di Nunziata.[48]

Questa figura femminile è di per sé eccezionale essendo l'unica donna conosciuta da Arturo che riesce a sopravvivere al parto e quindi a divenire

---

42 Ricci, 1979: 257.

43 Mengaldo, 1994: 24.

44 Si legga anche qualche pagina oltre: „squassò forte la testa, con l'atto che si vede fare talvolta ai cavalli, o anche ai gatti" (p. 1035).

45 Mengaldo, 1994: 21.

46 Lugnani, 1990: 213.

47 Morante, 2012: 306.

48 Morante, 2012: 329.

madre in un'isola senza madri.[49] Il protagonista aveva conosciuto soltanto un balio,[50] Silvestro:

„Ch'io mi ricordassi, in tutta la vita mia io non avevo conosciuto neppure una volta che cosa fossero i baci (escludendo quelli di Immacolatella, che soleva darmene molti, nel modo esagerato dei cani). Per dire il vero, Silvestro, in seguito, m'ha raccontato che, durante la mia prima infanzia, al tempo che mi nutriva e mi custodiva, spesso lui mi stampava sulle guance dei bacioni, proprio all'uso delle balie; e m'ha assicurato pure che io lo ricambiavo con molti bacetti" (pp. 1111–1112).

La madre di Arturo ha i tratti mitici di una figura senza età „morta, all'età di nemmeno diciotto anni" nel momento stesso in cui nasceva il suo primogenito (p. 953). Nella vita del protagonista la nascita e la morte erano indistinte, essendosi sempre sovrapposte. Per la scrittrice l'unità del reale nasce dalla fusione degli opposti, che si manifesta nel ciclico succedersi di morte e nascita: „E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA / questo motto così ripetuto a caratteri uguali senza virgole né punti / è stampato lungo il cerchio d'una ruota".[51]

Anche il ricordo della cagnolina Immacolatella,[52] l'amica dell'infanzia di Arturo, è immediatamente legato alla morte. Mentre descrive il giardino che circonda la casa dei guaglioni Arturo ricorda che „sotto il bel carrubo siciliano, è sepolta la mia cagna Immacolatella" (p. 959). La frase è duplicata poche pagine oltre quando, sempre in riferimento al giardino, Arturo aggiunge „(oggi cimitero della mia cagna Immacolatella)" (p. 963).[53]

[49] Le figure femminili sono frequentemente richiamate nei titoli: *Immacolatella,* pp. 992–994, *Donne*, pp. 997–998, *Contro le madri (e le femmine in genere)*, pp. 1103–1110, *Le Donne dormienti*, pp. 1120–1123, *Assassinata*? pp. 1160–1162, *La mammàna*, pp. 1162–1166, *Assunta*, pp. 1253–1256, *Scenata di donne*, pp. 1267–1269, *La matrigna di pietra*, pp. 1269–1274, *La schiavetta indiana*, pp. 1274–1276, *La dea*, pp. 1348–1352.

[50] Silvestro non è né il „marito della balia" né semplicemente un „educatore" o un „precettore". È, letteralmente, colui che cura ed allatta il piccolo Arturo („Accanto mi mise il *ciuccetto* pieno di latte di capra, affinché, se mi svegliavo, stessi zitto, e non dessi segno della mia presenza", p. 970).

[51] Morante, 1990: 67 *(La serata a Colono)*. Nell'universo dell'Autrice tutto è ciclico e si ripete continuamente. „Anarchismo, astoricità e gusto della fiaba concorrono […] a far sì che la Morante descriva un mondo stranamente feudale, dove esistono soltanto schiavi fedeli e splendidi signori". Cfr. Sgorlon, 1985: 29.

[52] Elsa Morante affermò di amare non solo i gatti ma tutti gli animali in genere, perché da bambina pensava che gli animali fossero gli angeli. Cfr. Massari, 1957b.

[53] In *Aracoeli* si legge: „Sono passati trentasei anni da quando mia madre fu sepolta nel cimitero di Campo Verano, a Roma […]" (Morante, 1990: 1043).

Immacolatella è l'unica figura femminile che il protagonista frequenta nei suoi primi anni di vita e la ricorda con affetto e gioia:

„Quante commedie faceva quella pazza! Saltava in aria e si gettava in terra come una ballerina. Anche si trasformava in un buffone: io ero il re. E vedendo che io non mi interessavo a lei, s'accostava impaziente, […]. Come le donne, che quando un uomo è serio, spesso lo credono malato; oppure s'ingelosiscono, perché i suoi pensieri gravi sembrano, a loro, un tradimento della loro futilità. […] era ostinata, non poteva convincersi; e alla fine, davanti ai suoi giochi indiavolati, io ero ripreso dalla voglia di giocare" (p. 993). Arturo apprezzava la cagnolina che, pur essendo „una femmina, amava l'audacia e l'avventura". I due esseri avevano vissuto in simbiosi tanto che Arturo riusciva a indovinare finanche i sogni di Immacolatella, che al massimo „poteva sognare, per esempio d'essere davvero un cane da caccia, come presumevano i conigli di Vivara; oppure d'avere imparato ad arrampicarsi sugli alberi, alla pari dei gatti; o di trovarsi accanto una guantiera piena d'ossi d'agnello. Ma indubitabilmente, la cosa più bella, per lei, era quando sognava di me" (p. 1122).

Ma come tutte le altre femmine-madri Immacolatella – che „Aveva molti innamorati, ma fino all'età di otto anni non fu mai incinta" (p. 994) – muore. E così anche la madre di Arturo, così come ogni madre nei romanzi di Elsa Morante, „trova un suo rispecchiamento in un animale gravido, partoriente o che alleva i suoi piccoli".[54]

Con l'arrivo di Nunziata, però, le figure materne si contrappongono. Fino alla nascita di Carmine Arturo il parto aveva causato la morte della madre. Nunziata, invece, rappresenta la salute e Arturo vedrà il corpo della donna prima mutare e poi sopravvivere al parto e vivere insieme con il figlio.

Una madre reale, quindi, subentra al posto di quella sognata, posta nell'eternità senza confini temporali:

„L'età che le davo era, se ci penso, forse una maturità, grande come la rena e come la stagione calda sul mare; ma forse anche un'eternità, virginea, gentile e senza mutamento, come una stella" (p. 999).

Elsa Morante non ha associato alla morte soltanto la madre di Arturo, perché riscontriamo caratteri funerei anche in alcuni passaggi delle *Let-*

[54] Patrucco Becchi, 1993: 437–438. Come ha evidenziato Lugnani: „Già in *Menzogna e sortilegio* gli animali circolano liberamente in quanto personaggi […]. L'animalità tende perciò subito a connotarsi fortemente quale possibile canale di una comunicazione altra […]". Lugnani, 1990: 206.

tere ad Antonio [*Diario 1938*], in cui la scrittrice rievocava il pallore della madre chino sulla sua testa e ne descriveva la camera come odorosa „di adolescenza e di morte".[55] È importante sottolineare che spesso le madri descritte dall'Autrice patiscono la gravidanza, che ne deforma il corpo, e sono segnate „da un grave pallore", come se un morbo „consumasse" loro il sangue (p. 1142). Anche in *Menzogna e sortilegio* si descrive una madre che „pareva un'ammalata" e aveva i „fuochi d'un sangue malato".[56] Il personaggio materno in un altro passaggio ha „il corpo enfiato, il viso disfatto" e suscita un terrore spaventoso della morte. La figura materna riunisce in sé l'esperienza vitale e quella mortale, perché vita e morte si sovrappongono; infatti „la vita non è che la morte, preparata con cura quasi artistica […] insieme finiscono la vita e la morte".[57]

La figura materna – dicevamo – riacquista una dimensione vitale con Nunziata, nella quale all'improvviso Arturo crede di riconoscere „delle strane somiglianze" con sua madre, tanto da evitare „di riguardare il famoso piccolo ritratto", che tiene „nascosto gelosamente" dimenticato da tutti fuorché da lui (p. 1142). Arturo avrebbe gradito non più la vicinanza della madre antica, „che un tempo si trasportava per l'aria dell'isola sotto la sua tenda levantina", ma quella di una mamma viva. Il fantasma materno[58] comincia a evaporare e Arturo, significativamente, pensa che „La prima signora Gerace, non meno della misera Immacolatella, rifuggiva da questa mattinata lucente" (p. 1219).

La figura di Nunziata, che grazie alla maternità acquista sacralità,[59] domina l'isola. Agli occhi di Arturo ha sconfitto la morte facendo suo il primo dei pensieri degli *Eccellenti Condottieri*: „*Non bisogna importarsene della morte!*" (p. 1076). Il fanciullo deve scoprire le regole profonde della vita, che fino all'arrivo della nuova signora Gerace sull'isola sono state per lui incomprensibili.[60] Durante il travaglio di Nunziata („Nel suo dolore scomposto, essa lacerava con le dita uno scialletto di lana") Arturo rivive scene note („un ricordo repentino: la povera Immacolatella, che, duran-

55 Morante, 1990: 1595 e 1579.

56 Morante, 1988: 666.

57 Morante, 1990: 1617.

58 Arturo deve fare i conti con una figura materna che „andava sempre vagando sull'isola", e era così presente, „là sospesa nell'aria", tanto da rappresentare „uno degli incantesimi dell'isola" (p. 1001).

59 Patrucco Becchi, 1993: 441.

60 Cfr. Debenedetti, 1972: 124–125.

te il travaglio dell'agonia, ogni tanto faceva l'atto di lacerarsi il corpo coi denti…") e pensa „che lo stesso male" di cui erano morte la madre e Immacolatella avrebbe ucciso „anche quest'altra femmina!" (p. 1161). Ma è proprio Arturo a correre dalla levatrice,[61] la stessa che lo aveva fatto nascere e, mentre aspetta questa „gigantessa" dalle mani enormi e anche „un poco di baffi", si accorge che il „mare, i giardini avevano un colore sorridente" e non erano per nulla turbati dal travaglio di Nunziata. Il paesaggio, lo stellato e l'isola restano imperturbabili rispetto alle vicende del singolo e per questo appaiono agli occhi di Arturo „scostanti, perfino schifosi" (p. 1165). La Natura, insomma, non risente delle sofferenze umane. Il protagonista deve maturare proprio la consapevolezza che, al contrario del mito, la storia deve fare i conti con la morte. La scelta di allontanarsi da Procida equivale ad allontanarsi dall'età mitica della fanciullezza. Dopo essersene allontanato, l'isola mediterranea diviene isola simbolica.

Il balio Silvestro lo strappa al mito e lo catapulta nella realtà della guerra contemporanea di cui Arturo non sa nulla, mentre conosce „la storia fino dai tempi degli antichi egiziani, e le vite degli eccellenti condottieri, e le battaglie di tutti i passati secoli" (p. 1355). Da sempre convinto che „un uomo non era un uomo finché non aveva fatto la prova della guerra", si riferiva, però, alla guerra combattuta dai cavalieri; invece, le guerre moderne – come gli dice Silvestro – „erano un'altra cosa" (p. 1357). La guerra cui aspira Arturo è combattuta quasi per gioco perché, come ha scritto Garboli a proposito della *Storia*, la „guerra, agli occhi di un bambino, non è quella che appare agli adulti".[62] Più Arturo si allontana mentalmente da Procida, più irrompe la storia nel romanzo.

Il protagonista deve innanzitutto disfare la tela che le figure genitoriali, come un „ragno d'oro", hanno finito per tessere „sopra tutta l'isola" (p. 958). Questa immagine è presente nelle prime cinquanta pagine del romanzo ed è poi ripresa dopo altre duecento e rafforzata dall'aggiunta di Arturo che riconosce di essere stato imprigionato sull'isola dall'„ambiguità", che lo ha tenuto avvolto come „una ragnatela iridescente" (pp. 1159–1160)[63]. Il padre, non meno della madre, lega Arturo all'isola. Anzi, forse il padre

---

[61] La mammàna, Fortunata, è una donna tutt'altro che femminile, che „presiede al mistero della nascita e ne incarna le contraddizioni profonde" (Rosa, 1995: 119), e si è sempre scontrata a viso aperto con la morte.

[62] Garboli, 1995: XV.

[63] Già Elisa aveva rivelato gli inganni e demistificato le menzogne. Cfr. Pupino, 1979: 7579.

coincide con „Procida", come dice Tonino Stella. È Wilhelm il vero ostacolo per Arturo: „appena prendevo la risoluzione di fuggire da Procida, subito il ricordo di lui invadeva tutta l'isola come una moltitudine insidiosa, affascinante. Lo riconoscevo nel sapore dell'acqua di mare […] come un invasore, s'impadroniva a questo modo della mia isola; ma pure sapevo che l'isola non mi sarebbe piaciuta tanto se non fosse stata sua, indivisibile dalla sua persona" (p. 1159).[64]

Arturo decide di partire e lasciare l'isola su cui l'estate „sarebbe tornata immancabilmente, uguale al solito" perché non „la si può uccidere, essa è un drago invulnerabile che sempre rinasce, con la sua fanciullezza meravigliosa. Ed era un'orrida gelosia che mi amareggiava, questa: di pensare all'isola di nuovo infuocata dall'estate senza di me!" (p. 1365). Avrebbe potuto prolungarla, ma le dice addio, come „forse alla giovinezza?".[65] È giunto il momento da sempre atteso, „il giorno pieno, la perfezione della vita". Arturo confessa di avere sempre saputo che l'isola e la sua primitiva felicità „non erano altro che una imperfetta notte", erano „ancora la notte della vita" (p. 1155).

Arturo lascia sull'isola Nunziata e „un altro Arturo Gerace, biondino" che „corre libero e beato per le spiagge…" (p. 1367). Il fratello minore[66] ha ereditato i biondi caratteri paterni: „Ciò gli dava un'aria di valore e di aristocrazia, quasi che gli si dovesse un titolo come *Altezza*, o qualcosa di simile, in grazia e merito dei suoi boccoli" (p. 1203). La presenza di un fratello biondo è tema ricorrente, evidenziato già nel racconto *L'arancio* del 1938.[67] Anche in *Menzogna e sortilegio* Anna vagheggia un figlio maschio, biondo „fiore gemello" che „avrebbe onorato e amato"

---

64 Fernandez, nel pur breve saggio dedicato all'Autrice, ha ribadito che „Ciascuno dei personaggi Di Elsa Morante, durante l'infanzia, si è trovato legato ad uno dei genitori, con un attaccamento tanto enfatico quanto naturale […] sembra che il tema principale e ricorrente di questa scrittrice singolare sia l'idealizzazione del padre o della madre in un cuore giovanile" (Fernandez, 1982: 201–202).

65 Morante, 1988: LXIII.

66 Massari, 1957b. „Un giorno un'amica le parlò di un figlio di 10 anni geloso del fratellino più piccolo". Una giovane Morante firmò i racconti „Il fratello maggiore", *I diritti della scuola*, 30 gennaio 1938 (cfr. Porciani, 2006: 170–171); „Il fratello minore", *Oggi*, 22 luglio 1939 e „La matrigna", *Oggi*, 30 marzo 1940.

67 In questo racconto nel sogno di Bernardo spuntò l'albero „già intero e carico di frutti" e per „tutta la notte il biondo fratello di Bernardo fiorì per lui". La citazione è tratta da Porciani, 2006: 173.

così come non ha fatto con Elisa.[68] Concetta aveva pregato affinché le nascesse un figlio maschio e bello. La bellezza è caratterizzata dal color dell'oro, Edoardo ha „gli occhietti color d'oro", diviene la „corona d'oro" della madre, che avrebbe rinunciato alla sua bellezza in favore del figlio („Quel po'di bellezza che c'è nel mio corpo, tòglimela, dàlla tutta a questo mio figlio maschio").[69] Elisa non è un essere „aureo, grasso" ma „magro, amaro e nericcio".[70] I caratteri paterni sono aurei, quelli materni bruni, ma nell'*Isola* l'essere biondo assume un'ulteriore connotazione perché rappresenta il requisito indispensabile dell'eroicità: „E se per caso questo figlio, benché bruno, era destinato a diventare un eroe, lei non ha potuto saperlo, perché è morta" (p. 998).

Morante rende Procida una vera e propria metafora dello spazio sacro, donandole una polisemia derivata dall'intreccio di storia e mito. L'isola rappresenta un cronotopo,[71] è un luogo dal nome „numinoso", che appartiene „alla Campania antichissima e varia" ma è un microcosmo, che dà „forma a stati d'animo, modi e stili di vita, predisposizioni e inclinazioni, gusti e abitudini". La scrittrice ha scelto la terza isola dell'arcipelago napoletano quale luogo d'elezione, indossando un adeguato abito mentale.[72]

Le memorie di Arturo sono un vero e proprio discorso sul Mediterraneo con „il sole e il mare; i profumi e i colori; i venti e le onde; […] le navigazioni, i naufragi e i racconti che si tramandano sulle une e sugli altri; […] la vita e il sogno".[73] Procida in quanto isola mostra la sua natura bivalente, perché è „luogo del meraviglioso, e insieme della morte; dell'avventura esaltante, e insieme della pena; fatata e insieme maledetta. Così il suo linguaggio è misterioso, elusivo, ingannevole; caratterizzato da suoni e segni arcani, perturbanti; contraddistinto da geroglifici, crittogrammi, mappe, che si fatica a leggere, decifrare, decodificare".[74]

La scrittrice vesuviana Clotilde Marghieri nel 1957, dopo aver letto il romanzo di Arturo, scrisse in una lettera entusiastica all'Autrice: „Se io scrivessi un libro […] vorrei […] far vivere i lettori nella più cruda realtà e

68 Giuntoli Liverani, 2008: 160.
69 Morante, 1988: 211.
70 Morante, 1988: 239.
71 Cfr. Rosa, 1995: 130.
72 La Capria, 2003: 887.
73 Matvejević, 2010: 21.
74 Perosa, 1996: 13.

insieme nello specchio magico che riflette questa realtà, e nel rifletterla la illumina di sorprendente luce, una luce di miraggio." La particolare lettrice aveva amato quel libro „di realtà e di luci" come „le nostre terre divine che sono *trasfigurate* nella luce che le bagna", riconobbe nel romanzo un'opera „di noi che abbiamo le radici nelle alghe del mare, e in quella terra di vulcani – e che adoriamo la bellezza che ci tortura, ci travia, ci redime – che siamo impastati nella bellezza, in *quella* bellezza, piena di vitalità crudele". Marghieri elevò Elsa Morante a „cantore" delle isole napoletane „vere e mitiche".[75]

A chi le chiedeva della presenza del Mediterraneo nei suoi romanzi, Morante rispose: „Credo che sia perché il mare mi piace sopra tutto al mondo. E siccome il mare che conosco meglio, nel quale sono nata, è il Mediterraneo, finisco per parlare sempre di questo".[76] Derivava evidentemente da questa predilezione la definizione di Attilio Bertolucci che volle Elsa „carica di amore per le „isole dell'arcipelago", nel mare napoletano".[77]

Bibliografia

Per le opere di Elsa Morante si fa riferimento a:

Morante, 1988: Morante, Elsa, *Opere*, I, a c. di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano: Mondadori.

Morante, 1990: Morante, Elsa, *Opere*, II, a c. di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano: Mondadori.

Garboli, 1957: Garboli, Cesare, „Introduzione", in Morante, Elsa, *L'isola di Arturo. Romanzo*, Torino: Einaudi, V–XVIII.

Massari, 1957a: Massari, Giulia, „L'isola di Elsa", *Il Mondo*, 19 marzo 1957.

Massari, 1957b: Massari, Giulia, „Sei domande ad Elsa Morante. Arturo è nato dalla gelosia di un bimbo", *L'Espresso*, 7 luglio 1957.

De Robertis, 1962 : De Robertis, Giuseppe, „L'isola di Arturo", in *Altro Novecento*, Firenze: Le Monnier, 534–539.

---

75 La lettera della Marghieri è stata pubblicata in Morante, 2012: 305–306.

76 Massari, 1957b.

77 Bertolucci, 1991: 150. Morante conosceva bene l'arcipelago napoletano, era stata anche a Capri, come ricorda La Capria in *Capri e non più Capri*. Cfr. La Capria, 2003: 804–807. Si veda anche Morante, 1988: XLIV–XLV.

Debenedetti, 1972 : Debenedetti, Giacomo, „L'isola della Morante", in *Intermezzo*, Milano: Il Saggiatore, 101–125.

Vittorini, 1972: Vittorini, Elio, *Conversazione in Sicilia*, introduzione di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi.

Pupino, 1979: Pupino, Angelo Raffaele, „Elsa Morante. La decadenza famigliare nella raffigurazione ironica e letteraria del romanzesco: contestazione anarchica a approdo ideologico al romanzo popolare, per la „storia" umanitaria degli oppressi", in *Letteratura italiana. Il Novecento*, VIII, Milano: Marzorati, 7565–7592.

Ricci, 1979: Ricci, Graziella, „„L'isola di Arturo". Dalla storia al mito", *Nuovi Argomenti*, 62, 237–275.

Fernandez, 1982: Fernandez, Dominique, „Elsa Morante", in *Il viaggiatore amoroso. Viaggio nell'italia culturale*, trad. it. di Fabrizio Ascari, Milano: Rizzoli, 200–206.

Asor Rosa, 1985: Asor Rosa, Alberto, „Arturo e il mare", *La Repubblica*, 26 novembre 1985.

Sgorlon, 1985: Sgorlon, Carlo, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano: Mursia.

Genette, 1989: Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di Camilla Maria Cederna, Torino: Einaudi.

Lugnani, 1990: Lugnani, Lucio *et alii*, *Per Elisa. Studi su „Menzogna e sortilegio"*, Pisa: Nistri-lischi.

Bertolucci, 1991: Bertolucci, Attilio, „Elsa", in *Aritmie*, Milano : Garzanti.

Patrucco Becchi, 1993: Patrucco Becchi, Anna, „Stabat mater. Le madri di Elsa Morante", *Belfagor*, IV, 436–451.

Schifano, 1993: Schifano, Jean-Noël e Notarbartolo, Tjuna (a c. di), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Mengaldo, 1994: Mengaldo, Pier Vincenzo, „Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante", *Studi novecenteschi*, 47–48, 11–36.

Garboli, 1995: Garboli, Cesare, „Introduzione", in Morante, Elsa, *La Storia*, Torino: Einaudi, V–XXVI.

Rosa, 1995: Rosa, Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano: Il Saggiatore.

Andreini, 1996: Andreini, Alba, „*L'isola di Arturo* di Elsa Morante", in *Letteratura italiana*, IV/II, Asor Rosa, Alberto (a c. di), Torino: Einaudi, 685–712.

Perosa, 1996: Perosa, Sergio, *L'isola, la donna, il ritratto. Quattro variazioni*, Torino: Bollati Boringhieri.

Spinazzola, 1996: Spinazzola, Vittorio, „*Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini", in *Letteratura italiana*, IV/II, Asor Rosa, Alberto (a c. di), Torino: Einaudi, 407–427.

Bonafin, 1997: *Dialettiche della parodia*, a c. di Massimo Bonafin, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Bardini, 1999: Bardini, Marco, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa: Nistri Lischi.

Corti, 1999: Corti, Maria, *Catasto magico*, Torino: Einaudi.

La Capria, 2003: La Capria, Raffaele, *Opere*, a c. e con un saggio introduttivo di Silvio Perrella, Milano, Mondadori.

Pupino, 2003: Pupino, Angelo Raffaele, „Il romanzo parodico di Elsa Morante", in *Ragguagli di modernità. Fogazzaro Pirandello „La Ronda" Contini Morante*, Roma: Salerno Editrice, 150–166.

Rimbaud, 2004: Rimbaud, Arthur, *Opere*, traduzione e c. di Ivos Margoni, Milano: Feltrinelli, 2004[4].

Dell'Aquila, 2005: Dell'Aquila, Giulia, „„Uno dei primi vanti era stato il mio nome": note di onomastica nell'*Isola di Arturo* di Elsa Morante", in *Studi di onomastica letteraria*, Pisa: Giardini, 89–99.

Porciani, 2006: Porciani, Elena, *L'alibi del sogno nella scrittura di Elsa Morante*, Soveria Mannelli: Iride.

Brohm, 2007: Brohm, Heike, „Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di *Conversazione in Sicilia* del 1953", *Rivista di letteratura italiana*, 2, 87–104.

Giuntoli Liverani, 2008: Giuntoli Liverani, Francesca, *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Napoli: Liguori.

Matvejević, 2010: Matvejević, Predrag, *Breviario mediterraneo*, prefazione di Claudio Magris, trad. it. di Silvio Ferrari, Milano: Garzanti, 2010[2].

Ramondino, 2010: Ramondino, Fabrizia, *Taccuino tedesco 1954–2004*, a c. di Valentina di Rosa, Roma: Nottetempo.

Morante, 2012: Morante, Elsa, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a c. di Daniele Morante con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino: Einaudi.

Summary

Nunzia D'Antuono

„AND YOU, ABRACADABRA BILLOWS, / SWOOP ON MY HEART AND CLEAN IT." SYMBOLIC STRUCTURES OF ARTHUR'S ISLAND

In *Arthur's Island* by Elsa Morante, Procida symbolizes the first edenic step in Arthur's life; the main character's name is the same of a star. He spends his childhood in a world where men are like heroes. Arriving the young Nunziatina, a thoughtful and real character, Arthur reconsiders his absolute certainties. The young stepmother comes from Naples travelling in the opposite direction compared to Arthur as he leaves the island. The young man becomes aware that he has lived in a romance world made by himself, but above all he sees before him a parody of his father's bravery. Thanks to Silvestro transporting him, Arthur can cross the sea and his threshold limbo, leaving his native island. Archetypical island model embodies his double nature as it is a place of both wonder and death. This paper analyzes the names and the thresholds in *Menzogna e Sortilegio* (1948), in *Arthur's Island* (1957) and in *The Story* (1974). The intertextual reading starts by analyzing the notice in the '57 novel, which reminds the ending one in Vittorini's *Conversation in Sicily*, and highlights some writer's narrative features, drafting Arthur who moves in a context where male and female, birth and death, bravery and lowness are opposed and overlaid too. Arthur has to find the way to short circuit the time – cyclic and spent by continuous life and nature's seasons – that will make him to cross the sea towards a Story without any heroes. Arthur, who spent his childhood in a mythical world, needs to encompass ordinary reality including the impossibility of being a hero as ancient ones and king Arthur. The main character has to free himself trapped by ambiguity and by the web which his parents covered him with.

Резиме

Нунција Д' Антуоно

„А ВИ, АБРАКАДАБРАСТИ ТАЛАСИ, / СРУЧИТЕ СЕ НА МОЈЕ СРЦЕ И ОЧИСТИТЕ ГА". СИМБОЛИЧКЕ СТРУКТУРЕ АРТУРОВОГ ОСТРВА

У роману Елсе Моранте острво је архетипни избор у коме се одвија пародија плавог јунака Вилхелма. Артуро, коме помаже Нунцијатина, лик је свестан и везан за стварност, а захваљујући васпитачу Силвестру уочава апсолутне извесности, успева да достигне зрелост и налази храброст да преплови море и удаљи се од Прочиде. Овај рад анализира и вреднује, у еволутивном следу, „прагове" *Лажи и врачбине* (1948), *Артуровог острва* (1957) и *Приче* (1974). Интертекстуално тумачење полази од анализе упозорења у роману из 1957, који се позива на завршно поглавље *Разговора на Сицилији*, и истиче неке наративне константе списатељице, те оцртава еволуцију лика Артура – он се креће у контексту у којем нису супротстављени већ се двосмислено подударају мушки и женски елемент, рођење и смрт, јунаштво и нискост. Архетипски модел острва амбивалентне је природе, с обзиром да је истовремено место и чудноватог и смрти. Артуро, који детињство проводи у једном митском свету, мора да достигне да обухвати прозаичност стварности која контемплира немогућност јунака да то буде на антички начин. Главни јунак мора да се ослободи двосмислености која га је ухватила у клопку и паучине коју су око њега сплели родитељи.

Јован Делић

Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду
jovandelic.delic@gmail.com 821.163.41.09-922 Павловић М.

СРЕДОЗЕМЉЕ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Апстракт: У средишту пажње овог рада су путописи Миодрага Павловића о Грчкој, Италији и Светој Гори, односно Хиландару, и његове пјесме инспирисане овим просторима, њиховом историјом, умјетношћу и митологијом.

Кључне ријечи: путописи, лирика, Грчка, Италија, Света Гора, храм, природа, култура, мит

Ако се Бахтинов термин *хронотоп*, у значењу простор-вријеме, иначе преузет из физике и примијењен на прозу, односно на роман, може пренијети и на лирику, односно на поезију Миодрага Павловића, онда га је најкраће, најефектније, најпрецизније формулисао пјесник и есејиста Љубомир Симовић:

„Географски, Павловићеве песме, полазећи од Србије и Балкана, призивају цео европски континент, захватајући и западне обале Азије. Временски, те песме, полазећи од наших дана, допиру и у библијска времена и залазе дубоко у грчки свет. У неким песмама песник ће посетити насеља богова, у неким ће се спустити чак у лимб“ (Симовић, 1991: 280).

У погледу просторно-временске свеобухватности тешко да у српској поезији имамо песника поредивог са Павловићем, а мало ћемо их наћи и у свјетској лирици, поготово ако се имају у виду и Павловићеви путописи. У путописима, наиме, Павловић обухвата још Кину и Индију; безмало цио азијски континент.

Већ овакав концепт простора и времена сугерише широку антрополошку усмјереност Павловићеве поезије и запитаност над човјеком, његовом природом и историјом, поезијом и митологијом, над комплетном културом и духовношћу у свом њиховом богатству и разноврсности, у свим временима и на свим меридијанима. Питање

личног идентитета увијек је и питање људскости, односно човјекове природе. Ми, у мјери у којој смо способни, насљеђујемо дарове цивилизација и народа који су нам претходили: Лепенског Вира, загонетне винчанске културе, старих Грка и Римљана, Византије.

Зато је проблематично писати о Павловићу као пјеснику Медитерана. То подразумијева немали редукционизам раскошног богатства Павловићеве поезије и духовности уопште, видљив одмах и као редукционизам простора. А ако то чинимо, морамо то радити са свијешћу о цјелини Павловићевог замаха, његовога простор-времена и о значају и мјесту Медитерана у тој цјелини, са свијешћу да је ријеч о пјеснику који радо тематизује историју, митологију, културу; о пјеснику изразито церебралном, склоном метафизици, који је приближио поезију и есеј, па и поезију и путопис. Многе доживљаје предјела и путовања Павловић је преточио у стихове, пјесме, па и цијеле збирке *(Хододарје*, *Улазак у Кремону*, *Књига хоризонта)*.

Па, ипак, Медитеран јесте повлашћени простор Павловићевог пјесништва; Медитеран као центар и извориште духовности, људске мисли, цивилизације; као извор „млека искони", а управо тако се зове изузетно значајна, „медитеранска" Павловићева збирка од свега четрнаест пјесама (*Млеко искони*, 1962). Ова збирка је просторно смјештена у Грчку, историјски у стару Грчку на њеном заласку. Грчка је, за Павловића, била и остала само срце, духовно средиште Медитерана, па и Васељене. Прво стара Грчка, а потом Византија. А онда Италија као наследница Западног римског царства, али и као златни талог Византије, чији ће се утицај осјећати и у ренесанси. У Павловићевој медитеранској топографији, у његовим путописима и поезији, повлашћено мјесто има Атонска Света Гора, Богородичин град са својим манастирима и са Хиландаром, српским духовним гнијездом у Богородичином крилу.

Медитеран би се могао проширити и на доње предјеле Дунава, па би се и мјеста попут Лепенског вира, толико инспиративног за Павловића, могла наћи у оквиру наше теме. То би овај рад обогатило, али би водило проширењу које би превазилазило предвиђене оквире.

Павловић се усмјерио на Грчку и Италију из више разлога: ишао је за темељима европске, што ће рећи и своје, српске културе, односно српско-византијске традиције; слиједио је велике духове и поштоваоце антике какви су били Гете и Винкелман. У Италији је видио снажан спој античког и новог свијета какав тешко да је другдје могао

видјети. То је било усмјерење не само због сусједства, већ због извора и искони. Зато је неопходно пажљиво читати Павловићеве путописе да бисмо се што боље разабрали у пјесниковом односу према различитим културама и цивилизацијама; према различитим временским, цивилизацијским и културним слојевима.

1.

Павловић каже да се, „стицајем спољашњих ограничења", касно отиснуо на путовања – у својој тридесетој години – и да му је први правац, по сопственом избору, била Грчка, у увјерењу „да су Хелени мера свих ствари створених у оквиру земаљске многострукости, и да од њих треба почети".[1]

Грчка на почетку, Грчка на крају. У „Post scriptum-у Европским путописима", Павловић без двоумљења каже да је европска земља коју ставља „изнад свих других, и која је сасвим самосвојна: Грчка, и то пре свега тамо где се њени антички корени добро виде, где су њени антички споменици поново откривени или остали очувани на површини земље. Од свих земаља старог света и разних континената Грчка чува, по мом осећању, културно завештање које ми је највише значило. Хелада је велики полазак у светлост стварања. Много пута сам Грчком био надахнут, много пута сам у тами размишљања вадио хеленске метре. Грчка је осветљавала и ону историју пре ње, и ону што јој је следила у више наврата. Иако Европа може да се поноси једним својим великим успехом у својој свеопштој подузетности, то је чињеница да је успела да усвоји готово све слојеве хеленске традиције, и да их претвори у сопствене креативне изворе. Вековима се Европа око тога трудила и довела је своје односе са хеленским наслеђем дотле да је данас више нико и не пита да ли је збиља законита наследница хеленских културних завештања, или није."

Грчка је, прво, аутентична вриједност по ономе што је од своје антике сачувала, по свом „културном завештању". Она је, затим, позив на „светлост стварања", инспирација, посебно за пјеснике којима нуди ризницу својих пјесничких ритмова, „хеленске метре". Она је својеврсни светионик у историји који своју свјетлост усмјерава и према прошлости, чак и оној која је њој, античкој Грчкој претходила, и

[1] Сви цитати из путописа дати су према издању из *Сабраних дела Миодрага Павловића*, књига *Далека предворја: путописи*, Просвета, Београд 1999.

ка будућности. Грчка је најдрагоцјеније европско насљеђе; Европа се свим силама потрудила да то насљеђе усвоји. Ето зашто је Грчка, за Павловића, на првом мјесту од свих европских држава.

Пут у Грчку је, дакле, први и прави пут у свијет. На тај пут пјесника охрабрује привиђење – пјесник из облака Бранко Радичевић, који је, и када није био најдражи пјесник, „био појам песника наших времена“ : „на рубу једног облака распознао сам јасно нацртан лик Бранка Радичевића […]. Бранко Радичевић није стигао да обави већа путовања, али је нас, песнике, пратио погледом и слао посебну врсту песничког благослова.“

Путник је најчешће на путу по хоризонтали, у покрету. Утолико је Павловићев доживљај Акропоља значајнији као поништење хоризонтале и успостављање вертикале и непокретности као својства иманентних храму на узвишењу – као да се и сам путник удваја у каријатиду:

„Хоризонталност је на овој узвишици била неважна, а подземље под овим храмом није имало свој праг. Био сам у усправности, у вертикали која је имала само један правац, на висини, али није нагонила на покрет. […] Храм је радио свој посао. Његово стубље је упило сегмент по сегмент – све делове видика. И ја сам био сведоком те велике моћи која је имобилисала овај свет, а да га не потире, нити му мења основни облик. То је била хеленска епифанија: непомичност у светлости, дубоки тон, звук потврде бића.“

Таква је моћ храма. Павловић има за храмове посебну осјетљивост и наклоност; они су његова трајна инспирација, пјесничка и путописна. Грчка древна култура, па и храмови, „није окренула леђа елементима природе“:

„Хеленски храм је врста окамењеног светог гаја на истакнутом месту са којег општи са основним силама природног (космичког) света. Сваки хеленски храм баца поглед ка мору или реци, отворен је према небесима, ослушкује шта му ради подземље, стоји према дувању ветра као лира добро напетих жица, и радо призива светлост знајући да само велики бог може да је сачини и у земаљске просторе пошаље.“

Хеленски храм, по Павловићевој оцјени, има велику љепоту и малу моћ слутње; заумност их је занимала колико да од судбинских сила сазнају ток и крај свога личног живота. Павловић, насупрот Ничеу, не вјерује да је око Хелена свугдје био „дух музике“, пошто га је запањила тишина која је владала око храма богиње Афаје на ос-

трву Егина – чули су се само зрикавци. Уравнотеженост свих космичких сила око храма искључивала је жамор живих створова. Зато је Павловић сумњичав према Ничеовој идеји о рођењу трагедије из духа музике.

Гробља могу доста да кажу о природи једне цивилизације: о односу живих и мртвих, надземног и подземног свијета, о односу према природи и према оностраном. На старом атинском гробљу Керамеикос – рећи ће Павловић, не без ироније – „човек се осећа као риба у води". Оно што нашим гробљима недостаје – интензивнија веза са живима, однос према природи, назнака оностраности – Павловић налази на старом атинском гробљу. У хеленском подземљу настављају да трају материнство и херојство, родбински круг, богатство и врлина, свијет умјетности. Симболи живота и његове обнове налазе се и под земљом: поред мртваца у гробу су и глинена јаја из којих треба да проклија нови живот. Смрт није апсолутни крај: и у грчком подземљу има неког разговора и забаве, о чему свједочи и грчка књижевност. Уосталом, Одисеј је путовао и кроз подземни свијет; имао и подземно и надземно искуство; разговарао је са мртвима и донио свједочанство о љепоти и вриједности живота.

Путовати по Грчкој значи и путовати кроз митологију. Иако је универзалан, мит је везан за неко своје мјесто. Тако је Афродита рођена на Кипру, из морске пјене. Богиња љубави је вјечно обиљежила Кипар као свој завичај. Порођаји на острвима су у старогрчким митским временима били „чести и пуни последица". Зевс се родио на Криту, Аполон на Делосу, Афродита на, од хеленског копна најудаљенијем, Кипру. Богиња Лато је била прогнана на острво да се породи далеко од погледа богова са Олимпа. Пјеснику се намеће поетска визија о повременом изгнанству велике моћи: „Велике и позитивне моћи, као што су биле љубав и светлост, биле су повремено у изгнанству да би се победоносно вратиле, али никада да заузму престо врховног божанства, него да буду некрунисани владари у мислима и душама не само људи, него и богова, уколико је сигурно да богови, они антички, могу да имају душу, а не нешто више и страшније него што је душа, васионска или људска, свеједно."

Однос видљивог и невидљивог често занима Павловића. Промјенљиви однос вјетра и мора примјер је сарадње видљивог и невидљивог – море је видљив израз наума и дејства невидљивих вјетрова, а заједно „ветар и морска површина чине ону завесу између два флуида, толико

опасну за бродове и машту“; производе буку и понекад застрашујући говор елемената. Острво вјетрова је Миконос, а његови јецаји се чују чак на Делосу, претварајући се у „урлик разбешњених лавица којима је претходило порођајно стање и запомагање богиње Лето“. Видљиво и невидљиво, мит, природа и умјетност међусобно су прожети и повезани: вјетрови, море, острва, богиња на порођају и лавице на Делосу. То њихово вијење „на окупу у узвишеној узајамности“ Павловић зове епифанијом. Пуноћа доживљаја острва Делос дошла је до израза и у Павловићевој истоименој пјесми.

Свој путопис из Грчке Павловић завршава записом о Солуну и ротонди Светога Ђорђа: Солун је био и остао велика раскрсница и скретница; други град по величини Византије са снажним печатом те државе и њене културе; његова лука је капија великог басена источног Средоземља; кроз Солун се мора на путу за Свету Гору и српски Хиландар; са траговима исламског присуства, он је најдраматичнија и меланхолична слика византијског културног узлета и пропадања тога царства. А ротонда Светог Ђорђа је израз блискости и удаљености хеленске и византијске културе. Солун је од свих грчких градова Србима најблискији и за Србе најпресуднији.

Павловићев меланхолични доживљај Солуна неодвојив је од доживљаја судбине Византијског царства: карта европске културе, а нарочито малоазијске и египатске, била би сасвим другачија да Византија са својом престоницом није уништена. Од два европска хришћанска царства остало је Западно, које се противило успостављању веће словенске силе на истоку или југоистоку Европе. Зла судбина Византије трајно је обиљежила и Грчку, и Србију, па и цио словенски свијет.

2.

Павловићев доживљај Италије осјењен је доживљајем Грчке. Наш пјесник се, прво, позива на Гетеово и Винкелманово искуство, односно на њихово трагање за антиком: обојица су се с антиком срела у Италији и замишљали Грчку која је била под турском окупацијом. Тако се једном и Павловићу учинило да је, долазећи у Италију, стигао у Грчку. Гледајући Фиренцу са брда Сан Манијато, послије боравка у САД, имао је утисак да види „неки византијски велики град“ са маштовитим куполама. Да нијесу пали под Турке, Грци би се – вајка се

Павловић – развијали као Италијани. Отуда Павловић види и Фиренцу „као неки велики византијски град“ и препознаје на катедрали Santa Maria del Fiore византијске трагове.

„Њено кубе, њена мозаичко орнаментисана фасада, имали су много од византијског, па и од персијског духа. Чак и да ставим на страну споменике чисто византијске, расуте по Италији у Равени, Венецији, на Сицилији и другде, чинило ми се да се из Грчке по Италији ширио уметнички градитељски импулс исто онако како су византијски философи и лингвисти (‘граматичари’) доносили у Италију хеленску философију и књижевност бежећи пред незаустављивом најездом османских Турака.“

Овај свој кратак, за Павловићев доживљај Медитерана преважан текст („Post scriptum“), пјесник поентира двјема „интуицијама“. Прва је да Америка никада неће личити на Европу, а друга је, заправо, јасна пјесничка слика Италије која подсјећа на велики град на облаку из наше народне пјесме:

„Италија је у ствари једна фиктивна, на облацима сграђена – позна Византија.“

Слика је заводљива и аутентична, пјеснички бриљантна, али Италија има много тога свог, ненадмашног и раскошног, прије свега ренесансног и барокног, што ће сам Павловић у својим путописима истаћи.

Природно је онда што Павловић своје путописе по Италији започиње Равеном, поновивши у наслову два пута име града, уз два ускличника: „Равена, Равена!!“ – заправо цитирајући жељезничара који објављује улазак воза у станицу. Готово од почетка Павловићеви путописи о Италији – о Равени, Верони, Мантови и Венецији – попримају особине есеја о сликарству, уз повремене поетско-митолошке реминисценције. Путописац се не устеже да изоштрено изложи лични став било о боји („Модрину волим да гледам на пристојном растојању“), било о композицији, о представи Христа или о тешкоћи да се с поузданошћу препозна и утврди хронологија стилова (јер не може себе да увјери да су неке мозаичке фигуре из V вијека, а не из доба ренесансе), било, на крају, о томе да су дјетињасте и наивне фигуре универзалне и подједнако блиске сваком времену. Иако зна да мозаици над олтаром у цркви San Apollinare in Classe, у пјешчари изван Равене, „имају родоначелну улогу у развијању ранохришћанског симболизма“, нашем пјеснику дјелују „мало мршаво и поред видних

симболичних значења“, док добро очувани мозаици у San Apollinare Nuovo у центру данашњег града „имају очаравајуће уметничке врлине“. Павловић сматра да византијска и ранохришћанска умјетност спада прије и више „у историју духовности него у историју уметности“, а ако се ово становиште прихвати, „онда мозаици у оба San Apollinara (in Classe, и Нови) показују највећи могући интензитет појаве надземаљске стварности и божанске истине којим се ликовни облици могу појавити на хоризонту наших чула“.

Потпуно одушевљење Павловић ће осјетити у апсиди цркве San Vitale у Равени: пред њеним мозаицима човјек „осећа да је закорачио у васиону“. Затим слиједи суд који, по својој аподиктичности и чврстини става, по високој и безрезервној оцјени, спада у ријетке Павловићеве судове:

„Нема смисла да живот иком од наших људи прође а да није стајао у апсиди цркве San Vitale у Равени: тамо станује биће, тамо је Он и осовина која се с неба спушта ка земљи, полази из Његове руке са свода у злату с анђелима. Овде још живи византијски двор и траје најстабилнији тренутак византијске уметности.“

Слиједи опис царске композиције, положаја Јустинијана и Теодоре у односу на Христа, па још једна врхунска оцјена којом се изједначавају умјетност и откровење:

„Изван овог царског присуства, које је велики улазак самосвести у уметност, мозаици су истовремено уметност и откровење, биће и ритуални облици његовог начина да буде свето и да се у њему манифестује.“

Павловића је обузео равенски лик Христа као владаоца свемира, „лик у који стаје све што у том свемиру може да се представи, да настане и нестане“. Зато ово мјесто Павловић доживљава као извориште дугиних боја, „са којег дугине боје крећу у обручавање земље“ повезујући све највредније у византијској традицији.

У Асизи ће наш пјесник поћи *сумњичав*, а из њега се вратити *с учвршћеном равнодушношћу* и „поред дивљења за његовог свеца“, пјесника *Химне Створења* посвећене Творцу. У Орвијету ће газити по вулканским стијенама и видјети *Страшни суд* Луке Сињорелија који ће „потрајати док буду трајали последњи часови овога града“. У Тодију ће се споменути религиозног пјесника Јакопона да Тодија и ријечи Исидоре Секулић о њему („један гностички фратар“), али и налаза једног америчког стручњака да је то мјесто у

којем би највише вриједело живјети. У Перуђу је дошао „гладан и жедан сликарства“, али је више уживао у природи и са њом сраслој архитектури. Међутим, „било где да је човек у Италији, своју нараслу глад за великим сликарством може да засити у једнодневном излету“, као што је то наш пјесник учинио излетом до Ареца, гдје је разгледао приказ легенде о налажењу Часног крста Пјера дела Франческе: „То је једно од оних места која стоје увек спремна да нас преобразе, да нам покажу како би свет могао да буде пун достојанства, кад би то усхтео“. Свијету до те пуноће достојанства, очито, није много стало.

У Верони је Павловић одушевљен присношћу и љубазношћу људи и квалитетом вина. Велика синагога у центру града и јеврејска четврт у Венецији, сачуване кроз ратове, наводе Павловића на закључак „да су Италијани и у периодима страховлада друкчији били од других, бољи“. А то је лијеп комплимент од пјесника из народа са историјским искуством.

Поглед на високи зид арене амфитеатра асоцира Павловића на Гетеа – то здање је било први Гетеов сусрет с дјелима античког грађевинарства, а затим на „међупростор неба и земље који је насељен ветровитим бићима што носе божанска имена, а толико личе на људе да се чини да им се ругају“. Док се у арени одвијала борба међу људима, међупростор неба и земље је био поприште сукоба полунебеских бића „на чије трагове упућује сваки залазак сунца, и које наговештава Зора […] испуњена најавама свих мистерија, ваздушних, подземних и оних скривених испод прага људске свести“. Борилишта су шира и бројнија него што то људи обично виде. Невидљиво моћно учествује у космичкој и личној драми.

Palazzo Te у Мантови, са митолошком композицијом у дворани „Психе“ повод је Павловићу за размишљање на тему љубавне мистерије, обнове живота и енергије, што све има и аутопоетички значај и може бити везано за разумијевање сакралног и профаног у оргијастичком и еротском; може упућивати на антрополошку инспирацију и дубину Павловићевог пјесништва. Љубавно-митолошке сцене су скриване изван масовних окупљања и посматрања: крије се наго тијело, тијело љубави и чин љубави, као што се скрива и мртво тијело и његово распадање, пошто од овога човјека обузима стид или ужас. То скривање је најранија езотерија:

„Оно езотерично око смрти је слутња како живот може да се настави или обнови, то је по свој прилици био садржај елеузијских мистерија: уз енергију биљног клијања човек је мислио да може и себи обезбедити поновну младост тела, – он је у мистерији унајмљивао енергију житног поља и измицао замци телесне смрти. У љубавним мистеријама откривао се прави поредак света: његова усредсређеност на вредност лепоте, на лепоту као на суштаство увек младог живота. Тако је љубавна игра била истовремено уживање и мудрост, да поновимо то што је тврдио Платон, а песник Данте вишеструко отеловљавао."

Иако га је дворана „Психе" у Палати Те раније одбијала, новим гледањем и провјерама Павловић је потврдио да је „то један од великих митолошких паноптикума који је нови век успео да нам завешта".

Поновно виђење је ритуал у доживљавању умјетности, у провјери свога суда; „то и јесте онај ритуал на који нас светост уметничког обавезује". Италија не треба да брине о посјетиоцима поштовалаца великог сликарства – долазиће они да опет виде.

Свадба Психе с Амором, Венере са Адонисом, прилика је Павловићу да сажме своје ставове о свадби, оргији, тијелу и еросу. Прво се говори како се „слике преливају ка нама и у нас, иза слика, и у дубине невидљивих понора ка којима воде све воде што се изливају са таваница и иза углова собе" а онда се прелази на закључке општије природе – путопис постаје сликарско – антрополошки есеј:

„Оргија је умножила ситуације у којима су затечена нага тела, смисао је пак у еротском испуњењу што га подразумева обред свадбе. Свадба је истовремено гозба, лустрално купање, откривање разноликости телесног присуства у раскоши, самоћи, у чежњи и злоупотреби. Сва нејасност идеје љубави скупљена је у визуелним реченицама, у дневним призорима у приземљу митског збивања, и у тами која влада на ноћном небу ка којем се диже дух еротске радозналости раздражености."

Венеција је изузетна и јединствена већ по томе што је на њено тло немогућно ступити; њено тло су њени чамци и канали. „С гондолом почиње увид у њену несигурност" или у несигурност свијета; у Потоп који се излива саа слике цркве Светог Марка, па се накратко повлачи. Та слика има за Павловића магијско дејство – заправо чува Венецију од Потопа упозоравајући на његово присуство и пријетњу, на „давни бес елемената" који се сваког трена може распалити.

Вода не расте снагом плиме – нуди Павловић пјесничку митолошку слику умјесто научне истине – већ се „венецијанске зграде повремено заједничким ритмом спуштају у воду". Подводни дивови – Антеји подводних дубина и подводни Атласи – држе на плећима венецијанску архитектуру. Уморни, повремено падају на кољена, спуштајући зграде које носе испод површине „вода-прљавуша венецијанских канала". Павловић, међутим, митолошку слику поентира иронично – љуљају се на јаком сјеверцу венецијанска здања, а из зида се указује дуг и дебео пацовски реп:

„Богови се неће вратити, као што неки очекују, нити ће Титани поново устати, али пацови хоће и са њима глумци и глумице комедије dell'arte."

Сусрет с Венецијом у посјетиоцу буди устрепталост; изазивају је „цркве у којима се нећемо молити, палате у којима нећемо становати, матица људи које никада нећемо упознати", али и готово сигурност „да се налазимо на домаку сладострашћа једне врсте што се само овде може наћи".

То је, данас, та јединственост и изузетност Венеције. Павловић подсјећа и на примјере како „можемо да доживљавамо сложене ситуације замишљајући како оне пролазе кроз неку другу личност, личност модел, или узор" и наводи како викторијански пјесник Роберт Браунинг доживљава Венецију преко њеног композитора Балтасара Галупина пишући пјесму у дијалошкој форми *Toccata of Galuppi,* док је Исидора Секулић свој доживљај Венеције усредсредила на Бајрона замишљајући га у зору на мосту Ријалто; Његош је о Венецији говорио кроз комичног јунака Драшка Поповића, са иронијом и према граду и према јунаку који је „оличена херојска наивност". Ваљало би споменути и Црњанског, односно његов доживљај Његоша у Венецији, који је такође врло сложен. У том низу је и Миодраг Павловић који рачуна са свима њима, са својим и њиховим искуствима.

3.

Путопис *Отварају се Хиландарске двери* носи вишеструку унутрашњу драматику. То је, прво, драматично откриће релативно младог врхунског српског интелектуалца и пјесника, и цијеле генерације младих људи послије Другог свјетског рата којој је припадао, да Света Гора још постоји „и да би се могла потражити, по-

сетити, обићи". То је драма уласка у један свети предио који се „може открити као исечак рајске природе и истовремено видети да је […] за подвижнике предео великог мучеништва по којем искушитељи харају као некада међу првим монасима у скровиштима египатске пустиње". То је драма упознавања „телесне географије" Свете Горе уз настојање да се не промаши „као духовно и алегоријско присуство". То је ступање у „простор молитвене чедности", запљускивање таласима „бистрог мора, модрог и сињег као да је на небесима често пречишћавано", али и на најдонји и најтврђи камен своје историје, на свој духовни ослонац на којем су још живи и Свети Симеон Мироточиви и Свети Сава. Тиме се дубље упознаје своја прошлост, а „упознавање прошлости понекад отвара човеку осећање да му се живот продужава". Велики поклоник културног памћења и још већи противник заборава пјесник Миодраг Павловић апелује да не заборавимо да су постојали „у овом духовном забрану они који су из пепела дизали срушене или урушене манастире, у пожарима изгореле конаке, пиргове и тврђаве, они који су из ватре спасавали иконе и свете књиге, који су као свети просјаци ходили по православним земљама молећи за прилоге и поклоне, да би овај простор молитвене чедности могао да опстане", ни не слутећи тада да ће му се тај мотив ватре и пожара сурово вратити 2004. године, када је избио пожар на Хиландару и изазвао пјесника да о томе испјева своје можда и најдраматичније стихове, свој „пожарни спев", односно циклус „Огњено царевање", објављен у збирци *Рајске изреке*.

Ријетко је гдје као у Павловићевим путописима остварено јединство природе, културе, историје, осјећање светости и непролазности и личног доживљаја, односно живота. Довољно је пажљиво погледати на нешто више од једне странице описану ноћ у Светом Пантелејмону.

Текст почиње превременим искрцавањем ходочасника из брода, привучених „велелепним здањима руског манастира Светог Пантелејмона", што је изазвало подозрење код грчког полицајца. То подозрење је протумачено једном зависном реченицом: полицајац је подозрив „јер не уме да се чуди". Чуђење је Божји дар, духовна способност човјекова.

Насупрот полицајцу, руски монаси „нису били узнемирени што су изненада добили госте", дакако – ненајављене. Њима „као да је све било јасно" кад су им гости рекли да су Срби и и да хоће да посјете манастир Русик у којем се Свети Сава некад постригао. Ту су историја и светост намах све разјаснили, упркос прохујалих осам стољећа.

Само једна личност, и сноп свјетлости на њу усмјерен, довољна је да се наслуте ужаси новије историје. То је личност игумана руског манастира: „наочит човек беле коже и црне косе и браде, избеглица из Бесарабије од 1939. године, када су је Совјети окупирали".

Лица и атмосфера у манастиру чували су неко друго, старије вријеме, од прије једног стољећа: „Били смо неоспорно у руском XIX веку, у некој Толстојевој приповеци, на обали Црног мора." Култура, односно књижевност, прискочила је у помоћ писцу да дочара манастирску атмосферу изван свога времена.

Најзад, слика ноћног неба; усмјереност на свјетлост и на астрално; на спој стварности светогорске ноћи и светогорских метафора – не на сукоб, већ на спој природе и културе:

„Спокојан и смирен после тронедељног путовања по Грчкој гледао сам у ноћно небо. Имао сам осећање да на њему сија једно сунце, толико је оно добро осветљавало само себе. Али то сунце је било разбијено и расуто у комаде, а ти комади су се звали звезде. И кад се звезде опет буду збиле једна уз другу, настаће нови дан, мишљах пре но што сам отишао на спавање у кревету међу руским чипкама."

На путу од кареје ка Хиландару, јашући на мазги, пјесник је осјетио највећу усамљеност за коју је знао. Самоћа у природи, на Атонској Гори, друкчија је и неупоредиво већа од собне самоће, загушљиве и одређене преградама. Самоћа на висоравни била је „између неба и земље, али боље рећи ван једног и другог. То је била самоћа као изложеност свемирским силама што за милост ретко кад знају"; самоћа која је подсјетила на изгнанство из раја, али не на земљу, већ у пустош.

Знак најдубље усамљености, према Павловићу, јесте час „када нас оставе мисли и осећања" и кад „око покушава да на своју преслицу намота струне нашег бића". Око онда, снажније него иначе, опажа спасоносну свјетлост, односно *светлости*, јер ту ријеч у поенти овог кратког записа („Од Кареје до Хиландара") Павловић употребљава у плуралу – допиру те свјетлости с разних страна, из више извора, а можда све нијесу ни исте природе:

„Светлости што допиру до мене су као ветрови који подстичу и дижу јарболе мога ја. Светлости долазе са разних страна, са морске пучине, лево и десно иза литица Атоса, преко борових грана и преко удолина спремних да забрује птичјим криком или сувише речитим ударањем звона. Светлост што допире са разних страна постаје не-

што готово нерукотворено, послано самотнику да прими неко друго значење, можда не и велелпно, али измакло тужном окриљу земне патње.“

Ова самоћа на висоравни била је дубоко лична, пјесникова, и путпоисац је касније разумијева као „припрему за обезличење“ које ће се догодити у Хиландару, „почев од самог улаза, као да нас је неко попео на пирг не знајући да ли смо звона или они који потежу ужад за звоњење“.

Спасоносно око усамљеника прихвата, дакле, свјетлости послате „самотнику да прими неко друго значење“, које је „измакло тужном оку земне патње“.

Улазак у Хиландар прати преображај личности, крупна промјена. Ријеч је о својеврсној иницијацији чији је саставни дио била и она лична усамљеност.

У Хиландару све *постоји; извршава се воља постојања*. Све оживљава и у свему су наталожене емоције и готово миленијумско памћење – од Милутинове цркве до златастих одсјаја икона, од балвана уграђених у доксате до опека и водоскочног млаза. Осјетљиви посјетилац, поготово Србин, до сржи је прожет Хиландаром; успостављена је веза кроз вријеме до самог почела, до извора, са оснивачима храма и утемељивачима српскога завјета на Атонској Гори:

„Сад сваки мој корак казује ‘Хиландар’ и знам да ме чују они који до сада нису слушали ни услишавали: Сава и Симеун који утврдише постојање српског завета у гудури балканској. Овде непрестано траје свечаност српског заветовања, у којој ни реч не мора да се прозбори, ни стих да се продене.“

Свети Симеон Миротовчиви је творац српске државе и чокот лозе Немањића; из његовога тијела је израсла и данас живи лоза од које се може правити причесно вино. Свети Сава је уздигао Србију, српски језик и Српску православну цркву на Свету Гору. Он се указује на путевима и раскршћима; „монаси говоре о њему као да су јуче са њим разговарали“. Вићали су га у чамцу који плови на таласима Егејског мора; привидио се међу Христовим ученицима палим ничице пред призором врхунске тајне преображења. Он је отишао из свога светога гнијезда да у отаџбини мири браћу и њихове синове; да државу и народ упути путевима светости. Морао се освједочити – увјерен је Павловић – „да између свете историје и оне мирске, светске, чисто људске историје, постоји растојање, размак који се једва

понекад може смањити, премостити. Државној историји кнежевских и краљевских размирица благослови само ретко и накратко помажу". Павловић се пита да ли се „овај плаховити и енергични светац" вајкао што је напустио светогорске ћелије и молчалнице; да ли вјеровао да се држава и народ у цјелини могу упутити путевима светости; „или је чуо глас који му је говорио да се разлика између мирског и посвећеног живота не сме прогласити за потпуну и непремостиву, да се одговорност којој се светац на једној страни обећа неминовно преноси и на другу страну над којом се стално надноси сенка Кнеза Таме и његовог помоћника? Са том дилемом оставио је светац своју цркву и народ свог језика да хода кроз време у пуној неизвесности, у којој су и његови остаци тако непотребно и сасвим буквално на ломачи изгорели. Али мирис његове светости остао је изнад воња на угарак, пепео и на туђа проклињања."

Контакт са Светим Савом и Светим Симеоном успостављен на Светој Гори стваран је, дубок и вјечан у мјери у којој је вјечно ишта људско. Изгледа да су све наше дилеме и сви наши завјети, касније крваво потврђивани кроз историју, па и Косовски завјет о цраству небеском, утемељени на Хиландару и на светосавској мисли. Пјесници су то најдубље осјећали и најбоље изразили.

На Светој Гори влада моћна тишина – „рибља ућутаност" – у којој се одвија свођење рачуна, мјерење личности прије него што је изненадно свјетлост обасја. Ту се душа брзо *почне отискивати у висине* ослањајући се на призоре из природе, која је – према Павловићевом осјећању – барем под планином Атос, такође „наш исповедник и савезник нашег духовног оца", јер не би „давни вајкадашњи искушеници изабрали баш овај прст земље да се од земаљске тегобе и неправедности ослободе"; природне силе имају свој удио у почетном препорађању душе.

Природа је на Атосу, ипак, „мало скучена, омршавела"; шуме су се претвориле у жбуње, дрвеће је танко и шибљасто; трава се претвара у маховину. Уосталом, мисао се овдје „неопозиво упутила ка оној страни која не познаје време". Природа се потчинила молитвама и „мислима о ништавности овога света"; „она је своје изданке продужила у храмове"; не изазива човјека да се отисне било куда осим у сопствену мисао. Зато је с том природом лако наћи „блискост у немости", „братску истоветност у бивању и пребивању", а то „бивање овде не види разлику између живота и његовог престанка". Та *стварна*

блискост са природом је толика да би пјесник – када би уопште мислио на гроб и сахрану – могао замислити да буде сахрањен „у свакој јарузи на Атосу".

„Само је на Атосу дух надјачао природу. Она је завршута и занемарена као мантија монаха и испосника", записаће Павловић описујући испоснички посну и пусту планину Атонску, која се спушта својим обронцима право у море, не ослањајући се ни на оранице, ни на хоризонтално тле, ни на пристаниште.

Ако је растиње скромно и посно, заласци и изласци сунца, зоре и свитања, права су раскош неба и поднебесја. Атонске цркве, које иначе чувају „удаљеност према природи" заборављајући је и надвисујући, као да се јутром везују „за збивања на видљивом небу или за поднебесје":

„Јутром се цркве гледају са сунцем лице у лице. […] Јутром као да цркве на Атосу отварају своје двери и своје прозоре ка спољњем свету, јутром се отварају књиге старославне, на фрескама се запажају набори на одорама, шуме воде светих река, догађају се прва чуда исцељења."

Потом се цркве врате „свом целовитом задатку да представљају читаву природу, небески и подземни свет и оно што се на земљи догађа, док она траје још који дан".

И то Павловић види као законитост у односу храма и природе, на Атосу као и дуж Мораве, Западне и Велике.

Павловићева зора у Кареји једна је од најљепше описаних зора у српским путописима. Виђена је са велике терасе хиландарског конака изнад Кареје, у другој половини септембра, погледом усмјереним ка истоку кроз лишће винове лозе и готово зреле гроздове. Море се губило у масивној и тешкој измијешаности елемената неба и пучине:

„Као да се неки вир исправио и окренуо своју површину ка гледаоцима на обали"; вир који је личио на истопљене метале, један сребрнкаст, а други жућкаст, сумпораст. Потом се боје мијењају и обогаћују: сребрнкаста добија „тамносива вунена вретена", сумпораста златасте и ружичасте нијансе. Непостојање границе између мора и неба као да подсјећа „на стваралачку моћ безграничности", а та моћ је „покретала појединачне, активне металне светлости из којих још није било јасно шта ће настати: нови златан путир причести или колевка са младенцем који се тек одваја од подлоге и материнства материје".

Доживљај зоре добио је димензије драматичне неизвјесности рађања младог сунца. Том сликом Павловић завршава и поентира своје светогорске путописе и књигу *Далека предворја* – оно што се догађало сваког јутра с изласком младог сунца – дочарано је као јединствено драматично и неизвјесно рађање младенца.

Упркос скромном растињу, Павловић ће доживјети на Атонској Гори фасцинацију биљком – свијетлоруменим цвијетом који је имао облик равностраног грчког крста – па ће записати:

„Земља је, може се рећи, на овом полуострву цветала малим крстовима."

Има Павловић и у овом путопису неколико кратких исказа о односу видљиво-невидљиво, драгоцјених за часове схватања свијета и човјека, па и за његову поетику. Постоје видљива и невидљива бића, а у сваком живом бићу његов видљив и невидљив дио. И у природи има „нешто невидљиво, што нас окружује, делује на нас да нас привуче некој саблазни или да нас од ње ослободи, да нас узнемири или да наше мировање учврсти, заштити, подупре неопипљивим каменом станцем на који се пењемо". Невидљиво, дакле, може бити чврсто попут видљивог камена станца, истински и трајни ослонац заљуљаној личности.

Храмови се међусобно ослушкују, вјерује Павловић, шаљући поруке једни другима на различитим језицима, о чијем међусобном разумијевању брине Свети Дух. Многа света здања, или њихови дијелови, празна су и ненастањена, али стоје спремна као да ће сјутра већ бити другачије. О њима Павловић пише са искреним дивљењем и не без суморног погледа на наше доба које је мало шта створило с погледом на вјечно и оностранo.

Усмјерени мишљу, молитвом и цијелим животом на оностранo и вјечно, на општење с највећом тајном, Светогорци су томе подредили и исхрану, односно постове, као знак одбијања чулног зарад потпуне концентрације на молитву и духовност. Зато су гозбе ријетке, мада нијесу искључене, али су вина одлична. Завјетовања у посту су некад драстична и мирјанима тешко схватљива.

Бити једном на Светој Гори значи – постати њен доживотни искушеник, јер Атос и његови манастири лебде као слика идеалног града пред очима свакога ко је једном тамо био. Има у овим ставовима и заноса, и утопије, и стварног и дубоког доживљаја. Тек тамо се – увјерен је Павловић – стиче „права представа како изгледа права

хришћанска вера, и живот по правилима отачке духовности". Ко је био на Атосу и „окусио вредности које нуди живот његових монаха, закорачио је у духовни свет који се по својој истинитости може сматрати оностраним". Истинито и оностано су, за Павловића, у овом путопису, готово синоними. Мирски и монашки живот се никад не могу довољно приближити. Монашки живот се не може дјелимично преузети јер подразумијева цјелину и завјет. А тај завјет је на Светој Гори спојен с љепотом цркава и дубином памћења; с осјећањем безвремености. Зато је древно монашко завјештање на Атосу неопходно свијету и „остаје да траје и да обухвата читаво биће човековог свесног боравка у овом свету".

Мирски човјек не може вјероватно стално имати у свијести оно што у Хиландарском типику стоји о светој литургији: „јер је свето и страшно оно што се у њој врши". То *свето и страшно* врши се по цијелој Светој Гори, у име „страшне и превелике тајне православне вере". Зато је Света Гора, и Хиландар у њој, света и страшна тврђава православља.

3.1.1.

Хиландар је опјеван већ у култној Павловићевој збирци-спјеву, у *Великој Скитији* (1968). Ријеч је о пјесми „Позна хиландарска молитва" с поднасловом „Уочи Косовског боја", испјеваној гласом молиоца, Хиландарца, у првом лицу, коју хиландарски монах казује као молитву у ноћи пред бој. То је рефлексивна молитвена пјесма о почетку и крају свијета, односно о почецима и крајевима народа. Хиландарски црноризац, Србин, осјећа да се налази на прагу „пошљеднег времена" и пјева о смислу историје и страдања, небеског и земаљског царства.

У уводној строфи Хиландарац излаже своје знање о почетку и крају једног народа. На то је подстакнут страшним догађајима чији је савременик – продором Турака на Балкан и поразом Срба на Марици – и онима који предстоје, а Хиландарац их слути. Сваки народ има свој почетак и свој крај, али ни почетак ни крај не долазе само једном, већ се кроз историју понављају. Зато с краја једнога времена и једног царства ваља мислити на нове почетке, у њих се надати и за њих молити. Сумња у нове почетке је гријех, а вјера тешка и мало основана на историјској реалности, насталој послије Битке на Марици, а пред

Косовски бој. Хиландарац је несклон нездравој, претјераној љубави према патњи народа свог.

Мислилац покушава да погледа у будућност ослањајући се на искуства пророка: „но и пророци су говорили о прошлом / да би у тами двери будућег дотакли“.[2] Прошлост и будућност се међусобно освјетљавају; прорицати се може само на основу знања о прошлости, човјеку и народу.

Зато црноризац види прво оно што се већ догодило: „велика крила скакаваца / већ су зелена прешла преко мора / и кнезове честите побила на реци“; види недавни исход Маричке битке. Скакавци су, вјероватно, алузија на Његоша и на почетак *Горског вијенца*. Доба послије Маричке битке запамћено је у старим записима као најгоре од свих времена; као један од крајева свијета; једна од апокалипси којих је препуна историја и које се понављају. Павловић је увјерен да нико није закаснио да апокалипсу опише; свако вријеме има своје „пошљедње вријеме“. А вријеме Павловићевог Хиландарца било је једно од „пошљедњих“.

Онај ко познаје прошлост зна да ће у будућности доћи крај моћи једне силе, ма како се она звала. Зна да ће бити нових почетака и крајева његовога народа. Али прије нестанка – привременог или коначног – црноризац моли од Господа *зрелост земаљског живота* за свој народ и за себе, и *рока* […] *за припрему небеског пута*. Припреме за царство небеско обављају се на земљи, као и припреме за нове почетке на земљи. *Небеска кроткост* може доћи тек послије *подвига на земљи*.

Отуда у поенти замолба за Господа да нам „бистре изворе наше крви“ сачува „за још једно стварање света“; да нас „у плоти задужи“ и да нам се „тек после подвига на земљи / небеска кроткост подари“.

Однос земаљског и небеског царства врло је изнијансиран. Небеско се заслужује на земљи, жртвом и подвигом, односно новим стварањем свијета и способношћу и спремношћу за то ново стварање. Зато је важно биолошки, плотски, крвљу претрајати. Зато су и земаљске побједе важне. Зато се од Господа моли да непријатеље наше одбије. За обнову, за поновно стварање и почетак, потребно је да се очува крв и плот, да се сачува срж и сјеме народа.

---

[2] Сви цитати из поезије дати су према издању *Сабраних дела Миодрага Павловића*, књиге *Искон* (поезија, књига I), *Извор* (поезија, књига II) и *Исход* (поезија, књига III), Просвета, Београд 2002.

3.1.2.

Павловићеви путописни записи, видјели смо, имају поетску природу; то су лирски записи о пјесничком доживљају неког предјела. Многи од тих доживљаја с путовања уродили су пјесмом, па чак и цијелим збиркама. *Светогорски дани и ноћи*, објављени у Приштини 1987, то потврђују.

Трагови путовања и путописа видљиви су и у стиховима, као и у прозним фрагментима. Уводна пјесма је испјевана у кратким стиховима и строфоидима, а ти строфоиди су синтаксичко-ритмичке цјелине. Само два дистиха – укупно четири од двадесет једног стиха, колико их има пјесма – немају обиљежје путовања, већ доживљај уздижу до универзалног и вјечног. Осталих пет строфоида носи траг путовања: сазнајемо да дува хладан вјетар са Атона; да је синоћ у луци било живље; да на броду ударају четири пута печат; да путникова леђа привлаче Солун, Неродимље и Звечан; да око храма цвјетају дафине. Само се други строфоид пита да ли је хладан вјетар са Атона „предзнак / или прозрак", а завршни дистих поентира вјечним пјевом:

И пева
неко вечан.

Пјесник се уздиже од конкретних, сасвим чулних података о путовању до вјечног пјевања; од појединачног ходочасничког доласка до вјечности.

Пут узбрдо од Руске лавре познат је из путописног записа, а опис извора и самосвијест птице на грани, која је свјесна „да је неко посматра одозго, изнад нас", несумњиви су знакови да се пјесник налази у простору свјетлости.

Лирски субјекат чезне за временом Христових чуда – свадбе у Кани, претварања мало хљеба *у многа и светла тела*, Васкрсења – а пошто је то недостижно, одриче се „сваког хтења с надом још мало у хлеб / и његова преображења".

Преображење Господње је једно од чуда која фасцинирају Павловића; чудо које је немогућно у трену ухватити или насликати. Преображење хљеба и вина у светој литургији такође је чудо које лирском субјекту омогућава да се *мало нада*. Мјесто на којем се борави и записује – Света Гора – одређује правац мисли и асоцијација; инспирише на духовност и усмјерава пјесника ка Богу.

Прозни фрагменти значењски су усмјерени на духовност, на однос Бог–свијет–човјек, а пошто је на почетку била ријеч, онда је и питање језика кључно. Павловићеви фрагменти су рефлексивни, понекад парадоксално ефектно срочени, али по правилу дубоки, што ће рећи – помало горки. Када размишља о раздаљини човјека и Бога, Павловић види људски напредак, „развој“ и кретање историје као увећавање те раздаљине; као процес све бржег удаљавања човјека од Бога, тако да Откровење „мора да покаже оно што се на почетку засигурно знало“. Павловићеве рефлексије се доживљавају као обасјања и открића. Тако је и са пјесниковим осјећањем да смо од почетка „у опиту са језиком Творца“. Нејасност је у природи језика, односно у говору природе и знацима Творца, а у нашој људској природи је „да једино јасност разумемо“. Зато је проблем јасно–нејасно вјечан:

„Трагање за знацима и језиком творца природе толико је тешко да се стварање мора понављати у малом, не би ли у малом постало јасно оно што је у великом и изворном облику постало нејасно. Према томе, од почетка смо у опиту са језиком творца.

Слојеви нејасности се слажу један преко другог, иако то не значи да изневеравамо првобитни говор природе у стварању; ми само понављамо нејасност која је у природи језика, мада је у *нашој* природи да само јасност разумемо.“

Стање духовног мисаоног човјека јесте стање духовне запитаности. А пјесник се, природно, пита о питању ријечи, слова, језика; о односу слова и човјека, слова и пјесме:

Да ли то Слово живи у теби
зато да још једном страда,
мора ли да прође кроз тела,
болнице и гробља пре но што
постане шапат и сибилски стих?
Ил уме да траје ван човека
Слово у камену, песку,
извесност о свему,
без надања у песму.

Циклус се завршава и поентира сусретом са Светим Савом, његовим благословом пјеснику за повратак кући и упозорењем – да се држи ријечи. Ријеч је и послије Хиландара, поготово послије Хиландара, основни ослонац:

врати се
пази на свом путу
држи се речи.

Као и у путописним записима, и у овом циклусу почасно и повлашћено мјесто имају свеци утемељивачи државе, цркве, културе, књижевности и народа – Симеон Мироточиви и Свети Сава. Отуда и пјесма „Симеону Мироточивом", стилизована као похвала, с елементима пастишизације средњовјековних текстова и са данас помало архаичним језичким облицима и обртима, зацијело стилогеним: употреба партицип а („на земљи / страх ствовавши; свим болујућим", у значењу болнима, болеснима), сталних епитета (*миро благоухано*), употреба дужег облика глагола *јесам* у презенту на крају синтаксичког одсјечка (озарио се *јеси*). И пјесма се, као и путописни запис, поентира *лозом и гробом*:

Узтрубићемо песму
теби и тобом
похвало српска
и удобрење
поносимо се
твојом лозом
и гробом.

Најзад, Павловић ће у свом прозном поетском фрагменту, који тематизује *свет* и *светост*, употребити и поступак „плетенија словес". Искључено је да су бројна гласовна подударања, у ове неколике реченице које издвајамо, случајна и без пажње за успостављањем односа према српско-византијској традицији:

„У *светом свету створени свет постоји* још једном, друкчије, ако не *супротно*: чистије, *светлије*, мирније. На изглед, тај *свети свет* је много бољи *стан* за обитавање него *свет створеног*. […] *Са светом светости* човек се не опходи помоћу знања. И друго питање се поставља: ако има *света* који је *свет*, зашто онда овај мањи, мање достојан и зависан *свет свега стовреног?* И ту нема казивања, осим да се рекне: добро је што је тако."

Фрагмент се поентира према библијској формули („И видје Бог да је добро") у славу оба свијета – добро је да оба постоје: и *свети свет*, и *свет свега створеног*. Бројна сугласничка понављања (*св, ст, свт*), ријечи или истог коријена (*свет*) и игре ријечима више су од сигнала блискости „орнаменталном" стиху средњовјековном.

3.1.3.

Павловић се, дакле, окренуо и старом жанру *похвале*, и поступку *плетенија словес*, али и жанру *молитве*, толико присутном у српској традицији, испјевавши петодјелну „Молитву за светогорске монахе". У духовној поезији Павловићевој постоји напор за одгонетањем скривене тајне, јер привид нас вара: нити је природа себи самој одгонетка, нити је тама у тами сасвим тамна.

Вијест о Господу и похвала Господу је свако свитање; тријумф свјетлости и дана је знак Његовог присуства: „сванула је мајка очинству, и син свему бивству".

Модерном лирском пјеснику и лирском субјекту, Миодрагу Павловићу нарочито, својствена је амбивалентна запитаност. У пјесничком питању: „*И*ма ли склоништа иза твога греха / или у књизи твојој, вечној као жетва?" – истовремено титрају и сумња и нада.

Парадоксалност Павловићеве молитве је у томе што је то молитва лирског човјека, пјесника, за оне којима је молитва све – смисао и начин живота, основна духовна активност, готово непрестано стање духа и тијела, трајни завјет. Пјесник се моли за хиландарске монахе, који се, „расути међ стењем и бурама", готово непрестано за све нас моле – нек издрже „боси и посни у гудурама" у својим молитвама, одолијевајући сваком искушењу. Пјесник се истовремено моли *за молиоце ако скриве* и за њихове молитве које треба све да нас подрже – „ослонац је потребан у молитви другог"; моли се за оне што су посвећенији и ближи Богу; *што себе ниште* и жртвују *одани гласу који једном чуше одозго*; гласу који је некад био лијек, а молиоци га сад *више не разумеју али понављају*.

Павловић прави ефектно, стилски функционално и значењски оправдано опкорачење, односно пренос, у зглобу двију строфа петога дијела молитве. Крај прве строфе је у знаку *бившег лека*, почетак друге – у знаку *будућег здравља* и визије васнесења. Тим вазнесењем, које се јавља као визија лирског субјекта, поентира се цијела пјесма. Вазнесење се догађа свакога дана, почињући свакога јутра, не бојећи се пада, и свакога дана спас нам пређе преко усана док се молитва изговара:

> […] а ипак док је бившег лека
>
> Биће и будућег здравља. Боља је од нас молитва сама
> зато се види подизање земље и ваздуха
> и воде и свих метала. Видим вазнесење:

оно почиње свакога јутра и не боји се пада.
Свакога дана нешто се увис понесе
и спас нам пређе преко усана.

Четврта и пета пјесма Павловићеве „Молитве за светогорске монахе“ у врху је српског модерног молитвеног пјесништва.

3.1.4.

За пјесника коме Хиландар значи онолико колико смо се освједочили из његових путописних поетских записа и његових пјесама Хиландаром инспирисаних и Хиландару посвећених, мало је страшнијих, ужаснијих и потреснијих догађаја могло бити од пожара у Хиландару 2004. године. То је недвосмислено јасно из стихова пјесме „Да ми је живот био крађи“, друге од укупно шест из његовог *пожарног спева* „Огњено царевање“, објављеног у збирци *Рајске изреке* 2007. године:

О да ми је живот био обављен
пре две хиљаде четврте
не би ме хиландарска ватра затекла
могао сам се измаћи
да не будем обешен о скелет бивших здања
где се дању и ноћу њишем.

Пјесник себе види живог објешеног *о скелет бивших здања* српске Велике лавре како се тамо дању и ноћу жив њише. Хиландар је вриједност над вриједностима пред којом вриједност личног живота мало значи. Боље рећи, лични пјесников живот има вриједност и смисао једино са Хиландаром; без њега је мучење и састрадање. Како ће један народ живјети без Хиландара, без своје основне куће и свога мјеста и гнијезда у Богородичином граду, само са згаришћем и скелетима бивших здања, и да ли ће, и када ће, нова српска рука нови Хиландар да сазида – то су питања која разарају пјесника:

Колико ће пута морати вапај
у правцу неба да се хитне
да би се појавила рука
која ће нови Хиландар да зида
док на древној кули
може још орао да крикне.

Нема невиног за пожар у Хиландару. Колективни субјекат је одговоран пред небом и облаком за његово чување:

Походи нас један облак и пита зар нисмо
ову светињу могли да чувамо боље?

А храм се чува не само заштитом од пожара, већ и бригом о души и заштитом од гријеха.

Има ли тај уништавајући огањ неко значење и какво? Или је он дио заједничке судбине Велике Лавре и њеног утемељивача, Светога Саве, чије су мошти спаљене и о чијем спаљивању Павловић такође пјева:

Да ли то хоће огањ
да нам нешто каже
да ли на пламеном точку
долази Истина која се иначе
не види и не догађа.

Иза тога пожара остаје *непојамност;* једини ослонац и помоћ јесте Ријеч:

од помоћи је само Реч
са својим Творцем јединосушна.

На крају *пожарног спева* пјеснику се указује *слово у даљини* којим се овај циклус поентира:

Плавет се морска на стене
искрцава
долази с нама и збори
док ми седимо за столом
после службе лаки
као да смо служили Опело
којим смо спасли наше Слово.

Тако се *пожарни спев* преображава у спјев за тражење *Речи са својим Творцем јединосушне* и за спас *нашег Слова*.

Ријеч бјеше на почетку; Ријеч, односно Слово, јесте и на крају.

Извори

Сабрана дела Миодрага Павловића:

а) *Далека предворја: путописи*, Просвета, Београд 1999.

б) *Искон* (поезија, књига I), Просвета, Београд 2002.

в) *Извор* (поезија, књига II), Просвета, Београд 2002

г) *Исход* (поезија, књига III), Просвета, Београд 2002.

Литература

Симовић, 1991: Симовић, Љубомир, *Дупло дно: есеји о српским песницима*, Српска књижевна задруга, Београд.

Summary

Jovan Delić

THE MEDITERRANEAN OF MIODRAG PAVLOVIĆ

In this paper, the exceedingly broad area of Pavlović's poetry and travelogues is reduced to the Mediterranean, and our attention concentrates on Greece, Italy and the Holy Mountain of Athos, as the three key Mediterranean points – for Pavlović – that connect us to the ancient and Byzantine civilization and spirituality. The author does that while aware of the extremely broad scope of Pavlović's poetry and travelogues, and knowing that writing of Pavlović as a poet of the Mediterranean means an enormous reduction of Pavlović's poetry and spirituality, its sumptuous opulence, and that this reduction shall be visible at once as a reduction of space. If we proceed to do so, we must be aware of the sum total of Pavlović's intention, his place and time, and the significance and place of the Mediterranean in that sum; we must be aware that he is a poet fond of historical, mythological, cultural, spiritual, artistic subjects; an exceptionally cerebral poet, with a predilection for metaphysics, uniting the genres of poetry and essay, and even poetry and travelogues. Pavlović transposed many of his experiences of landscapes and travel into verse, poems, even entire collections of poems (*Hododarje [Pilgrimage], Ulazak u Kremonu [Entering Cremona], Knjiga horizonta [Book of Horizon*]). And yet, the Mediterranean is (often) the privilegad space of Pavlović's poetry; the Mediterranean as a centre and source of spirituality, art, culture, human thought and civilisation; as an origin of „the milk of primeval", which is the title of Pavlović's extremely important „Mediterranean" collection containing fourteen poems only;

that collection is highly important for Pavlović's development (*Mleko iskoni* [*The Milk of Primeval*], 1962). This collection is placed in Greece, historically – the ancient Greece, at the time of its downfall. For Pavlović, Greece was and remained the very heart, the spiritual centre of the Mediterranean, and of the cosmos itself. The ancient Greece at first, the Byzantium later. And then Italy, as the inheritor of the Roman Empire and the golden wave of Byzantium, whose influence was felt in the Renaissance.

Mount Athos holds a very important place in Pavlović's Mediterranean topography. The Holy Mountain, the City of the Mother of God, with its monasteries and the Serbian spiritual nest in the Mother's lap – the monastery of Hilandar. Hilandar and the Holy Mountain hold an exceptional place in Pavlović's poetry and his travelogues.

Riassunto

Jovan Delić

IL MEDITERRANEO DI MIODRAG PAVLOVIĆ

Nel presente lavoro l'ambito eccezionalmente ampio della poesia di Miodrag Pavlović e delle sue relazioni di viaggio si restringe al Mediterraneo e l'attenzione si concentra sulla Grecia, l'Italia e il Monte Athos, ossia sui tre luoghi-chiave di Pavlović nel Mediterraneo, luoghi che ci mettono in comunicazione con la civiltà e la spiritualità classica e bizantina. L'autore di questo saggio è consapevole della straordinaria ampiezza della produzione poetica e odeporica di Pavlović, pertanto scrivere di lui in quanto poeta del Mediterraneo significa impoverire drasticamente la sontuosa ricchezza della sua poesia e, in generale, della sua spiritualità, e ciò risulta chiaro dalla limitatezza dello spazio preso in considerazione. Facendo ciò, però, dobbiamo anche essere consapevoli dell'interezza dell'ispirazione poetica delle coordinate spazio-temporali della sua poesia e della centralità del Mediterraneo nella sua poetica complessiva; la consapevolezza che si tratta di un poeta che volentieri tematizza la storia, la mitologia, la cultura, la spiritualità, l'arte; un poeta spiccatamente cerebrale, incline alla metafisica, e che ha accostato la poesia tanto alla saggistica, quanto alla narrazione di viaggio. Pavlović ha trasformato molte esperienze paesaggistiche e viaggi in versi, in poesie e in intere raccolte (*Hododarje*, *L'ingresso a Cremona*, *Il Libro dell'orizzonte*).

Il Mediterraneo è dunque lo spazio privilegiato della poesia di Pavlović; il Mediterraneo come sorgente di spiritualità, di arte, di cultura, di pensiero, di civiltà; come fonte del „latte delle origini", così si intitola una raccolta „mediterranea" di Pavlović, composta di sole quattordici poesie, ma estremamente significativa;

una raccolta notevole nell'evoluzione di Pavlović (*Il latte delle origini*, 1962). Geograficamente questa antologia è ambientata in Grecia, storicamente nella Grecia antica, al momento del suo declino. La Grecia per Pavlović era ed è rimasta il cuore, il centro spirituale del Mediterraneo, e non solo del Mediterraneo, ma anche dell'intero Universo. Prima la Grecia antica, poi l'Impero Bizantino. In seguito l'Italia in quanto erede dell'Impero Romano, come pure dell'onda dorata di Bisanzio, la cui influenza si farà sentire anche nel Rinascimento.

Nella topografia mediterranea di Pavlović un posto estremamente importante è occupato dal Monte Athos, la Montagna Santa, la Città della Vergine con i suoi monasteri e con la culla della spiritualità serba nel grembo della Vergine: il monastero Chilandari. Chilandari e il Monte Athos occupano un posto d'onore nella poesia e negli scritti di viaggio di Pavlović.

IV

Marilena Giammarco

Chieti-Pescara, Università degli Studi „G. d'Annunzio"
m.giammarco@unich.it 821.131.1.09 Марџис К.

I MICROCOSMI ADRIATICI DI CLAUDIO MAGRIS

Abstract: L'articolo pone l'accento sulla visione storica e l'elaborazione letteraria del paesaggio adriatico che si rivela nelle opere di Claudio Magris, focalizzando la riflessione su *Microcosmi* (1997) – raccolta di scritti di viaggio quasi interamente ambientati nell'alto Adriatico. In particolare, sono posti in evidenza i concetti di identità e frontiera: Magris, infatti, rimettendo in discussione alcuni stereotipi della tradizione occidentale, sostiene l'idea di un'identità plurale, dislocata, mutevole, fondata sull'intrecciarsi delle voci e la trasversalità delle culture.

Lo spazio adriatico, in questo contesto, costituisce un ambito privilegiato di ricerca, scenario ideale per microcosmi letterari che rappresentano territori liminali, zone ai margini di due mondi i cui confini geografici spesso sfumano, trapassando gli uni negli altri, luoghi in cui, però, le barriere ideologiche, politiche, religiose ed etniche talvolta divengono insormontabili.

L'opera considerata si pone come un vero e proprio periplo, in cui i personaggi e la scrittura si aggirano tra territori reali e paesaggi interiori, piccoli mondi capaci di ridisegnare sulla carta inedite storie e geografie dell'immaginario, composte di anime e identità molteplici, fondate sull'intreccio delle culture e il superamento di ogni frontiera.

Parole chiave: Claudio Magris, *Microcosmi*, Adriatico, viaggio, identità, frontiera, culture.

1. L'Adriatico di Magris: frontiera e identità

Nel presentare la quinta edizione del *Breviario Mediterraneo* di Predrag Matvejević, Claudio Magris evidenziava come „una grande voce della Mitteleuropa" avesse potuto scrivere „sul Mediterraneo un libro geniale"

(Magris, 2004: 8), non tralasciando di ricordare che il percorso biografico ed esistenziale dello scrittore di Mostar era iniziato in prossimità della costa orientale dell'Adriatico.[1] E tuttavia, il „potamologo" e germanista Magris, che dopo poche righe confidava al lettore di aver cercato, in *Danubio*, di dire „la grande nostalgia del mare" (Magris, 2004: 12), avrebbe potuto a buon diritto e in pari misura rivendicare per se stesso lo statuto di „talassologo", grazie all'attenzione riservata, in vari luoghi della sua opera, a quella piccola ma significativa porzione di Mediterraneo.

Va innanzitutto osservato che per l'autore triestino l'immagine dell'Adriatico – nella sua visione storica, così come nell'elaborazione letteraria – presenta costanti connessioni con le idee di identità e di frontiera. Rimettendo in discussione tanti stereotipi prodotti dalla tradizione occidentale, Magris asserisce un'idea identitaria che si sottrae tanto alla retorica dell'identità „compatta" quanto a quella dell'identità „sfuggente", per affermare invece un punto di vista plurale, dislocato, mutevole, fondato sull'intrecciarsi delle voci e la trasversalità delle culture. In *Utopia e disincanto* riproporrà l'esempio di Scipio Slataper, scrittore italiano dei primi del Novecento, irredentista e interventista, il quale, nell'*incipit* del romanzo autobiografico *Il mio Carso* (1912), „cercando di dire chi egli sia […], scopre che, per rappresentare la sua identità profonda, deve inventarla e dire di essere un altro, nato altrove, in qualche luogo di quel mondo slavo che si trova in conflitto con l'italianità di Trieste, anche se fa parte della civiltà triestina" (Magris, 1999: 52). Nel triplice „Vorrei dirvi" (Slataper, 1980: 19) che apre il romanzo si celerebbe una „confessata e insieme esorcizzata tentazione di mentire" messa in atto dall'io narrante, un tentativo cioè di dire di essere nato non a Trieste, ma nel Carso, o in Croazia, oppure nella pianura morava, dando così ad intendere di non essere un italiano, ma di aver solo „imparato" la lingua in cui scrive. La triestinità dello scrittore consisterebbe dunque nella consapevolezza di „una diversità reale ma indefinibile […]. Il retaggio e gli echi di altre civiltà, che Slataper sente confluire in se

[1] C'è da aggiungere che anche il percorso di scrittura del *Breviario* assume come punto di partenza proprio l'Adriatico, notoriamente definito dall'autore „mare dell'intimità". Sarà forse opportuno ricordarne l'*incipit*: „Scegliamo innanzitutto un punto di partenza: riva o scena, porto o evento, navigazione o racconto. Poi diventa meno importante da dove siamo partiti e più fin dove siamo giunti: quel che si è visto e come. Talvolta tutti i mari sembrano uno solo, specie quando la traversata è lunga; talvolta ognuno di essi è un altro mare. Il Mediterraneo è a un tempo simile e in altro diverso a sé stesso. Partiamo per esempio dall'Adriatico, dalla sua sponda orientale" (Matvejević, 2004: 17).

stesso, sono radici e linfe così fuse nella sua persona da non essere precisabili"; allo stesso modo, la sua italianità „riassume in sé un impasto plurinazionale" (Ara, Magris, 1989: 797).

L'idea magrisiana d'identità giunge a confrontarsi con quella, duplice e ambigua, di „frontiera" che, come si legge ancora in *Utopia e disincanto*, può essere „ponte per incontrare l'altro" oppure „barriera per respingerlo". Dalla frontiera triestina – che nel secondo dopoguerra coincideva con la Cortina di Ferro („la frontiera che tagliava in due, allora, il mondo intero e che correva a pochissimi chilometri da casa mia") – Magris scruta un mondo più vasto, cui sente di appartenere, ma che può scoprire e riconoscere solo scavalcando il confine:

„Al di là della frontiera c'erano dunque, contemporaneamente, il noto e l'ignoto; c'era un ignoto che bisognava riscoprire, far ridiventare noto. Sin da bambino capivo, sia pur vagamente, che, per crescere, per formare la mia identità in un modo non completamente scisso, avrei dovuto varcare quella frontiera – e non solo fisicamente, grazie al visto su un passaporto, bensì soprattutto interiormente, riscoprendo quel mondo che era al di là del confine e integrandolo nella mia realtà" (Magris, 1999: 53).

Il viaggio riveste una funzione essenziale nel formarsi delle identità: un viaggio che può essere, nello stesso tempo, „nel mondo" e „sulla carta" (Magris, 2005: VII) e le cui valenze si ritrovano nella letteratura perché entrambi – il viaggio e la letteratura – permettono di varcare confini geografici e mentali e di sfatare „il mito dell'altra parte, per comprendere che ognuno si trova ora di qua ora di là – che ognuno, come in un mistero medievale, è l'Altro" (Magris, 1999: 52).

Defilata propaggine mediterranea che si snoda tra Nord e Sud dell'Italia ed Est e Ovest d'Europa, lo spazio adriatico, con le sue terre e le sue acque, per Claudio Magris costituisce un ambito di ricerca privilegiato, lo scenario ideale per creare microcosmi letterari atti a rappresentare territori liminali, zone ai margini tra due mondi i cui confini geografici tendono a sfumare e trapassare gli uni negli altri, anche se le barriere ideologiche, politiche, religiose ed etniche si ergono in modo quasi insormontabile: una zona di esclusione e perpetui conflitti che la letteratura è in grado di reinventare come orizzonte simbolico, luogo reale e mentale di recupero della comune memoria storica e costruzione di nuove identità, multiple e condivise.

Polo opposto della Mitteleuropa, culla di una straordinaria civiltà terrestre e continentale armata di ogni sorta di meccanismi di „difesa e diffi-

denza dinnanzi alla vita", ma affetta da un inguaribile desiderio del mare, nell'opera di Magris l'Adriatico acquista valenze plurime, talora ambigue e oscure, molte delle quali ancora da decifrare.

Così, nel romanzo *Un altro mare* (Magris, 1991), che narra la fuga del protagonista dalla natia Gorizia verso la Patagonia, come scrive Joanna Ugniewska troviamo una gran quantità di accezioni e riferimenti culturali:

„Se l'Atlantico è un 'Mare Tenebrarum', informe, l'Adriatico dell' Istria è il mare del privato e della storia, 'inesplicabile ma anche familiare', del viaggio circolare e del ritorno a casa, del mito di Ulisse e degli Argonauti […]. L' Istria appare nei suoi 'colori assoluti, platonici', ma soprattutto nella trasparenza del puro presente, del 'puro presente delle cose'. Sul mare conradiano come sfida e come prova predomina il mare come eros, armonia, abbandono, ancora una volta come persuasione..." (Ugnjewska, 2004: 464).

Tuttavia, è nelle prose odeporiche che l'autore triestino fornisce il più ampio ventaglio di significazioni per interpretare la complessità dello spazio adriatico. Se in *Danubio* (Magris, 1986), affascinante itinerario dalle sorgenti al delta del fiume che attraversa le grandi capitali dell' Europa centrale, la simbologia fluviale si prestava a esprimere, nello scorrere lineare del tempo e il fluire della vita, il sostrato comune della cultura mitteleuropea, con *Microcosmi* (Magris, 1997), raccolta di scritti di viaggio quasi interamente dedicati a località dell'alto Adriatico, Magris realizza un vero e proprio periplo, aggirandosi tra territori reali e paesaggi interiori, piccoli mondi capaci di ridisegnare sulla carta un' inedita geografia dell' immaginario, composta di mille anime e mille identità.

2. Itinerari di viaggio e scrittura

Redatto negli anni Novanta del Novecento, mentre la guerra squassava i paesi balcanici, *Microcosmi* può essere letto, in ultima istanza, anche come un „libro pacifista" da contrapporre ai ciechi furori che all'epoca imperversavano: da autentico „uomo di confine", con i suoi resoconti il letterato-viaggiatore s' impegna a ricomporre i frammenti di un mondo scompaginato dalla storia ma già contrassegnato, nel corso del tempo, „da esempi di grande civiltà e arte di vivere, al di qua e al di là della frontiera" (Grillo, 2011). Un percorso, quello delineato dal tracciato della scrittura, che si fa via via avventura esistenziale, individuale e collettiva, diramandosi in una varietà di itinerari, affabili digressioni di un cam-

mino intrapreso dall'uomo per riscoprire il proprio volto nell'immagine dell'umanità.[2]

Nel suo insieme, il testo si compone di nove capitoli, a formare altrettante tappe di un vagabondaggio tra luoghi amati e familiari che finiscono però per rivelare aspetti sempre nuovi e sconosciuti. Non a caso, il viaggio inizia dalla città natale dell'autore, Trieste, e dal Caffè San Marco, punto di partenza imprescindibile nel vissuto di Magris, il quale dichiara di aver „passato degli anni a quei tavolini di marmo dalla gamba di ghisa". Ora esso gli appare come „un'arca di Noè, dove c'è posto, senza precedenze né esclusioni, per tutti" (Magris, 1997: 3). Assai eloquente risulta anche il punto d'arrivo, configurato come un ritorno alla base, prima sulle ospitali panchine del Giardino Pubblico, dove nelle penombre crepuscolari aleggiano gli spiriti dei cittadini illustri e una composita umanità si raccoglie „per svagarsi, prendere il sole o stare all'ombra, a seconda della stagione, per oziare" (Magris, 1997: 229) e, infine, sotto le volte della Chiesa del Sacro Cuore, per abbandonarsi alla persuasione di „un'onda marina che fluiva verso l'altare in fondo alla navata" e andava a „rompersi ai piedi dell'immagine della Vergine, protettrice dei naviganti e stella del mare" (Magris, 1997: 267–268). Un tratto brevissimo, nella storica topografia triestina ridisegnata dalla penna di innumerevoli autori (Guagnini, 2009; Giammarco, 2011a: 226–248), appena qualche centinaio di metri, ma che il viaggio della scrittura arriva a dilatare smisuratamente nello spazio e nel tempo, aspirando ad attingere un intero universo. Tra l'uno e l'altro polo s'inscrivono escursioni in territori circostanti, situati di qua e di là della frontiera: in Valcellina, la terra degli avi contraddistinta da perpetue migrazioni e continui ritorni; nelle lagune gradesi (paesaggio adriatico per antonomasia e degno d'essere più minuziosamente illustrato), laddove si trova il canale che rappresentò un tempo il „confine fatale, linea di fuoco di un conflitto mondiale" e la città stessa „è un confine, una striscia che segna diverse frontiere. Fra terra e mare, fra mare aperto e laguna chiusa, ma soprattutto fra civiltà continentale e civiltà marinara" (Magris, 1997: 70); sul Monte Nevoso, evocando la memoria dell'Imaginifico, per il quale „il Nevoso era una parola, era la musica e la luce di quella parola, la sua chiarità" (Magris,

[2] Si veda la significativa epigrafe apposta al volume: „Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto. *Jorge Luis Borges*" (Magris, 1997: 1).

1997: 93) e, con essa, richiamarsi al „respiro profondo della foresta“ che, a dispetto della Storia, non appartiene a nessuno (Magris, 1997: 89) perché: „Il bosco è insieme esaltazione e cancellazione di confini. Una pluralità di mondi differenti e contrapposti, pur nella grande unità che li abbraccia e dissolve“ (Magris, 1997: 103). Ci s'inoltra quindi tra le molli e ondulate colline torinesi, non solo per ammirare la dolce ansa del Po, „i filari azzurrini delle viti“, o il paesaggio punteggiato da „cascine diroccate, alti pioppi che frusciano come uccelli la sera“ (Magris, 1997: 115–116), ma soprattutto per visitare paesi dove i „grovigli di frontiera“ hanno creato „comunità di uomini liberi“ e vecchio e nuovo Piemonte, con le loro varietà particolaristiche, si sono saldati „nelle grandi prospettive del moderno tracciate da Gobetti e Gramsci“ (Magris, 1997: 121): una „divagazione“ invero solo apparente, che nel comune orizzonte germanico e mitteleuropeo rintraccia l'intimo legame tra città d'origine e città d'adozione. Il viaggio prosegue quindi tra le isole dell'arcipelago del Quarnero, sulla „strada che corre verso Cherso […], fra i due mari a strapiombo ai suoi lati – da una parte l'Istria, dall'altra l'isola di Veglia e, più oltre, la costa croata“ (Magris, 1997: 149), una geografia alquanto frastagliata, che merita anch'essa di essere ripercorsa in modo meno frettoloso e „incalzato“.

Prima del definitivo ritorno a Trieste, ci si ferma ad Antholz, pittoresca località del Südtirol-Alto Adige dove la famiglia Magris è solita trascorrere le vacanze invernali. Qui, corrono dappertutto confini „che si oltrepassano senz'accorgersene: quello antico fra Rezia e Norico, quello fra bavaresi e alemanni, fra tedeschi e latini“, e il continente mitteleuropeo, ancora una volta, anela a ricongiungersi all'estrema persuasione del mare:

„Il Tirolo è tutta una frontiera, divide e unisce; il Brennero separa due stati ed è al centro di una terra sentita quale unità. Pure i nomi cambiano identità. Un tempo Südtirol, termine che compare appena nel 1839, indicava il Trentino e il Tirolo era un paese che vantava tre nazioni: tedesca, italiana e ladina. Ma il Brennero, dice la geografia, è lo spartiacque fra l'Adriatico e il Mar Nero, fra le acque che con l'Adige scorrono nel mare di ogni persuasione e quelle che tramite la Drava confluiscono nel Danubio. Adriatico e Danubio, mare e Mitteleuropa continentale, i due scenari opposti e complementari della vita; il confine che li separa, e che durante una gita si varca senz'accorgersene, è un minimo buco nero che conduce da un universo a un altro“ (Magris, 1997: 192–193).

3. Paesaggi adriatici in „Microcosmi"

Lagune e Assirtidi formano i due capitoli di Microcosmi in cui la scrittura di Magris riesce a cogliere meglio, e con grande forza suggestiva, il senso dei luoghi e la dimensione plurale del paesaggio adriatico.

Nel lungo periplo intrapreso nella patria del vecio poeta dialettale Biagio Marin, capace, con la sua lirica, di trasformare la propria terra in un territorio mitico, oltre che in un incantevole „paesaggio dell'anima" (Guagnini, 2009: 99–103), così come nei posti scelti da Pier Paolo Pasolini per inscenare il tragico set di Medea, „la più straniera degli stranieri" (Magris, 1997: 66), giungono ad addensarsi le molteplici valenze dell'acqua, del viaggiare come vagabondaggio, della navigazione e del naufragio, in un perpetuo oscillare tra i significati della vita e della morte. Ecco alcuni passaggi tratti dall'incipit:

„Neri, smangiati dall'acqua e qua e là scarnificati sino allo scheletro rugginoso, alcuni burchi sono arenati, chissà da quanto tempo, sul basso fondale della laguna, accanto all'isola Campagnola. […]

La laguna, subito oltre il ponte, comincia con un cimitero di barconi. Dal fianco di uno di essi si sporge una gru rovesciata e sul ponte gli argani sono arrugginiti, ma le gomene sono ancora intere e robuste. Questo naufragio è mite; la nave si appoggia stanca e tranquilla su una secca, dopo aver portato per tanto tempo pesce e soprattutto sabbia, e attende la consunzione. […] Gradualità della morte, tenace resistenza della forma all'estinzione. Viaggiare è anche una perdente guerriglia contro l'oblio, un cammino di retroguardia; fermarsi a osservare la figura di un tronco dissolto ma non ancora del tutto cancellato, il profilo di una duna che si disfa, le tracce dell'abitare in una vecchia casa.

La laguna è un paesaggio adatto a questo lento vagabondare senza meta in cerca di segni della metamorfosi perché i mutamenti, anche quelli del mare e della terra, sono visibili e si consumano sotto gli occhi" (Magris, 1997: 51–52).

Nella mutevole morfologia adriatica (Giammarco, 2009: 19–23), il microcosmo lagunare rappresenta la quintessenza di un'identità mobile plasmata sul rimescolarsi di terre e di acque, un fluido universo di frontiera pronto ad accogliere ogni antitesi e diversità. Un cronotopo, quello della laguna (Giammarco, 2009: 97–106), che Magris ricodifica mettendone a nudo tutte le sfaccettature e il senso di mistero nascosto:

„Il tapo affiora sempre, ma la velma è una terra che emerge solo con la bassa marea e poi ritorna sotto, ora familiarmente esposta agli sguardi ora affondata nel mistero delle acque, che anche mezzo metro basta a creare; il mistero velato e apparentemente immobile della profondità, dei sassi e delle conchiglie sul fondo […] la laguna, come tutti i mari, è un grande lavacro d'acqua e d'aria che cancella le consuete distinzioni tra il pulito e lo sporco. Più in là un soffio di vento e alcune correnti la rendono trasparente come un'acquamarina, quel verde acqua che è il colore della vita, ma il piede affonda volentieri nella palude melmosa.[…]

La laguna è anche quiete, rallentamento, inerzia, pigro e disteso abbandono, silenzio in cui a poco a poco s'imparano a distinguere minime sfumature di rumore, ore che passano senza scopo e senza meta come le nuvole; perciò è vita […].

L'acqua – mare e laguna – è vita e minaccia la vita; sgretola, sommerge, feconda, irrora, cancella" (Magris, 1997: 53–55).

Come sempre accade nelle prose di viaggio dello scrittore triestino, anche qui il paesaggio, oltre a proiettarsi in monumenti e opere d'arte (dal pavimento della Basilica di Grado, con le sue ondulazioni marine e la raffigurazione del pesce che „nuota sul fondo del mosaico come su quello della laguna", ai „nodi delle reti che si tuffano nell'acqua" delle incisioni di Dino Facchinetti), si definisce attraverso le impronte lasciate dalla storia, che, al pari del „fiore di tapo", sorge „da queste paludi": si pensi alla potenza di Venezia, sbocciata da un esodo, dalla „dolorosa perdita del passato" (Magris, 1997: 74). Tra le lagune si muovono personaggi di ieri e di oggi, figure in carne e ossa e fantasmi più o meno illustri e memorabili. A uomini di scienze e lettere quali il filosofo d'origine dalmata Francesco de Grisogono, a Marin, la cui poesia viene paragonata alla conchiglia cosiddetta „argonauta" – una rara „armonia in cui, come in un volto, si dà forma il fluire della vita" (Magris, 1997: 65) – a Pasolini, pure lui per tanti versi legato a quella leggenda dalle peculiari valenze adriatiche (Giammarco, 2009: 30–38), si affiancano eroi oscuri, rimasti per lo più sconosciuti perché „i momenti epocali e le avventure straordinarie rendono spesso taciturni chi li ha vissuti" (Magris, 1997: 82): Sebastiano Scaramazza, uno dei capi della rivolta di Cattaro del 1° febbraio 1918, o Augusto Troian e i sette gradesi della „Legione redenti di Siberia", protagonisti, durante la prima guerra mondiale, di un „viaggio nelle nevi della steppa e della storia", di un „errare che ricalca in miniatura le tante fughe e peregrinazioni di individui e popoli che marcano il secolo", un'odissea davvero incredibile la loro, „errabonda nota a piè di pagina della

Storia Universale". Per Magris luoghi e cose sono inseparabili dalle persone che li abitano e dai tanti destini che vi si sono succeduti, così come non si possono disgiungere dall'immagine del mondo che li avvolge…

Anche le pagine di *Assirtidi*, l'altro fascinoso e complesso capitolo adriatico contenuto nella raccolta, si popolano di uomini e personaggi appartenenti alla microstoria e che, per caso o fatalità, si sono imbattuti nelle tempeste della Grande Storia. Esemplare al riguardo la vicenda di Paolo di Canidole, inconsapevole protagonista di una *fabula* „eroica" più volte e in più sedi messa in testo e rivisitata sia dall'autore che dall'amico Beppino Bevilacqua (Bevilacqua, Magris, 2007; Giammarco, 2011b). Un paesaggio „epico e omerico" avvolge l'isolotto il cui nome in croato suona Vele Srakane, cornice ideale per una storia divenuta ai nostri giorni un „piccolo mito autentico". Situato a poca distanza da Lussino, circondato da un „mare incorruttibile dinanzi al quale si poteva credere di essere ancora Dèi, di essere immortali" (Bevilacqua, Magris, 2007: 43), un pelago dove la „Storia viene levigata e smangiata dall'acqua" (Magris, 1997: 155), Canidole si presenta come l'ultimo baluardo di una „vita antica e immutata, che va spegnendosi":

„A Canidole ci sono molte canne, qualche fico, qualche pecora e qualche vite che basta appena per i pochissimi abitanti, i quali d'inverno, quando sul Quarnero la bora è forte, restano tagliati fuori da Lussino, l'isola madre e capitale, per due o tre settimane, ad attendere il sereno e il pane fresco" (Magris, 1997: 159).

Riscrivere l'umile storia di Paolo, il quarnerino ribelle che con astuzia e tenacia era riuscito a sfuggire al potente esercito jugoslavo, significa per Magris mettersi dalla parte dell'Altro, testimoniandola con lo stesso scrupolo e precisione con cui essa veniva narrata dal protagonista e dalla sua gente. Così accade anche per tutte le altre storie che in questa sezione di *Microcosmi* la voce narrante raccoglie dalla viva voce degli isolani: quella di Nino di Lussingrande, di Ivo, del signor Babic, di Miro, del pescatore Marco Radossich, ma anche di donne come Maria, Gliha, Rozarija di Lubenizze.

Sul filo di un'intertestualità che nel percorso della scrittura lega l'una sponda dell'Adriatico all'altra, l'autore torna a soffermarsi anche sui trascorsi mitici di questa zona di frontiera, riproponendo la remota memoria degli Argonauti già rievocata in *Lagune*. Non può infatti sfuggire che il titolo *Assirtidi* richiama l'antico nome dell'arcipelago, un tempo detto così da Absirto, il fratello di Medea che secondo la leggenda era stato attirato in una trappola e quindi assassinato da Giasone proprio tra queste acque.

Nel suo resoconto del viaggio tra le isole del Quarnero, Magris avvalora il racconto di Apollonio Rodio e il *coté* adriatico del mito greco, legittimando l'ipotesi tutta letteraria di un complicato e rocambolesco tragitto che dal Mar Nero, attraverso l'Istro, presumibile affluente del Danubio, fa giungere la nave Argo fino a „queste isole nelle quali l'insostenibile estraneità del mare è anche assoluta vicinanza, paesaggio di ogni ritorno". Qui, l'autore di *Microcosmi* sembra voler sbrogliare ancora una volta il topico nodo di contrapposizioni e diversità che separano l'Adriatico dalla Mitteleuropa, così interpretando il senso profondo di quell'antichissima avventura dell'uomo:

„La leggenda che fa sfociare il Danubio nell'Adriatico dice il desiderio di sciogliere le scorie di paure, ossessioni, pudori, deliri di difesa – di cui è così greve il continente attraversato dal fiume – nella grande persuasione marina, abbandono disteso, puro presente della vita che basta a se stessa e non si consuma nella corsa verso mete da raggiungere, nell'ansia di fare, ossia di aver già fatto e già vissuto, ma è felicità senza meta e senza assillo, eternità e autosufficienza dell'attimo. Il mare scorre nelle vene, acqua originaria della specie e dell'individuo, che nei primissimi inizi dell'esistenza impara a respirare come un pesce e a nuotare prima che a camminare. Forse è questa confidenza vitale che rende spesso le civiltà rivierasche più limpide e gentili, più aperte allo straniero e al diverso, e stampa nei volti delle persone quella franca chiarità che si vede così spesso negli occhi della gente di queste isole" (Magris, 1997: 164).

Anche quando si presenta come „luogo di agguato e di morte" (ma ogni mito, si sa, esige sempre le sue vittime), l'Adriatico resta il mare della persuasione, dell'esistenza e dell'essere.

Muovendo dal passato al presente, lo scrittore prende atto anche delle dibattute e spinose questioni linguistiche che continuano a marcare le differenze, nella composita realtà adriatica.

„Cherso, Crepsa, Crexa, Chersinium, Kres, Cres – nomi latini, illiri, slavi, italiani. La vana ricerca di purezza etnica scende alle radici più antiche, si accapiglia per etimologie e grafie, nella smania di appurare di quale stirpe fosse il piede che per primo ha calcato le spiagge bianche e si è graffiato sui rovi della fitta macchia mediterranea, come se ciò attestasse maggiore autenticità e diritto al possesso di queste acque turchesi e di questi aromi nel vento.

La discesa non raggiunge mai un fondo ultimo o primo, non arriva mai all'Origine" (Magris, 1997: 153).

Paesaggio, mito, varia umanità: un labirinto di destini che s'incrociano nella prosa di *Assirtidi*, dove la scrittura di Magris riesce ad azzerare barriere e demolire diaframmi identitari per reinventare uno spazio letterario che ci rende partecipi della patria comune. Nella folla di personaggi, leggende, piccole e grandi storie che trascorrono in *Microcosmi* siamo tutti invitati a riconoscerci; attraverso una visione pluralistica, l'intreccio delle voci, lo sguardo attento alle ragioni dell'Altro, anche la Storia può essere riscritta, persino la Geografia può essere ridisegnata. Qui, nello spazio adriatico – come ovunque nel mondo –, l'appartenenza al paese d'origine acquista senso solo in rapporto all'immenso universo che abitiamo e il confine può essere solo il luogo dove fermarsi a riflettere sulle nostre troppo labili verità (Cassano, 1996).

Bibliografia

Ara, Magris, 1989: Ara, Angelo – Magris, Claudio, „Trieste e la Venezia Giulia", in *Letteratura Italiana. Storia e geografia*, III (*L'età contemporanea*), Torino: Einaudi, 797–839.

Bevilacqua, Magris, 2007: Bevilacqua, Giuseppe – Magris, Claudio, *Itinerari dell'Adriatico*, Bari: Pàlomar.

Cassano, 1996: Cassano, Franco, *Il pensiero meridiano*, Roma–Bari: Laterza.

Giammarco, 2009: Giammarco, Marilena, *Il „verbo del mare". L'Adriatico nella letteratura I. Antichi prodromi, riletture moderne*, Bari: Pàlomar.

Giammarco, 2011a: Giammarco, Marilena, *Il „verbo del mare". L'Adriatico nella letteratura II. Scrittori e viaggiatori*, Bari: Pàlomar.

Giammarco, 2011b: Giammarco, Marilena, „*Itinerari dell'Adriatico* di Bevilacqua e Magris: una logica meticcia?", in *Frontiere. La cultura letteraria, artistica, teatrale e musicale del métissage*, Cavalluzzi, Raffaele, Distaso, Grazia, Moliterni, Pierfranco (a cura di), Bari: Edizioni B. A. Graphis, 294–313.

Grillo, 2011: Grillo, Marina, „Oltre il viaggio, la scrittura e la vita. *Microcosmi* e *L'infinito viaggiare* di Claudio Magris", in *Viaggiare con la scrittura: tracciati odeporici, letterari e autobiografici*, Cavalli, Annamaria (a cura di), Bologna: Archetipo Libri.

Guagnini, 2009: Guagnini, Elvio, *Una città d'autore. Trieste attraverso gli scrittori*, Reggio Emilia: Diabasis.

Magris, 1986: Magris, Claudio, *Danubio*, Milano: Garzanti.

Magris, 1991: Magris, Claudio, *Un altro mare*, Milano: Garzanti.

Magris, 1997: Magris, Claudio, *Microcosmi*, Milano: Garzanti.

Magris, 1999: Magris, Claudio, *Utopia e disincanto*, Milano: Garzanti.

Magris, 2004: Magris, Claudio, „Per una filologia del mare", in Matvejević, Predrag, *Breviario Mediterraneo*, Milano: Garzanti, 7–12.

Magris, 2005: Magris, Claudio, *L'infinito viaggiare*, Milano: Mondadori.

Matvejević, 2004: Matvejević, Predrag, *Breviario Mediterraneo*, Milano: Garzanti.

Slataper, 1980: Slataper, Scipio, *Il mio Carso*, Milano: Mondadori.

Ugnjewska, 2004: Ugnjewska, Joanna, „Il motivo del mare e la Mitteleuropa come civiltà senza mare nell'opera di Claudio Magris", in *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari*, Čale, Morana-Roić, Sanja – Jerolimov, Ivana (a cura di), Zagreb: FF Press, 462–467.

Summary

Marilena Giammarco

CLAUDIO MAGRIS'ADRIATIC MICROCOSMS

The article explores the historical vision and literary elaboration of the Adriatic which is revealed in the works of Claudio Magris. In particular, the concepts of identity and frontier are highlighted: Magris in fact, questioning some of the stereotypes of the Western tradition, supports the idea of a plural identity, dislocated, changeable, founded on melting voices and transversality of cultures. In this context, the concept of identity is compared with that of the frontier in its double and ambiguous valence of „bridge" that tends to encounter or „barrier" that repels, and travel – real or literary – becomes an essential viaticum for identity formation that comes about through comparison with „the Other", crossing geographical and mental boundaries.

For Magris the Adriatic space is a privileged area of research, an ideal setting for literary microcosms representing liminal territories, areas on the edge of two worlds whose geographical boundaries often fade, passing into each other. These are, however, places where the ideological, political, religious and ethnic barriers sometimes become insurmountable. The narrow sea is portrayed then as an area of perpetual conflict that literature is able to reinvent as symbolic horizon, real and mental space where you can retrieve the common historical memory and build new multiple and shared identities. In Magris' prose, the long basin assumes

multiple meanings, sometimes ambiguous and obscure, that open to a wide range of meanings in an attempt to interpret the complexity of Adriatic.

Microcosms (1997) – collection of travel writings set almost entirely in the northern Adriatic – stands as a true circumnavigation in which the characters and writing exist between real territories and inner landscapes, small worlds able to redraw on paper a unpublished imaginary geography composed of cores and multiple identities.

The nine chapters, which form as many stages of a wandering, inspect loved and familiar places that always end up revealing aspects that are new and unknown. In the two chapters examined – „Lagoons" and „Assirtidi" – Magris' writing fully captures the strongly evocative sense of place and the plural dimension of the Adriatic landscape: the microcosm of the lagoon, in the changing morphology of the Adriatic, is the epitome of mobile identity modeled on the mixing of water and land, fluid universe border that welcomes every antithesis and diversity, while in the fascinating and complex pages of „Assirtidi" men and fictional characters belonging to the microhistory move on the edge of an intertextuality that binds the two sides Adriatic.

Landscapes, men and myths: a labyrinth of destinies that intersect in writing, eliminating barriers and diaphragms of identity to reinvent a literary space that makes us participants in a common homeland. There are crowds of characters and legends, big and small, that run through *Microcosms* and offer reflections on a pluralistic view, the interweaving of voices, a careful look at the reasoning of others, in a dimension where even history can be rewritten and even geography can be redesigned, going beyond „tangled border" to create a „community of free men".

Резиме

Марилена Ђаммарко

ЈАДРАНСКИ МИКРОКОСМОСИ КЛАУДИЈА МАГРИСА

Овај рад нагласак ставља на историјска схватања и књижевну обраду Јадрана у делима Клаудија Магриса. Нарочито су истакнути концепти идентитета и границе: Магрис, у ствари, тиме што разматра неке стереотипе западне традиције, подржава идеју плуралног, покретљивог и променљивог идентитета, заснованог на укрштању прича и трансверзалности култура. У овом контексту, концепт идентитета суочава се са концептом границе у њеном двоструком и двосмисленом значењу: „моста", који значи сусрет, или „баријера", која одбија, а пут – стварни или књижевни – постаје суш-

тински *viaticum* за формирање идентитета који се суочава са „Другим“, прекорачујући географске и границе.

За Магриса, јадрански простор чини привилеговану област истраживања, идеалну сцену за књижевне микрокосомосе који представљају лиминалне територије, зоне на рубу два света чије се границе често преливају прелазећи једне у друге; места на којима се, упркос свему, идеолошке, политичке, религиозне и етничке баријере понекад подижу као непремостиве. Уско море осликано је, дакле, као простор вечитих сукоба које је књижевност у стању да изуме као симболички хоризонт, умни и стварни простор, у коме је могуће повратити заједничко историјско сећање и изградити нове идентитете, многоструке и заједничке. У Магрисовој прози овај дугачки басен преузима вишеструке вредности, понекад двосмислене и тајновите, које се отварају према широком дијапазону значења – у покушају да се протумачи њихова сложеност.

Микрокосмоси (1997) – збирка путописа који су скоро у потпуности посвећени северном делу Јадрана – поставља се као прави пут око Земље, где ликови и писање круже кроз стварне територије и унутрашње пејзаже, мале светове који су способни да на карти поново оцртају непознату географију маште, сачињене од многоструких душа и идентитета.

Девет поглавља, који формирају исто толико етапа једног лутања, истражују вољена и позната места која, на крају, непрекидно откривају нове и непознате аспекте. У два поглавља која су узета у разматрање – „Лагуне“ и „Асиртиде“ – Магрис сугестивном снагом говори о смислу места и вишеструкој димензији јадранског пејзажа: микрокосмос лагуна, у променљивој јадранској морфологији, представља квинтесенцију покретног идентитета који је обликован мешањем воде и земље, течног пограничног универзума који прихвата сваку антитезу и разноликост, док се кроз очаравајуће и сложене странице „Асиртида“ људи и ликови који припадају микроисторији крећу по нити интертекстуалности која повезује две обале Јадрана.

Пејзажи, људи, митови: лавиринт судбина које се укрштају у писању, поништавајући баријере и идентитетске дијафрагме да би изнова осмислиле књижевни простор који их чини делом заједничке домовине; мноштво ликова, легенди, малих и великих прича које пролазе кроз *Микрокосмосе* позивају на размишљања о плуралистичкој визији, о укрштању прича, о пажњи која се указује ставовима других, у једној димензији у којој и Историја може бити поново написана, а Географија поново оцртана, прекорачујући „замршеност граница“ да би се створила „заједница слободних људи“.

Vesna Deželjin

Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagabu
vdezelji@ffzg.hr

821.131.1.08 Карпинтери Л.
821.131.1.08 Фарагуна М.

L'ADRIATICO – CROCEVIA DI INCONTRI CULTURALI E LINGUISTICI

Abstract: Numerose ricerche confermano che la costa orientale dell'Adriatico è una zona di incontri secolari tra le culture e le lingue ivi presenti. Nella prospettiva sincronica i fenomeni di plurilinguismo sono manifesti in particolare negli idiomi parlati in quel territorio. Ciò nonostante, essi si osservano anche in vari tipi di testi scritti, come dimostrato dalla ricerca condotta sul ciclo dei sei libri di racconti dialogati scritti da due scrittori triestini, Lino Carpinteri e Mariano Faraguna. Nella *koinè* di base triestina di cui gli scrittori si sono serviti nei testi analizzati, si trovano elementi delle lingue coesistenti nel territorio negli ultimi due secoli, vale a dire tedesco austriaco, croato, sloveno, ungherese e latino.

Il presente contributo focalizza il ruolo dei marinai locali, provenienti in prevalenza dal Quarnero e dalla Dalmazia e prettamente croatofoni, nella divulgazione di elementi delle culture e lingue indicate, come anche di quelle con cui essi, data la loro professione, potevano venire in contatto.

Parole chiave: Adriatico orientale, plurilinguismo, multiculturalismo, marinai.

Introduzione

Il territorio dell'Adriatico orientale, composto da più zone distinte, si stende dalla città di Trieste percorrendo l'Istria, il Quarnero e la Dalmazia con le sue isole fino alla foce del fiume Boiana. Ciascuna delle zone, peculiare per una situazione storica, sociale e linguistica, è stata oggetto di interesse e studi specifici. I risultati delle rispettive ricerche dimostrano l'esistenza di percepibili strati linguistici e culturali, risalenti a più di due-

mila anni fa, che includono innanzitutto vari strati preromani come anche quello greco e romano. Inoltre, sono altrettanto numerose le ricerche legate ai problemi di contatti culturali e linguistici avvenuti nella zona dopo il Medioevo (cfr. Folena, 1968–70; Bidwell, 1967; Ursini, 1987; Skubic, Doria, Muljačić, 2000; ecc.). In questa sede ci interessano tuttavia argomenti risalenti a epoche meno remote e le componenti linguistiche presenti tuttora. Sulla sponda orientale dell'Adriatico, dal X secolo in poi, rientra pure l'elemento veneziano: grazie al suo potere militare, la presenza dello stato di Venezia si è stabilizzata del tutto dal XIV sec. in Istria e dal XV sec. in Dalmazia. I diversi aspetti dell'espansione veneziana nel Mediterraneo, compresi quello economico e culturale, fecero sì che gli impiegati statali e i commercianti veneziani portassero con sé la propria lingua e la imponessero nelle zone litorali perfino molto distanti da Venezia (nei Balcani e nel Mediterraneo orientale). Qui si manifesta, infatti, una particolare variante del veneziano, quella formatasi sul Rialto, che è riuscita a sovrapporsi ad altri idiomi della laguna per espandersi successivamente non solo sulla sponda opposta del mare comune, ma persino nell'intero Mediterraneo. Per indicare la variante linguistica veneziana di tipo colonizzatore vengono usati parallelamente più termini (*veneziano orientale*,[1] *veneziano coloniale*, Bidwell, 1967, *lingua franca*[2] *di Levante*, *veneziano de là da mar*, Folena, 1968–70, lingua di traffico, di commercio e di comunicazione ovvero *Verkehrsprache,* Bartoli, 1906), mentre per indicare il veneziano coloniale proprio dell'Adriatico orientale frequentemente s'adopera il termine *veneziano dalmata* (se in uso, appunto, in Dalmazia) oppure, il termine *istroveneto* (se in uso nel Quarnero ed in Istria), anche se gli studiosi croati preferiscono l'uso di un solo termine, ossia di *mletački*[3]. La presenza e l'uso della parola *mletački* è rilevante, poiché essa conferma ed è indice di una lunga convi-

[1] Per il termine „veneziano orientale" *(East Venetian)*, cfr. Kahane – Tietze, 1958.

[2] C. Tagliavini, (1932), ha spiegato, grazie a precise indicazioni storiche e linguistiche, lo spostamento nel significato della parola *franco*: dall'etnico fino al nome comune con il significato di „occidentale". M. Cortelazzo (1965) ha descritto quel tipo linguistico e ha chiarito che *parlare franco* significa „parlare alla maniera degli occidentali". Il sintagma *lingua franca* era un termine comune che abbracciava tutti gli idiomi veneziani parlati nel Mediterraneo, al di fuori della Laguna.

[3] Il termine „mletački" risale al termine „Mleci" con cui in croato si indica(va) la città di Venezia, punto di partenza dell'universale colonizzazione avvenuta nel passato. Di conseguenza, nella bibliografia croata con questo termine si designa con precisione il veneziano coloniale tipico solo dell'Adriatico orientale, ovvero delle zone in cui nel passato si usava il termine „Mleci" (per l'etimologia della parola Mleci, cfr. Skok, 1971, s. v. Beneci).

venza slavo-romanza, la quale, secondo gli studiosi, si colloca in epoche molto lontane da noi (cfr. Rački, 1877, Jireček, 1902–1904, Muljačić, 1967, Stussi, 1965). Inoltre, anche se dal V sec. in poi in una parte dell'Istria e dell'Adriatico settentrionale è stata presente la componente germanica, con l'arrivo degli Asburgo a Trieste e nell'Adriatico settentrionale dopo il 1382, e in particolare, successivamente, con l'istituzione del governo asburgico sull'intero Adriatico orientale, da Trieste fino alle Bocche di Cattaro, dopo il 1815, l'avanzata della lingua tedesca nelle istituzioni[4] e anche nella vita quotidiana è ancora più evidente.

Considerati questi fatti, la costa orientale dell'Adriatico è una zona multiculturale non solo nella prospettiva diacronica, ma anche in quella sincronica. I contatti e le mescolanze di culture differenti e delle rispettive lingue, condizionati dal rapporto gerarchico che intercorreva, hanno indubbiamente portato a interferenze di rilievo.

L'Adriatico – il crocevia di incontri culturali e linguistici

Nella storia dei contatti tra culture e lingue, alla cui base stanno sempre vari e complessi processi del dare e del prendere, del diffondere e dell'emanare, l'elemento realizzatore è sempre l'uomo, un individuo o un gruppo. Come indicato sopra, dalla fine del Medioevo in poi è possibile distinguere le componenti socio-culturali ivi presenti e seguire con precisione affidabile il rapporto tra loro. L'elemento che sin dall'inizio favoriva notevolmente scambi di vario tipo era il Mare Adriatico: questo era il *loco operandi* in cui le persone a esso legate, cittadini della zona e in particolar modo i marinai che lo percorrevano, effettuavano spontaneamente i processi il cui risultato nel settore linguistico furono manifestazioni di interferenze linguistiche, vale a dire prestiti di vari tipi, manifestazioni di *code-mixing* e *code-switching*. Per capire, però, il ruolo particolare dell'Adriatico e dei suoi marinai nel trasmettere elementi culturali e linguistici sia propri che altrui, bisogna accennare ad un altro importante fattore che ha contribuito notevolmente ai processi indicati e, quindi, al plurilinguismo della zona di

[4] I dati concernenti queste ricerche si trovano nel secondo volume degli Atti del Primo convegno della SILFI, Siena 1989. Nell'Appendice del volume, intitolato *Premesse per uno studio dell'italiano come lingua nazionale sotto la monarchia austroungarico,* si trovano dati relativi ad alcuni studi e una vasta bibliografia delle opere attinenti all'argomento.

cui si sta trattando. Si pensi alla struttura militare della Monarchia Austro-Ungarica, e cioè all'Imperial Regia Marina.[5]

L'Austria occupò l'arsenale di Venezia il 20 aprile 1814, dopodiché riuscì ad organizzare la „Oesterreichisch-Veneziane Marine". Nelle sue formazioni di fanteria marina, d'artiglieria marina e di guardia costiera tantissimi ex-marinai veneziani, chiozzotti, istriani e dalmati, si trovarono sotto il comando di ufficiali veneziani, lussignani, dalmati, in particolare di Curzola e di Cattaro, e di qualche austriaco, proveniente dall'esercito (cfr. Balota, 1981: 36). La lingua ufficiale era l'italiano,[6] e le lingue di comando erano l'italiano e il croato[7] (a Venezia nella prima metà dell'Ottocento ma, probabilmente anche prima), mentre i cadetti, che volevano essere promossi, dovevano conoscere anche il tedesco. Gli ingegneri e ufficiali navali si preparavano a Venezia, e dovevano, tra l'altro, studiare l'italiano, il tedesco, il francese e l'inglese. „La lingua d'insegnamento doveva essere una varietà d'italiano" (Metzeltin, 1992: 328).

---

[5] La data che di solito è considerata come quella della fondazione della Marina asburgica è il 4 ottobre 1726, giorno in cui due cutter, „Kaiser Karl der Sechste" e „Trieste", approdano nel porto di Trieste come navi militari. Bisogna dire che una flotta di navi commerciali esisteva già e che dal 1719 a Trieste e a Fiume è stato istituito il *porto franco*. Nello stesso anno un'altra compagnia venne fondata a Trieste dove, un anno dopo (1720), fu aperto anche il cantiere navale.

[6] Il libretto intitolato *Istruzioni per li signori ufficiali di marina comandanti gli appostamenti marittimi nelli circondarj de'comandi divisionali di Zara, Venezia e Trieste*, nel quale si vede che all'inizio del sec. XIX la lingua della Marina asburgica era l'italiano, risale al 1821.

[7] Sempre in Balota (1981: 36–37) si dice che nel 1849 il vice-comandante della Marina era Buratović, il commissario supremo era Petrić, il comandante di una corvetta era il lussignano Škopinić, il capitano della fregata „Guerriera" era Bujaković, il comandante del porto militare a Pola era il capitano Ivanošić (il cui padre, nato a Segna, fu milite confinario). Inoltre, Ivan Marinović, capitano di fregata, fu ucciso a Venezia il 22 marzo 1848, durante una ribellione degli operai dell'arsenale. Sia in termini di truppa che in termini di posti di commando, quella Marina di Guerra era davvero dalmato-istriana e veneziana. Essa era anche austriaca, giacché sottomessa all'esercito austriaco e al Ministero della Guerra e pagata dall'Austria.
I dati di Metzeltin (1992: 328) sono in sintonia con quelli citati da Balota. Metzeltin dice che nel 1848 il totale degli equipaggi ammontava „a circa 5000. Erano in generale d'origine veneta, istriana, dalmata e corfioti. Tra i nomi dei comandanti delle navi da Guerra nel 1848 sono numerosi quelli slavi: Buratovich (della Brazza), Ballovich (dalmata), Ivanossich (dalmata), Viscovich." Va osservato che Metzeltin, come tanti studiosi italiani, evita di precisare che i comandanti citati erano, di fatto, croati.

Dopo il 1848 l'Austria aprì nuove scuole nautiche[8] e questo fatto portò dei cambiamenti notevoli nell'insegnamento delle lingue[9] in quelle scuole, poiché la lingua d'insegnamento generale e una delle materie obbligatorie all'esame di maturità divenne il croato, mentre l'italiano continuava ad essere la lingua della professione (Stolac, 1998: 27–28). In questa nuova situazione, la lingua ufficiale della marina diventò il tedesco e dopo il 1848 gli ufficiali dovevano essere tedeschi, mentre la bassa forza era formata per lo più da triestini, istriani e dalmati. I sottufficiali dovevano avere pratica orale e scritta di una lingua e conoscere almeno passivamente un'altra. La lingua di bordo era un idioma veneto caratterizzato da una ricchezza di varietà, che andavano da quelle grafiche e fonetiche fino a quelle morfosintattiche e lessicali.[10] „K. und K. Kriegsmarine" si dichiarò un'istituzione seria il cui fine era lo studio, oltre che lo sviluppo di infrastrutture.[11]

Nel 1857 iniziò il viaggio intorno al globo di cui faceva parte la famosa nave „Novara" allo scopo di mostrare e rappresentare con fierezza la bandiera imperiale nei mari del mondo, di promuovere lo studio, e allo stesso tempo di individuare interessi commerciali e di trasporto (Novak, 1932: 248). Al suo ritorno l'interesse per i paesi del lontano Oriente, per la Cina e per il Giappone, aumentò.

Secondo i dati riportati da Metzeltin (1992: 331), e concernenti il numero degli abitanti a Pola nel 1910, la marina austriaca era, come anche lo stato, un'istituzione poliglotta, in cui nel 1914 predominavano i Croati (31,3%), seguiti da Ungheresi (20,4%), Tedeschi (16,3%), Italiani (14,4%), Cechi (10,6%) e da gente di altre nazioni: Sloveni, Polacchi, Rumeni, Ruteni, Slovacchi.

Da tutto questo si deduce che dalla seconda metà dell'Ottocento fino al 1918 l'Imperial Regia Marina era trilingue: la lingua ufficiale era il tede-

---

8 Oltre alle scuole ormai esistenti a Trieste e a Fiume, dopo il 1849 l'Austria aprì altre scuole dello stesso tipo a Buccari (1849), a Zara (1850), a Spalato (1850), a Cattaro (1850) e a Dubrovnik (1852). Cfr. Stolac, 1998: 17–33.

9 Nella scuola nautica a Buccari si insegnavano il croato, l'italiano, il tedesco e l'inglese come lingue d'obbligo, e l'ungherese e il francese come lingue facoltative. Cfr. Stolac, 1998: 28.

10 Ecco alcune oscillazioni: inglese/inghlese; vele/velle, note/notte; pranzo/pranso; vapor/vapore/vaporo; piogia/piova; i viveri/li rassadori; conosiuto/conosesto. Per il resto cfr. Metzeltin, 1992: 331–332.

11 Il 9 dicembre 1856 fu posta la prima pietra delle fondamenta per l'arsenale di Pola (Balota, 1981: 51). Lungo la costa orientale dell'Adriatico si costruirono tanti fari e furono organizzati numerosi viaggi di studio.

sco, la lingua di comunicazione il veneto, conformemente alla secolare tradizione, e la terza lingua il croato dato il numero predominante di Croati.

La società „Lloyd Austriaco", fondata nel 1833 (Metzeltin, 1992) a Trieste, teneva conto della lingua di comunicazione. Le lingue usate sui biglietti e negli orari erano dapprima l'italiano e il Tedesco, ma a partire dal Novecento anche l'inglese.

Il testo letterario come riflesso del plurilinguismo adriatico

Il particolare aspetto del plurilinguismo manifestatosi nell'Adriatico orientale, vale a dire nell'ambiente marinaresco, ha un suo riflesso peculiare nei testi dialogati di due scrittori triestini, Lino Carpinteri e Mariano Faraguna. Si tratta dei racconti conosciuti sotto il termine di *maldobrìe*, il quale corrisponde al titolo del primo volume di un ciclo di sei libri, usciti tra il 1966 e il 1983.[12] Nei racconti che trattano un periodo di ottant'anni circa, dagli ultimi tre decenni dell'Ottocento ai primi anni Cinquanta del Novecento, si evocano personaggi e avvenimenti sia storici sia quelli anonimi, legati all'Adriatico orientale e alle zone adiacenti. Ciascun libro contiene in media una quarantina di racconti, ossia *maldobrìe*, e all'interno di ciascuno si distinguono due elementi: la cornice strutturale, in forma di incontro virtuale di due personaggi – narratori sempre identici – e la storia evocata e raccontata da uno o da entrambi i narratori. I narratori – interlocutori, sono degli stereotipi. Il *sior Bortolo* è un vecchio marinaio e un buon conoscitore di tutti i mari su cui navigavano le navi del Lloyd Austriaco. La sua interlocutrice, la *siora Nina,* è un'anziana casalinga al corrente solo degli avvenimenti locali. Il luogo di provenienza di *Bortolo* e della *siora Nina* rimane assai vago, quasi un posto ideale e mitico[13] sulla costa adriatica, in cui gli abitanti si identificano solo in base all'appar-

---

[12] *Le Maldobrìe*, 1966 (M); *Prima della prima guerra*, 1967 (P); *L'Austria era un paese ordinato*, 1969 (A); *Noi delle vecchie province*, 1971 (N); *Povero nostro Franz*, 1976 (F); *Viva l'A.,* 1983 (V). Per il rinvio al libro da cui sono tratte le citazioni in questa sede ci serviremo delle abbreviazioni in forma di lettera maiuscola che si trova tra parentesi accanto al titolo dell'opera.

[13] Secondo l'opinione dei migliori conoscitori della letteratura triestina, quali B. Maier, E. Guagnini e C. Magris, il ciclo di prosa dialogata, conosciuto come *maldobrìe*, usato come denominatore comune pure da noi, s'inquadra nel mito della *Mitteleuropa*, la quale, secondo E. Guagnini, è riconosciuta come unica „in senso più di colore e di folclore che di realtà storica" (cfr. Guagnini, 1997: 48).

tenenza familiare e alle qualità fisiche e del carattere,[14] benché si possa trattare delle isole di Cherso o Lussino, visto che sono menzionati diversi toponimi di quelle isole. Altrettanto vaghi sono il luogo di residenza attuale dei due, compreso il posto in cui avviene il loro incontro, ovvero la pescheria in cui la *siora Nina* va e incontra *Bortolo*[15] il quale ci vende il pesce raccontando storie permeate di umorismo e di ironia e localizzate in vari angoli dell'Adriatico orientale.

I personaggi come *Bortolo* e *Nina* si considerano simboli dei cittadini dell'Adriatico orientale appartenenti ad uno strato romanzo. Essi, insieme ai protagonisti dei loro racconti, rispecchiano il mondo multinazionale asburgico dell'Adriatico orientale che, secondo E. Guagnini, cercava di essere soprannazionale e allo stesso tempo vicino e familiare, corale e particolarmente individuale (Guagnini, 1980: 262).

Un elemento efficace per caratterizzare *Bortolo, Nina* e la miriade di protagonisti nei racconti è la lingua, una *koinè* propria del diasistema italiano. Anche se i racconti sono un'opera artistica, e quindi una „stilizzazione del parlato" (Dardano, 1994: 362), e l'espressività del loro contenuto (come di tutti i testi artistici) è, quindi, sempre in parte convenzionale, l'analisi della *koinè* dei racconti aiuta a capire la complessa situazione linguistica dell'Adriatico orientale. Se in quest'analisi partiamo dalla ormai citata parola *maldobrìa*, in cui si distinguono due segmenti: *mal* e *dobrìa*, si vede che il primo punta sull'italiano *malo, mala,* oppure *male*, o sugli equivalenti latini *malus* e *male*, mentre il secondo elemento proviene dal croato *dobar, dobra, dobro*, (agg. „buono, buona") oppure *dobro* (avv. „bene"), anche se non si devono dimenticare neanche gli equivalenti sloveni *dober, dobra, dobro,* agg. e avv. *dobro*. Secondo noi, la parola *maldobrià* si è formata in due tappe: prima per composizione di un segmento autoctono neolatino

[14] Il fatto è comprovato da più di cento personaggi i cui cognomi dimostrano con chiarezza la loro provenienza dall'Adriatico orientale. L'identificazione più vicina, nell'ambito della famiglia si ottiene per mezzo dei soprannomi attribuiti a tanti personaggi.

[15] *Bortolo* e *Nina* non hanno fisionomie; sono solo voci od ombre che parlano, così nella struttura del testo svolgono una doppia funzione: a volte narrativa (nei monologhi e/o nei dialoghi), a volte quella di commentare, a guisa di coro, il comportamento dei personaggi delle storie appena raccontate e anche alcuni avvenimenti storici ben noti. Ci sono due costanti percettibili nei loro commenti. La prima è quella di glorificare l'idillico passato del regno austroungarico in cui la gente era ricordata e classificata innanzitutto secondo riteri morali ed etici, e poi, dopo, conforme allo stato economico o sociale, e quasi mai secondo la nazionalità.

e di un segmento alloglotto slavo, croato o sloveno,[16] e successivamente, per mezzo del suffisso produttivo *–ia*,[17] il corpo formato da due segmenti è transcategorizzato per diventare un sostantivo di genere femminile: *maldobrìa/ maldobrìe*. In conformità con quanto detto finora, la *koinè* usata nei testi di Carpinteri e Faraguna è un tipo linguistico alla cui base c'è la componente veneta, e più precisamente triestina, in cui si rispecchia „la solidarietà veneto-giuliana, che si è realizzata soprattutto" nel secolo diciannovesimo (Ursini, 1987: 42), cui ci possiamo riferire, quindi, col termine di „triestino coloniale".[18] A questa componente sono intrecciati elementi lessicali di molte lingue con cui questa *koinè* si trovava in contatto immediato, quali il tedesco austriaco, il croato, lo sloveno, l'ungherese, oppure di quelle lingue con cui i marinai adriatici, navigando per i mari del mondo, venivano in contatto, quali l'inglese, il francese, il cinese, il turco, ecc. Alla luce di queste constatazioni, ci pare lecito mettere in evidenza che i racconti di Carpinteri e Faraguna confermano pienamente i dati ottenuti in ricerche archivistiche di tipo strettamente linguistico e storico: esse infatti, dimostrano che i marinai dell'Adriatico svolsero un ruolo decisivo non solo negli scambi e nelle trattative commerciali e sociali, ma anche nella mediazione culturale e linguistica.

---

16 A proposito di questo Tekavčić dice: „Le lingue neolatine hanno ereditato dal latino, da una parte la possibilità molto sviluppata di derivazione, e dall'altra la composizione limitata" (Tekavčić, 1980: 198), sostenendo che „la fonte principale dell'arricchimento del lessico era la derivazione" *(ibid.)*. Negli idiomi italiani la derivazione è considerata più produttiva, poiché viene realizzata per via della prefissazione, suffissazione, alterazione e formazione parasintetiche (Dardano, 1978) Questa situazione è cambiata in seguito in tutte le lingue neolatine, e così anche negli idiomi italiani, sicché, in epoche più recenti, è la composizione che è percepita come metodo dominante e fonte di parole nuove (Tekavčić, 1980: 198).

17 Il suffisso *-ia*, di origine greca (corrisponde all'equivalente latino *-`ia*) forma degli astratti deaggettivali e i nomi appartenenti ad altri gruppi semantici.

18 Questo tipo linguistico non era monolitico, ma si trattava di un insieme di varietà quali quelle triestina, fiumana, zaratina, chersina, ecc., che si distinguevano tra di loro in base ad una serie di caratteristiche fonetiche (e ortografiche), morfologiche e lessicali. Per approfondimenti cfr. Bidwell, 1967, Ursini, 1987: 43 e ss.

Scene marinaresche: esempi di mediazione linguistica e culturale

Nel ciclo di *maldobrìe* si trovano molti episodi i cui protagonisti sono marinai o gente che richiama l'ambiente marinaio. Riportiamo in seguito una scelta di quelli che illustrano l'importanza del mondo marinaresco nel processo di divulgazione di elementi di culture e lingue diverse.

Sono parecchie le maldobrìe che parlano della vita sulle navi per passeggeri del Lloyd Austriaco sulla linea Trieste – Nuova York. Si trattava di navi di lusso sulle quali era necessario far sentire assolutamente a proprio agio i passeggeri, ai quali venivano per questo offerte varie specialità gastronomiche. Si ricordino le scene in cui il narratore evoca cùguluf < *Gugelhupf*[19], un dolce austriaco che si preparava sia nelle case private che a bordo delle navi-passeggeri di lusso:

> (1) Gavè mai zercado vù el cùguluf che fazeva Barba Nane? – Mia povera nona fazeva sempre cùguluf. (M: 22)
>
> (2) In lista iera sempre notado: „Kugelhupf Martha Washington". Che anzi qualche passeger diseva: „Cossa ga fato Martha Washington 'sto cùguluf?" (M: 22)
>
> (3) E cossa, i fazeva cùguluf per tanti de lori? – Eh, no per tuti. Se fazeva solo per la tavola del Comandante nele grande ocasioni. Pasqua, Nadal e Santissimo Carneval. Anzi per Nadal iera el *„Kugelhupf Martha Washington – Napoleon"* . (M: 22)

Nell'esempio (2) il dolce s'associa al nome della nave su cui si usava preparare quel dolce, una nave di lusso, come dimostrato dal (3). Le forme ortografiche diverse del germanismo suggeriscono la diffusione orale e scritta della parola.

Sul menù delle navi di lusso a volte si trovava un'altra specialità gastronomica austriaca: *gòlas*. La parola originariamente ungherese (< *Gulyas* < *gulijaš,* „pastore", „custode del gregge, Doria, 1987: 274; Rosamani: 1990: 455) entra negli idiomi veneti dell'Adriatico orientale[20] attraverso il

---

[19] Questo germanismo è entrato in molti idiomi in contatto diretto con il tedesco. È annotato da Doria, 1987: 191; Miotto, 1991: 61; Rosamani, 1990: 276; Anić e Goldstein, 1999: 746, come anche in croato dell'entroterra, Glovacki-Bernardi (1998: 174).

[20] La forma è citata pure da Rosamani (1990: 455), mentre Miotto (1991: 92) annota la forma *gùlas*. Si aggiunga che in croato (un idioma a contatto) esiste la forma *gulaš* (Anić e Goldstein, 1999, *s. v.*), come anche in sloveno, *golaž* (Snoj, 1997, *s. v.*)

tedesco austriaco in cui pure si considera un dialettalismo (cfr. OW, *s.v. Gulasch*). A volte quest parola svolge la funzione evocativa, come nel (4) in cui si descrive la vita dei semplici marinai:

> (4) E cucinavi gòlas?
> Maché gòlas! Gòlas gaverà magnà i Armatori… (P: 53)
> Nella sequenza del (5):
>
> (5) …sul menù iera notado come piato forte, per la zena, gulasch. Szeghediner gulasch: ungherese, bonissimo! (V: 215)

si sottolinea il gusto il gusto che il narratore provava mangiando quel piatto squisito. La presenza della sequenza ortografica *-sch,* propria del tedesco ha una funzione stilistica, poiché serve a evocare il periodo storico in cui la parola è penetrata nelle parlate a contato con il tedesco dell'Impero austro-ungarico, in particolare con quelle italiane, croate e slovene. La funzione divulgatrice del tedesco austriaco, per cui è lecito designare i prestiti tedeschi del periodo asburgico appunto gli *asburgismi,* è confermata pure da Mancini (1994: 867), e nel (5) l'appartenenza allo stesso stato politico è messa in rilievo pure per via della sequenza *sz-* nella citazione del *Szeghediner*.

Sono numerose le *maldobrìe* in cui si evocano capitani delle navi o marinai semplici che avevano il vezzo di fare ogni tanto uno *sluc* oppure una *slucada* (< *Schluck*,[21] m.), ovvero di sorseggiare direttamente dalla bottiglia, di solito un alcolico:

> (6) mi me piaceva tanto 'sta roba che ogni giorno bevevo un sluc […]. Tanto che, sluc ogi, sluc domani, me go inacorto un giorno che no iera più drento gnente. (P: 124)
>
> (7) E cinque, sie fiasche con do, tre dei ogniduna che veniva, lori se le slucava in cambusa. (N: 15)
>
> (8) …el se alzava tardi, con quelle slucade che el dava. (A: 12)

La forma deverbale *slucada*[22] (*sluc- / -ar + -ada < -ata*) nel (7) è il risultato dell'integrazione piena del verbo tedesco *schlucken,* che è stato morfemica-

---

[21] Si osservino adattamenti a livello fonetico di /š/ in /s/, e a quello ortografico di sch- > s-; -ck- /k/ > -c- /k/.

[22] I deverbali di questo tipo, *nuotata, passeggiata*, esprimono il continuum di tipo aspettuale, cfr. Tekavčić, 1972, par. 1472. Per quel tipo di sostantivo iterativo cfr. Pinguentini, 1954: 640; Mioto, 1991: 192.

mente rimodellato[23] per via del suffisso *-ar: schlucken* > *sluchen; -en* > *-ar; sluchen* > *slucar*).

Sulle eleganti navi del Lloyd Austriaco c'erano passeggeri di varie nazionalità e su quelle per Nuova York si notavano tanti particolari legati alle usanze degli anglofoni:

> (9) …e in salon de Prima i aveva apena servì el brodo coi sàndvich come che se usava sul Lloyd Austriaco. (P: 213)
>
> (10) antipasto, primo, secondo, dessért a volontà, diamo anca il brodo coi sànguich[24] a mezzogiorno. (A: 30)

Sulle navi della compagnia marittima austro-americana, la presenza della cultura inglese era ancora più percettibile:

> (11) „I me ciamava in salon de prima classe […] dopo zena, che iera savè, quela volta, quei 'dinner' famosi a bordo. (P: 216)
>
> (12) …che la sera doveva esser la festa, la festa del 'Forvel' i ghe diceva, l'adio de bordo, perché sbarcavimo a Boston. (P: 40)
>
> (13) Ve iera una bellissima veranda sul ponte con poltroncine de canadindia, apòsita per el brodo de mezzogiorno e per el tè dele cinque. Faifoclòck... (V: 134)

Il mantenimento della consonante geminata in (11) suggerisce che la parola si percepiva probabilmente grazie alla forma scritta, trovata sul programma di viaggio oppure sui manifesti distribuiti sulla nave. A differenza di questo, nel (12) la forma della parola indicante l'abituale festa con cui finivano i viaggi di linea o le crociere in America, indica che essa si trasmetteva più a voce che per iscritto, ma le scarse conoscenze dell'inglese non permettevano una pronuncia migliore. Nella forma adattata *faifoclòck* (< *five o'clock tea*) in (13) si noti la presenza del grafema -k in fine della parola che contribuisce alla vivacità del ricordo e mira a suggerire che il narratore forse sapeva che l'ortografia autentica richiedeva il grafema indicato.

---

[23] Il termine „rimodellamento morfemico" si deve a R. Gusmani (1993: 349) e con esso si indica uno dei procedimenti d'integrazione dei prestiti che si manifesta „nell'alterazione mirante ad allineare un termine di provenienza straniera ad una categoria indigena ben caratterizzata dal punto di vista morfologico".

[24] Si ricordi che l'inglese era una lingua facoltativa nelle scuole nautiche, come illustra appunto la forma *sànnguich* che s'allontana più vistosamente dalla pronuncia corretta ['sændwitS], rispetto a quella che si rispecchia nella forma *sandvich* nel (9).

Oltre alle esperienze su navi passeggeri e da trasporto, le maldobrìe parlano anche della vita su navi militari. Come indicato sopra, sull'Adriatico orientale c'erano tanti porti importanti tra cui, accanto a Trieste, spiccava Fiume in cui pure entravano navi di diverse provenienze:

> (14) Fiume iera piena de marineri giapponesi […] i gaveva le gomasse bianche. (M: 37)

La parola *gomasse / gamasse*, pl. (< Gamasche, f., sg., OW, 224) che designa un particolare tipo di abbigliamento militare, ha subito, per dirla con Gusmani (1983), il rimodellamento morfemico, in quanto la vocale finale autoctona *-e*, indicante il singolare, s'interpreta come quella caratteristica del plurale del prestito, e per questo, per caratterizzare il singolare del prestito, s'adopera la vocale -a.

Al ritorno dal viaggio all'estero i marinai semplici dovevano passare il controllo doganale. Uno dei modi per imbrogliare i doganieri e passare liberamente in terra, senza pagare eventuali tasse doganali consisteva nel procurarsi il timbro „Frei" (V: 146). La parola non è segnata sui dizionari degli idiomi veneti dell'Adriatico orientale e la forma autentica indica che la parola probabilmente era conosciuta come una formula o una specie di testo già formulato e che quindi non godeva di una conoscenza diffusa.

Citiamo infine il germanismo *chibiz* (< Kiebitz, m.), e il verbo *chibizar*,[25] che compaiono in più racconti. L'esempio (15) si riferisce ad un certo Visco Cucùlich, guardiano del faro, conosciuto per la sua abitudine di osservare tutto con un binocolo, per cui si è meritato il soprannome *chibiz*. Il (16) dimostra che nell'idioma ricevitore il verbo *chibizar* ha subito lo spostamento semantico, poiché significa „spiare". Nella lingua datrice sia il sostantivo che il verbo sono propri delle varietà colloquiali (cfr. OW: 270) e i loro equivalenti esistono anche negli idiomi croati e sloveni a contatto, sicché è possibile che anche lo sloveno e il croato abbiano contribuito alla diffusione del germanismo (cfr. Doria, 1987: 146):

> (15) „El ve vardava oltra del oblò drento nele gabine col canocial. El chibizava. Chibiz i ghe ciamava […] a Visco. (V: 291)

> (16) E el Comandante Gladulich comincia a chibizzar in giro. (P: 172)

[25] Il verbo, in cui si manifesta il morfema -ar, è il risultato di acclimatamento (Gusmani, 1993), o di trasmorfemizzazione totale (Filipović, 1986), nell'idioma ricevitore del prestito *chibiz*.

Molti racconti di Carpinteri e Faraguna mettono in rilievo certi aspetti di convivenza tra croatofoni e italofoni e perciò nell'idioma usato sono entrati 39 elementi croati. In base alla tipologia di questi elementi è chiaro che i croatismi presenti nella *koinè* dei testi e penetrati negli idiomi veneti della zona appartengono perlopiù a fondamentali settori della vita umana denotando i rapporti familiari e non-formali, specialità gastronomiche e oggetti personali. Oltre alla funzione denotativa, un numero ristretto di croatismi è impiegato per svolgere varie funzioni pragmatiche, ossia per esprimere emozioni (ira, paura), reazioni spontanee quale sorpresa, oppure sono usati come segnali discorsivi (connettori, segnali di apertura). In questa sede vogliamo mettere in evidenza appunto elementi croati usati come pragmemi. Uno di questi è la forma *dalmatinsco*, un aggettivo in croato (< *dalmatinski, -a, -o*), caratterizzato dal suffisso –insco < *insko* (la forma adattata per indicare il masc. sing., rispetto all'originale –inski) il cui equivalente italiano è *dalmata*. In una scena il narratore usa il sintagma *vràsio dalmatinsco* per descrivere in modo pittoresco il carattere di uno dei protagonisti:

> (17) E Primo Uficial iera un dàlmato, un vràsio dalmatinsco – toco de omo, bel omo – un zerto Pavonirich, de Curzola el iera. (P: 39)

È ovvio che, usando il sintagma succitato, il narratore esprime l'atteggiamento negativo, suo e quello degli altri, nei confronti dell'uomo menzionato. Gli elementi componenti il sintagma, vràsio (< *vrag*, „diavolo", *vražji* „del / da diavolo") e *dalmatinsco* (< *dalmatinski/-a/-o*) erano probabilmente ben noti ai parlanti dell'idioma imitato nelle *maldobrìe*, anche se né l'uno né l'altro sono annotati dai vocabolari degli idiomi della koinè veneta dell'Adriatico orientale.[26]

Un altro elemento non presente nei vocabolari della stessa *koinè* è la parola *kùraz* (< *kurac*), un volgarismo nella lingua indigena, che denota l'organo sessuale maschile, ma più frequentemente serve a svolgere molte funzioni pragmatiche e testuali. Nei testi è adoperato esclusivamente come pragmema, la cui funzione è di mettere in evidenza la negazione affettiva (18), la svalutazione (19), oppure serve da intercalare nel discorso diretto riportato in (20). In base ai testi si capisce che molti uomini usavano questa parola con frequenza („I Dalmati ga sempre 'sta parola in boca. Spece quei dele Boche di Cataro!", M: 114), senza riguardo alla posizione sociale. Si in-

[26] Per la presenza della parola *vrag, vraga* nelle parlate istroromanze cfr. Tekavčić 1981: 345; Tekavčić, 1995: 358.

tuisce, inoltre, che anche il narratore, che non è di madre lingua croata, è perfettamente consapevole del pluralismo delle connotazioni di questa parola e anche della sua produttività nella formazione delle espressioni idiomatiche.

> (18) A Fiume gavemo fato carigo che tuti congeturavimo chissà coss'che gaveremo carigà. 'Kùraz che ve digo' – diceva el Comandante. (M: 60)
>
> (19) Marco, el tuo canocial Zeiss no val una canocia, perché ale zinque e meza iero sì che facevo l'amor a Scoglio Ulivi. Ma cola tua morosa, no cola mia. Canocial Kùraz. (M: 20)
>
> (20) E el vecio Nìcolich fora dela grazia de Dio che cossa, kùraz, che interessa a lu se uno core sula Porporèla in giacheta noce e capel de paia. […] Che cossa, kùraz, questa ve xe serietà da un Comandante, kùraz? (V: 42, 43)

Nei racconti si notano pure molti latinismi che, come suggerito dal co-testo, si trattano come prestiti, poiché il co-testo suggerisce così. Essi appartengono o alla tradizione tardo-latina, oppure a quella cristiana e perciò sono sempre il segno della cultura della persona che li usa. Accanto ai latinismi usati con funzione denotativa e/o evocativa, ci sono anche quelli stilisticamente funzionali perché, attualizzano significati secondari. Uno di questi, che compare in parecchie maldobrìe legate al mondo dei marinai, è *rèmenghis*[27] („che gira intorno", „girovagante").

Lo troviamo nel racconto che parla dell'esperienza di un ispettore navale ungherese, che non sapeva nuotare, e si trovava in visita su una nave comandata da un certo *Coglievina* durante la Grande Guerra. La nave venne colpita da un siluro e tutti dovettero abbandonarla. Il capitano Coglievina, lasciandola per ultimo, fu costretto a togliere la bandiera per portarsela via:

> (21) Reménghis – el ga dito – sempre 'sta storia che i la vol de ritorno, che una volta persa la barca, cossa ghe costa comprar un'altra bandiera! (A: 19)

L'ira, provocata dal dover applicare la regola secondo la quale bisogna salvare la bandiera, esplode solo nel momento in cui inizia la lite coll'ispet-

---

[27] Questo latinismo si trova solo in Doria (1987: 517), con l'osservazione che l'aggettivo *remengo / ramengo, s.v.* (> *remenghis*), col significato di „ramingo", è tipico dell'intera zona veneto-istriana. Secondo la stessa fonte, la parola si usa anche come sostantivo, in accezione di „sfortuna, disgrazia, miseria", impiegato nelle espressioni idiomatiche. Rosamani (1990: 870) conferma l'aggettivo e il nome *remengo*, ma non la forma *remenghis.* Lo stesso vale per Manzini e Rocchi, 1995: 180.

tore, che, pur dovendo lasciare la nave, continua a rifiutarsi di buttarsi in acqua. Infine, dopo che l'ungherese ha ammesso di non saper nuotare, il capitano gli ribatte innervosito:

> (22) Reménghis – ghe fa Coglievina – adesso me dise un tanto, che no xe più omini per mainar un caicio? (A: 20)

L'uso del latinismo segnala innanzi tutto la varietà diastratica, vale a dire un registro linguistico che caratterizza la comunicazione tra la gente di mare, sia che si tratti di *bassa forza* che dei comandanti delle navi. Oltre all'ira e rimprovero indicati in (21) e (22), la stessa forma è usata anche come intercalare nell'episodio in cui la nave austriaca, sotto il comando del capitano *Giadròssich,* è stata affondata e i marinai vengono soccorsi dalla nave nemica italiana, il cui comandante è „un patrioto", *Nicoleto Nicolich:*

> (23) E come ti ga fato, Nicoleto – ghe disi Giadròssiche – cussi de lontan a ravisarne che ierimo lussignani?
>
> Remènghis – fa Nicoleto Nicolich – e come podevo no ravisarve che ieri lussignani, che col canocial ve go visto che nudavi tuti con una man sola e col'altra tignivi in alto, fora de l'acqua, l'orologio de oro? (A: 152)

Nella parte introduttiva abbiamo visto che nelle scuole nautiche sistemate nelle città sulla costa orientale dell'Adriatico si insegnavano diverse lingue straniere. Come illustrato sopra, l'inglese era importante sulle navi passeggeri di linea verso la costa orientale dell'America, mentre il francese, mantenutosi come lingua franca nella comunicazione diplomatica e doganale in genere fino ai giorni nostri, era un po'meno studiato. Nelle maldobrìe che parlano del mondo marinaio il francese è sempre indicato come la lingua di comunicazione con gli impiegati doganali non austriaci. Un episodio in merito parla dell'astuto comandante Bogdànovich che è riuscito a importare in Turchia molte paia di scarpe senza pagare le tasse doganali. All'arrivo alla dogana, Bogdànovich ha dovuto compilare dei moduli in francese come si vede in (24), e quando ha consegnato il modulo il doganiere gli si è rivolto pure in francese (25).

> (24) Marchandise: Scarpe da uomo. – Quantité: Cinquemila. – Valeur complessif[28] declaré: diecimila." (N:164)

[28] Il sintagma *valeur complessif* è scorretta anche per il fatto che con il sostantivo di genere femminile *(valeur)* c'è l'aggettivo al maschile, probabilmente a causa dell'affinità semantica con la forma italiana *(valore, m.)*.

> (25) … e ghe dimanda per francese: 'Xe 'sto qua le valòr declaré?' – 'Sì, sì, uì, uì' – dise Bogdànovich – e 'sto ufizial [...] sempre per francese: 'Compròns nù'. (N: 164)

Dato che si tratta di una conversazione riportata da parte del narratore (*sior Bortolo*), gli errori linguistici s'interpretano alla luce dell'intenzione del narratore (ossia degli scrittori) di avvisare della pronuncia sbagliata e in particolare della modesta conoscenza del francese da parte della persona che lo usava. Questo è il motivo per il quale accanto alle forme corrette, probabilmente proprie del modulo doganale *(marchandise, quantité, valeur)*, ci sono anche quelle adattate a livello ortografico e fonetico-fonologico *(declaré < déclarée, valor < valeur, uì < oui)*. Le forme *complessif* e *compròns* sono esempi della sovrapposizione del francese e dell'italiano a livello morfologico; nella forma *complessif* si percepisce l'incrocio tra il morfema lessicale italiano *compless-* e il morfema formativo francese *-if*, mentre la forma *compròns* si analizza in morfema lessicale *italiano compr-* e il morfema grammaticale francese *-ons*[29] (1ª per. pl,. pres.).

I racconti dimostrano la presenza della componente ungherese a Fiume, porto ungherese sull'Adriatico, come anche ad Abbazia, noto centro balneare. Di conseguenza nelle maldobrìe si notano ungherismi tipici in prevalenza di gastronomia e galateo, la cui forma ortografica rispecchia l'approssimativa pronuncia autentica. Riportiamo qui un episodio della *maldobrìa* che parla dell'arrivo di turisti ungheresi ad Abbazia, e per dimostrare la gentilezza soprattutto nei confronti delle ospiti, il comandante Brazzànovich decide di mettersi a studiare la loro lingua:

> (26) Tuto el giorno el tambascava per ungarese con 'sto libro in man. E anca in gabina sua de lu, [...] sentivo che el diseva, cossasòmi: 'jònapot', 'visontlatasrò', 'kessiciòcolon', 'Magyaròrszag', 'ekescèghete', insoma ungarese..." (F: 83)

A parte la parola *Magyaròrszag,* che indica l'Ungheria, le altre espressioni sono formule di saluto: *jònapot* (< *jó napot*), „buon giorno!"; *visontlatasrò* (< *viszont látás ra*), „arrivederci!"; *kessiciòcolon* (< *kézét +csókolom*) „bacio le mani"; *ekesceghete* (< *egész ségire*), „alla salute!; che tu sia sano e felice!". Usandole, il comandante voleva impressionare i passeggeri e farli sentire a proprio agio sulla nave sotto il suo commando.

---

[29] Le forme francesi corrette sarebbero *complétif* e per l'altro verbo si ha il lemma di un'altra radice, *acheter* e quindi, *nous achetons*.

I contatti tra il mondo islamico[30] (innanzitutto turco) e quello occidentale, e quindi anche italiano, hanno una storia lunga di più secoli, sicché gli elementi della cultura islamica e delle lingue islamiche sono passati attraverso i segmenti di contatto degli idiomi slavi meridionali verso l'occidente.

In un racconto troviamo la conferma che prima della Grande Guerra si navigava spesso sulla rotta verso la Siria. Navigando, il narratore ha imparato a contare in turco:

> (27) Ancora adesso me ricordo, vardè: bir, iki, üc[31], dört, bes, alti, yadi, sekiz, dokuz, on. Po'savevo 'yuz yirmi bir', savè coss'che vol dir 'yuz yirmi bir'?
>
> – No mi.
>
> – Ben: 'yuz yirmi bir' vol dir zento e vinti un. E mile se disi 'bin.' [...] savevo anca dir 'Kapalì', [...] che sarìa 'chiuso'. (M: 129)

Le cose imparate gli sono servite anni dopo, quando si è trovato prigionieri di guerra dei russi, e per migliorare la propria posizione decide di fare da interprete. Nel racconto si dice che il compito di interprete lo svolge benissimo, poiché tutti i prigionieri ridevano come matti ascoltandolo contare in continuazione.

Vogliamo infine fare un accenno alle manifestazioni, quantunque poche, della cultura giapponese nei racconti di Carpinteri e Faraguna. I racconti confermano che i marinai dell'Adriatico viaggiavano molto nei paesi del lontano Oriente, in Giappone[32] e in Cina. I nipponismi usati sono simboli del Giappone e si usano, come altrove, per accentuare l'aspetto esotico del loro paese di origine.

---

30 L'uso del termine „islamico" è giustificato storicamente e si parla addirittura del fenomeno delle „lingue islamiche" (Mancini, 1994: 843), perché questo denominativo permette di far riferimento alle voci persiane, arabe e turche che hanno cominciato a penetrare negli idiomi nord-italiani a partire dal secolo IX.

31 La pronuncia delle parole turche nel testo non corrisponde a quella autentica e lo deduciamo in base all'ortografia delle voci *üc, bes, alti, yadi, yuz* e *kapalì*. Infatti, il turco conosce un fonema particolare, simile al russo *yeri*, /ɪ/, e accanto a questo c'è anche la /i/ „comune", con il punto sopra come anche la maiuscola. Inoltre, in turco esistono, oltre ai grafemi -c- e -s-, anche i grafemi ç e ş la cui pronuncia è diversa. In base a quanto detto, le parole citate dovrebbero essere scritte diversamente, ovvero: *üç, beş, alt, yedi, yüz, kapal.*

32 „Noi col Lloyd fazevimo la Linia del Estremo Oriente [...] Kobe, Nagasaki, Yokohama fazevimo." (V: 88)

La buona conoscenza del termine indicante l'imperatore giapponese („Mikado") ha creato delle condizioni favorevoli per creare degli scherzi tra i marinai, come si vede nel (28):

> (28) …che i iera assai amichi, tutintùn, el ghe dimandava: 'Vìdulich, come i ghe ciama, che no me ricordo più, al Imperator del Giapon?'
>
> E Vìdulich ghe rispondeva: 'Mikado.'
>
> – 'Ah! Mi cado, bon, alora ciàpite per qua' – ghe diseva Ossòinak fazendoghe sesti. (N: 186)

La pronuncia della parola *Mikado* /mi'kado/ corrisponde alla forma della 1ª per. pres. ind. del verbo *cader* e produce un gioco di parole e la risposta programmata: „ciàpite per qua" seguita dai gesti („fazeva sesti"), ben noti nell'ambiente e forse anche volgari e offensivi.

Osservazioni conclusive

Come si è visto nella parte introduttiva, un profilo particolare di persone legate al mare Adriatico, ovvero di viaggiatori di professione o marinai, si è meritato una posizione e un ruolo particolare nella diffusione di elementi di culture diverse e delle loro lingue. Questa loro missione è stata facilitata da una serie di fatti sparsi e non interrelati a prima vista, quali l'introduzione della lingua tedesca nell'insegnamento dopo il 1848 nelle scuole nautiche situate nell'Adriatico orientale, come anche la posizione di rilievo data alla lingua croata, divenuta lingua di insegnamento (e non si dimentichi che molti capitani di navi, come dimostrato pure dai testi studiati, erano croatofoni). Oltre a questo, il croato era già da prima, insieme alla koinè veneziana, la lingua di bordo (e come dimostrato, la *bassa forza*, provenendo dall'Istria, Quarnero e Dalmazia, era in prevalenza croatofona). Un altro fatto importante cui s'è accennato riguarda L'Imperial Regia, in quanto si trattava di un'istituzione multinazionale e poliglotta presente in tutti i mari del mondo. A tutto questo s'aggiungano i dati concernenti le società marittime che hanno introdotto viaggi di linea transcontinentali.

Conforme a tutto questo, dalla breve rassegna di elementi alloglotti presenti nei racconti di Carpinteri e Faraguna che si collegano con il mondo marinaro, si capisce che i prestiti riportati, propri di vari campi semantici, confermano i dati delle ricerche condotte in altre sedi.

Per quanto riguarda i germanismi (e più precisamente asburgismi) presentati, essi evocano o denotano l'ambiente legato alla marina militare austro-ungarica, la cui lingua ufficiale verso la fine dell'Ottocento è diventato il tedesco. Alcuni elementi particolari e propri delle navi per passeggeri eleganti in viaggi di linea transcontinentali sono evocati, oltre che dai germanismi, anche dagli anglicismi.

Gli elementi di lingua croata qui riportati sono legati alla comunicazione quotidiana e informale; essi, infatti, esprimono sentimenti del parlante e rivelano indirettamente il suo rapporto con l'interlocutore.

Il latinismo riportato, appartenente alla componente tardo-latina, usato sempre come pragmema o con funzione testuale, sembra caratterizzare solo il lessico dei capitani e mai, invece, quello dei marinai semplici.

A questo punto è importante rilevare che la distinzione tra lo strato sociale dei marinai semplici *(la bassa forza)* e quello dei capitani delle navi si manifesta per via dei prestiti che si trovano nel lessico di ciascun gruppo. I nostri racconti dicono, infatti, che sia i capitani che la bassa forza padroneggiavano il croato e la *koinè* veneta (secondo le ricerche, era così anche in realtà), ed entrambi i gruppi si servivano degli stessi croatismi nei testi . A differenza di ciò, solo quelli appartenenti al gruppo dei capitani (e quindi quelli che hanno finito la scuola nautica), nei racconti usano germanismi, anglicismi, latinismi, francesismi (propri della terminologia doganale trovata sui moduli da compilare) o, come dimostrato, dovevano imparare anche elementi di lingua ungherese. La *bassa forza*, probabilmente croatofona, oltre agli elementi croati, conosceva elementi di tedesco (non si dimentichi che il tedesco, tra l'altro, era anche la lingua dell'esercito austro-ungherese) e, come dimostrato dai racconti, anche qualche elemento di lingue esotiche. I marinai semplici, infatti, trovatisi sotto la bandiera austro-ungherese sulle navi che viaggiavano in varie parti del mondo, venivano in contatto con culture e lingue diverse, quali il turco e il giapponese; questi elementi, riportati nell'ambiente proprio, sono stati successivamente divulgati, ma di solito tra persone simili a loro (tra altri marinai o persone con cui essi venivano in contatto) e in circostanze e in quantità limitate. Sì può quindi constatare che i marinai, indipendentemente dalla posizione gerarchica e per via di una serie di condizioni impostegli dal tempo e dalla zona in cui sono vissuti, si sono dimostrati atti non solo a riportare nell'ambiente proprio cose e parole nuove e, in seguito, a divulgarle, ma hanno divulgato pure elementi di cultura e lingua indigena, assumendosi in tal modo pure il ruolo dei mediatori tra culture e lingue diverse.

Bibliografia

Carpinteri, Lino e Faraguna, Mariano, 1994, *Le Maldobrìe*, Mgs Press, Trieste, (1ª edizione. 1966, La Cittadella), M.

Carpinteri, Lino e Faraguna, Mariano, 1995, *Prima della prima guerra*, Mgs Press Sas, Trieste, (1ª edizione. 1967, La Cittadella), P.

Carpinteri, Lino e Faraguna, Mariano, 1980, *L'Austria era un paese ordinato*, La Cittadella, Trieste, (1ª edizione. 1969, La Cittadella), A.

Carpinteri, Lino e Faraguna, Mariano, 1980, *Noi delle vecchie province*, La Cittadella, Trieste, (1ª edizione. 1971, La Cittadella), N.

Carpinteri, Lino e Faraguna, Mariano, 1985, *Povero nostro Franz*, La Cittadella, Trieste, (1ª edizione. 1976, La Cittadella), F.

Carpinteri, Lino e Faraguna, Mariano, 1983, *Viva l'A.*, La Cittadella, Trieste, V.

*

Anić, Vladimir e Goldstein, Ivo, 1999, *Rječnik stranih riječi*, Novi liber, Zagreb.

Balota, Mate, 1981, *Puna je Pula*, Pula–Rijeka–Rovinj–Zagreb.

Bartoli, Matteo, 1906, *Das Dalmatische. Altromanische Sprachreste von Veglia bis Ragusa und ihre Stellung in der Apennino-balkanischen Romania*, „Schriften der Balkankommission", I–II, Wien.

Bidwell, Charles E., 1967, *Colonial Venetian and Serbo-Croatian in the Eastern Adriatic: a Case Study of Languages in Contact*, in „General Linguistics", 7, 1, pp. 13–20.

Cortelazzo, Manlio, 1965, *Che cosa s'intendesse per „lingua franca"*, in „Lingua Nostra" 26, pp. 108–110.

Dardano, Maurizio, 1978, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi*, Bulzoni, Roma.

Doria, Mario, 1987, *Grande dizionario del dialetto triestino*, Ed. de „Il Meridiano", Trieste.

Filipović, Rudolf, 1986, *Teorija jezika u kontaktu*, JAZU – Školska knjiga, Zagreb.

Folena, Gianfranco, 1968–70, *Introduzione al veneziano „de là da mar"* in BALM, 10–12, pp. 331–376 (rist. in Folena *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Ed. Programma, Padova, 1990, pp. 227–267).

Glovacki-Bernardi, Zrinka, 1998, *Deutsche Lehnwörter in der Stadtsprache von Zagreb* in Žepić, *Deutsche Grammatiken kroatischer Verfasser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Peter Lang, Wien.

Guagnini, Elvio (a c. di), 1980, *Introduzione alla cultura letteraria italiana a Trieste nel '900*, Provincia di Trieste, Trieste.

Guagnini, Elvio, 1997, *Mitologie e realtà della mitteleuropa in alcuni scrittori triestini contemporanei*, „Neothelicon", XXIII/2, Akadémiai Kiadó, Budapest.

Gusmani, Roberto, 1993, *Saggi sull'interferenza linguistica*, (1ª ed. 1981), Le Lettere, Firenze.

Jireček, Carl, 1902–1904, *Die Romanen in den Städten Dalmatiens wahrend des Mittelalters* in „Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe", 48 e 49, pp. 1–77.

Kahane, Henry and Rene, Anne Tietze 1958, *The lingua franca in the Levant. Turkish nautical terms of italian and greek origin*, University of Illinois Press, Urbana.

Mancini, Marco, 1994, *Voci orientali ed esotiche nella lingua italiana*, in Serianni, Luca e Trifone, Piero, *Storia della lingua parlata*, (dir. A. A. Rosa), vol. 3: *Le altre lingue*, Einaudi, Torino, pp. 825–879.

Manzini, Giulio e Rocchi, Luciano, 1995, *Dizionario storico fraseologico etimologico del dialetto di Capodistria*, „Collana degli Atti del Centro di ricerche storiche – Rovigno", vol. 12, Trieste – Fiume.

Metzeltin, Michael, 1992, *La Dalmazia e l'Istria* in *La nostra lingua*, vol. IV, *L'italiano nelle Regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, UTET, pp. 316–335.

Miotto, Luigi, 1991, *Vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, Lint, Trieste.

Muljačić, Žarko, 1967, *Die slavische-romanische Symbiose in Dalmatien in struktureller Sicht*, in Zietschrift für Balcanologie, 5, pp. 51–70.

Novak, Grga, 1932, *Naše more*, Mjes. odbor II. Jadranske straže, Zagreb.

Oesterreichisches Wörterbuch, 1991, Oesterreichischer Bundesverlag Wien, Jugend und Volk, Wien, OW.

Pinguentini, Gianni, 1954, *Dizionario storico etimologico fraseologico del dialetto triestino*, Borsatti ed., Trieste.

Rački, Franjo, 1877, *Documenta historiae chroaticae periodum a n t i q u a m illustrantia*, Academia Scientiarum et Artium Slavorum Meridionalium, Zagabriae.

Rosamani, Enrico, 1990, *Vocabolario giuliano*, Lint, Trieste.

Skubic, Mitja, 1985, *Interferenze linguistiche sintattico-semantiche slavo-romanze sui territori limitrofi: La lingua di Alojz Rebula*, „Incontri linguistici, 10, Pisa.

Skok, Petar, 1971, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* (vol. I), Zagreb.

Snoj, M., 1997, *Slovenski etimološki slovar*, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana.

Stolac, Diana, 1998, *Hrvatsko pomorsko nazivlje,* Izdavački centar, Rijeka.

Stussi, Alfredo, 1965, *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Nistri-Lischi, Pisa.

Tagliavini, Carlo, 1932, *Divagazioni semantiche rumene e balcaniche (dal nome proprio al nome comune)*, Estratto dall'Archivum Romanicum, 16, Olschki, Genève–Firenze.

Tekavčić, Pavao, 1972, *Grammatica storia dell'italiano*, vol. II**,** *Morfosintassi,* Il Mulino, Bologna.

Tekavčić, Pavao, 1980, *Grammatica storia dell'italiano*, vol. III, *Il Lessico*, Il Mulino, Bologna.

Tekavčić, Pavao, 1981, *Le funzioni pragmalinguistiche dei croatismi nei testi rovignesi contemporanei*, „Linguistica", 24, pp. 335–353.

Tekavčić, Pavao, 1995, *Hrvatski elementi u istroromanskim tekstovima objavljenim in antologiji „Istria Nobilissima"*, *Filologija*, 24–25, pp. 355–362, Zagreb.

Ursini, Flavia, 1987, *Sedimentazioni culturali sulle coste orientali dell'Adriatico: il lessico veneto-dalmata nel Novecento*, in *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria,* XV, pp. 19–179.

Summary

Vesna Deželjin

THE ADRIATIC – A MEETING POINT OF CULTURES AND LANGUAGES

Eastern Adriatic is a centuries-long meeting point of several ethnics and, consequently, of their languages and cultures. From synchronic point of view, their language contacts may be perceived mostly in oral communication. However, phenomena concerning language giving and borrowing are observed in written texts as well, as the research conducted upon the stories in dialogue by two twentieth century writers, Lino Carpinteri and Mariano Faragauna, confirms.

Elements of several languages present in the zone in the last two centuries, namely those of Austrian German, Croatian, Slovene, Hungarian and Latin, are interwoven in the *koinè* of the analyzed text.

The paper discusses the role of local sailors, mainly Croatian speaking people coming from Quarner and Dalmatia, who spread elements not only of the indicated cultures and languages but also of those that they came in contact with while performing their professional task.

Rezime

Vesna Deželjin

JADRAN – SUSRETIŠTE KULTURA I JEZIKA

Mnogobrojna istraživanja potvrđuju da je istočna obala Jadranskoga mora područje na kojemu se u stoljetnom suživotu nalazi više jezika i kultura. U sinkronijskoj perspektivi višejezičnost se uglavnom očituje u idiomima koji se koriste na tom području, premda ih je moguće uočiti i u pisanim tekstovima različitih vrsta. To se potvrđuje i u istraživanju provedenom na korpusu od šest knjiga pripovijedaka u dijalogu dvojice tršćanskih pisaca, Lina Carpinterija i Mariana Faragune. U *koinè* tršćanskoga tipa, kojom autori pišu analizirane tekstove, utkani su jezični elementi svih jezika koji su u posljednja dva stoljeća supostojali na naznačenom području, točnije elementi austrijskoga njemačkog, hrvatskog, slovenskog, mađarskog i latinskog jezika.

U radu je posebna pozornost posvećena ulozi mornara, koji su uglavnom kroatofoni i potječu iz mjesta na Kvarneru ili iz Dalmacije, u širenju elemenata kako spomenutih jezika i pripadajućih kultura tako i jezika i kultura s kojima su dolazili u dodir obavljajući svoju profesiju mornara.

Малгожата Филипек

Вроцлав, Uniwersytet Wrocławski
margo115@wp.pl

821.163.41.09-3 Ћирјанић Г.

ГОРДАНЕ ЋИРЈАНИЋ ПОГЛЕД НА АНДАЛУЗИЈУ

Апстракт: Представу о Андалузији као о земљи сунца, мора, фламенка и борби с биковима, ова јужна покрајина Шпаније дугује страним писцима – Ирвингу, Бајрону, Бароуу, Готјеу, Меримеу... Гордана Ћирјанић, чији је живот био чврсто везан за овај простор, а нарочито за градић Пуерто де Санта Марија, у близини Кадиса, доделила му је битно место у својим дописима *(Писма из Шпаније*, *Нова писма из Шпаније)*, приповеткама *(Вечност је*, *кажу*, *дугачка; Веласкезовом улицом до краја; Каприци и дуже приче; Кад сване*, *разлаз)* и романима *(Претпоследње путовање; Кућа у Пуерту; Оно што одувек желиш)*. За разлику од аутора који су утврђивали слику Андалузије као места за разоноду и одмор, списатељица се уопште не интересује за туристичке атракције и лепоте андалужанског пејзажа. Предмет њене преокупације су стварни проблеми овог региона – економски развој, незпосленост, политички скандали, корупција, расизам, овисност од наркотика – који утичу на живот ауторкиних андалужанских пријатеља, комшија, познаника.

Кључне речи: Гордана Ћирјанић, проза, Андалузија, Пуерто де Санта Марија, аутобиографија, Црњански.

> *Андалузија у којој праште кастањете, витлају сукњом играчице као Кармен, где блесне нож и крв облије цвет бадема. Где жене трче за тореадорима. Једна оперска, давно нестала, илузија.*
>
> (Милош Црњански, *Севиља*[1])

Шпанија није била предмет нарочитог интересовања Срба, искључујући класичну шпанску књижевност, која припада светској кул-

[1] Дела Милоша Црњанског VIII, *Путописи I*, 474.

турној баштини. За овај удаљени географски простор заинтересовао се тек крајем XIX века Војислав Илић,[2] који је у неколико песама поменуо доба арапске инвазије на Иберијско полуострво, 711. године, осам столећа борби крста и полумесеца, пад Гранаде 1492, као и време витезова који су на месечини, уз гитару, изјављивали љубав племенитим дамама. Ову земљу приближио је српским читаоцима професор Београдског универзитета Светозар Зорић објављујући, почетком XX века, путописе о медитеранском граду Аликантеу и о Севиљи, престоници Андалузије (Дицков, 2003).

Српска књижевност је тек након Првог светског рата обогаћена сликовитим описима Шпаније, које су начинили најистакнутији српски писци-дипломати,[3] у сусрету са шпанском стварношћу. Пажњу јавног мњења привукао је, потом, Шпански грађански рат (1936–1939), чију су слику, осим књижевника,[4] овековечили и многи добровољци из Југославије.[5]

После Другог светског рата, записи о Шпанији – чији су аутори били Миодраг Кујунџић, Миодраг Поповић, Милка Лучић и Радован Вучковић – настали су као резултат туристичких путовања по овој земљи.[6] Границе службеног боравка и туристичке фасцинације

---

[2] В. Илић шпански културни простор слика у песмама „Идила у шпанској ноћи“ (1887); „Љубавна прича о Дону Нунецу и Дона Клари“ (1887); „Четири песме калифе Абу-ел-Рахмана“ (1890), „Шпанска посла“ (1893) – Илић, 1961.

[3] Као што је познато, Јован Дучић и Иво Андрић боравили су у Шпанији као дипломатски службеници своје државе. Као дописник *Времена*, у ову земљу два пута је долазио Милош Црњански. Утиске из Кордобе и Толеда оставио је Станислав Краков (Гвозден, 2011: 326–327). Као туристи посетили су Шпанију Растко Петровић и Јелена Димитријевић, која је своје успомене на Шпанију сместила у књигу *Седам мора и три океана. Путем око света* (1940).

[4] Репортаже из зарађене Шпаније објавили су, 1937. године, Милош Црњански и Ото Бихаљи-Мерин, чија се књига *Шпанија између смрти и рађања* појавила прво на немачком и енглеском језику, а на српском тек 1946.

[5] Седамдесетих година штампане су и успомене југословенских добровољаца, у пет томова, које садрже више од две стотине записа – упор. *Шпанија (1936–1939). Зборник сећања југословенских добровољаца у шпанском рату* (Београд 1971).

[6] Седамдесетих година у Шпанију је путовао Миодраг Кујунџић; он је у *Летопису Матице српске* из 1971. објавио импресију „Беле куће и црни бикови“. Шпанију су посетили и новинарка Милка Лучић (1977), која о томе пише у есеју „Наш водич Дон Кихот“, који је саставни део књиге *Медитеранска церемонија* (2010), и сликар Миодраг (Мића) Поповић (1978), о чему сведочи текст „Пут у Шпанију“ из збирке *Путописни дневници* (2006). На прелому 2009/2010. Радован Вучковић разгледао је

превазилази заинтересованост за Шпанију Гордане Куић[7] и Гордане Ћирјанић, које су на књижевну сцену ступиле 80-их година XX века. За прву списатељицу Шпанија је постала заувек изгубљена отаџбина сефардских предака, док је за другу ова земља – отаџбина њеног мужа и ћерке.

Сусрет са Шпанијом Гордане Ћирјанић, која је од 1982. до 1985. руководила Центром за документацију Задужбине Иве Андрића, започео је службеним путовањем траговима југословенског нобеловца који је, од априла 1928. до јуна 1929, у Мадриду радио као вицеконзул Краљевине СХС. Однос ауторке према Шпанији одредио је брак са новинаром и књижевником Хосеом Антонијем Новаисом Томеом (1925–1993)[8] и дугогодишњи боравак у Шпанији, где је она, у Србији већ позната песникиња,[9] наставила свој књижевни рад, укључујући шпански контекст у своју фикционалну прозу,[10] али и извештавајући, у београдским листовима,[11] о културним и друштвено-политичким догађајима у својој „другој домовини".

Мадрид и Барселону, с околином, о чему пише у књизи *Читање градова* (Београд 2010).

7 Г. Куић ауторка је седам романа: *Мирис кише на Балкану*, *Цват липе на Балкану*, *Смирај дана на Балкану*, *Духови над Балканом*, *Легенда о Луни Леви*, *Бајка о Бењамину Баруху*, *Балада о Бохорети*.

8 Хосе Антонио Новаис био је дописник многих часописа: париског *Le Monda*, бразилског *O Estado de Sao Paulo*, лисабонског *Diario de noticias*, њујоршког *Iberica*. Осим тога, био је сарадник Радија Белгија и Радија Луксембург. Новаис је аутор песничких и приповедачких збирки: *Nocturnos* (1947), *Calle del Reloj* (1950), *Las formidables señas* (1952), *El gallo y la Tierra* (1953), *Miedo y Hombre* (1955), *Poema de Amsterdam* (1957), *Cristo-Federico* (1959).

9 Г. Ћирјанић је 80-их година издала збирке песама: *Месечева трава* (Београд 1980), *Госпа од седам грехова* (Београд 1983).

10 „Шпанске теме" садрже приповетке из збирки *Веласкезовом улицом до краја* (1996), *Вечност је, кажу, дугачка* (2005), *Каприци и дуже приче* (2009) и *Кад сване, разлаз* (2012) и романи *Претпоследње путовање* (2000), *Кућа у Пуерту* (2004) и *Оно што одувек желиш* (2010).

11 У књигу *Писма из Шпаније* ушли су записи штампани од априла 1986. до новембра 1994. у *Књижевним новинама*, док *Новим писмима из Шпаније* припадају текстови који су се од новембра 1994. до децембра 2001. појављивали у *Књижевним новинама*, *Политици*, *НИН*-у, *Демократији*, *Данас*-у, *Репортеру* и *Политикином Базару*. Ови текстови сабрани су у књигама *Писма из Шпаније* (1995) и *Нова писма из Шпаније* (2002).

У делима Г. Ћирјанић посвећеним шпанској стварности важно место заузима Андалузија, јужни регион Шпаније, опкољен водама Средоземног мора и Атлантика. Гибралтарски мореуз, који Андалузију (и целу Европу) одваја од Африке, отвара Медитеран према Атлантику, укључујући га у систем далеког домета (Бродел, 2007: 30).

Већ од XIX века у колективној свести странаца ствара се представа о Андалузији као земљи сунца, мора, кастањета, фламенка и кориде. Формирању такве стереотипне представе допринеле су књиге Вашингтона Ирвинга *Приче из Алхамбре* (*Tales of the Alhambra*, 1829), Џорџа Бароуа *Зинкали, или прича о Циганима у Шпанији* (*The Zincali. An Account of the Gypsies in Spain*, 1841), поеме Џорџа Бајрона [*Дон Жуан* (1819–1823) и *Девојка из Кадиса* (*The Girl of Cadiz*, 1832)], као и *Путовање у Шпанију* (*Voyage en Espagne*, 1843) Теофила Готјеа, који је Андалузију посетио 1840. године с намером да посматра севиљске девојке у фабрикама дувана. Захваљујући лику каприциозне и фаталне жене из приповетке Проспера Меримеа „Кармен" („Carmen", 1846), Европа се упознаје са шпанском популарном културом (Тремлет, 2007: 246).

Андалузија је, попут Мадрида, постала део биографије Г. Ћирјанић када се она, с мужем и ћерком, из престонице преселила у Пуерто де Санта Марија, градић у Кадиском заливу. Ћирјанић се Андалузијом бави у два тома записа из Шпаније, које зове „писмима".[12] Овај географски простор присутан је чак и у оним „писмима" у којима се не помиње непосредно, као у тексту о Андалужанину Федерику Гарсији Лорки,[13] или у опису мадридског спектакла фламенка,[14] који се од XV века развијао у многим андалужанским градовима – на брду Сакромонте у Гранади, у циганској четврти Севиље – Тријани, у Хересу де ла Фронтера, у Сан Фернанду, у Санлукару де Барамеда и Кадису (Балвановић, 2007: 6).

---

[12] Андалузија се помиње у делима: „Коњи умиру", „Војвоткиња од Месинасидоније", „О времену, о 1992. години", „Шпанско село", „Стид ће нас надживети", „У потрази за изгубљеном круном", „Један дан у избеглиштву", „Година испуњених жеља", „Луис Росалес, жигосани песник", „Памћење је гориво за лет III", у: *Писма из Шпаније*, и у текстовима: „Челично шпанско срце", „Мексикански сомбреро", „Душа ни на небу ни на земљи", „Путовање у Гибралтар", „У потрази за вешћу", „Вино у крви", „Шпанија, испод земље", „Кадиске кулисе", „Ни овде ни тамо", у збирци *Нова писма из Шпаније*.

[13] Г. Ћирјанић, „Непознати Лорка", *Писма из Шпаније*, 27–30.

[14] Г. Ћирјанић, „Врхови фламенка", *Писма из Шпаније*, 38–42.

Андалузија је присутна и у фикционалној прози Г. Ћирјанић. Овај географски регион помиње се у приповеткама: „Лице оплемењено сузама“, „Балкон са цвећем“, „Одело чини човека“, „Борба“ (из збирке *Вечност је, кажу, дугачка*); „Дан“, „Нуњец де Балбоа“, „Крофна“, „Трагови“, „Испуњене жеље“, „Глупи Фелипе“, „Сироти хипици“, „Освојити слободу“ (из збирке *Каприци и дуже приче*). Из Андалузије потиче и јунакиња приповетке „Границе љубави“ (из збирке *Кад сване, разлаз*). У јужном делу андалужанског приморја настанили су се јунаци два њена романа: *Претпоследње путовање* и *Кућа у Пуерту.* Андалузија је и део живота јунака романа *Оно што одувек желиш;* овај стручњак „за извртање црева пред ТВ камерама“ (Ћирјанић, 2010: 52) био је сарадник у једном ријалити шоу и одмор провео „у једној андалузијској паланци“ (Ћирјанић, 2010: 54).

За Г. Ћирјанић нема „ничег ’шпанскијег’ [...] од Андалузије“ (Ћирјанић, 1995: 134). Списатељица обраћа пажњу на промене које овај регион, дуже време перципиран као „España profunda […], што [...] значи ’богу иза леђа’“ (Ћирјанић, 2004: 458), дугује Европској унији. Уласком Шпаније у Европску унију Андалузија се модернизовала, постала је део земље „с беспрекорним путевима, [...] предузећима, и ефикасним [...] службама“ (Ћирјанић, 2004: 458) и изгубила чар провинције коју одликује „непоузданост, нетачност и лењост“ (Ћирјанић, 2004: 458), што је српску списатељицу подсећало на родни Балкан.

Ћирјанић набраја неке градове овог најјужнијег шпанског поднебља. Престоница Андалузије – Севиља помиње се поводом припрема за Светску изложбу 1992, коју је списатељица сматрала „добро искоришћеном приликом за општи бољитак [...] региона“ (Ћирјанић, 1995: 134). Тада је сиромашна јужна провинција стекла бољу инфраструктуру и услуге, што јој је остало као трајно добро. Ко год је посетио Светску изложбу, морао је да осети поштовање за труд и плодове напора хиљада градитеља овог „гигантског спектакла“ (Ћирјанић, 1995: 171) који покреће и окреће новац. Странкињи из земље која се баш у ово време распадала, посета југословенском павиљону донела је само осећање стида, због изложбе коју су чиниле фотографије „на којима се плави сарајевско небо“ (Ћирјанић, 1995: 174). Слике мирне мултикултурне престонице Босне у доба крвавог рата прихватила је списатељица као „врхунац шарене лаже“ (Ћирјанић, 1995: 174).

Севиља се помиње у неколико приповедака Г. Ћирјанић. Из Севиље и Хереса потичу викенд-туристи који долазе на кратак одмор на

обалу Атлантика. Јунак приповетке „Глупи Фелипе“, који је учествовао у једној телевизијској емисији, долази „из срцу нам драге Севиље“ (Ћирјанић, 2009: 135). У Севиљи изнајмљује стан јунакиња приповетке „Трагови“. Млади музичари из приче „Одело чини човека“ наступали су по градићима кадиске провинције пре него што су добили „стални ангажман у неком пристојном локалу у Севиљи“ (Ћирјанић, 2005: 148).

Осим Севиље, списатељица у својим делима наводи и имена чувених летовалишта. Једно од њих је Бенидорм, који је од шездесетих година XX века за Шпанце, изоловане од света, представљао „престижно место одмора“ (Ћирјанић, 2009: 130). Сад у овај медитерански град „од бетона и челика, неонских светала“ (Ћирјанић, 2009: 129) током целе године долазе енглески и немачки туристи у пакет-аранжманима, да време проводе у баровима, ресторанима и ноћним клубовима. У зимским месецима јужњачка летовалишта подсећају на „старачке резервате“ (Ћирјанић, 1995: 90), јер примају пензионере, које Европска заједница „шаље [...] на медитеранско сунце“ (Ћирјанић, 1995: 90).

Јунаци романа *Претпоследње путовање*, који су се возили Националним путем N-340 дуж Гибралтарског мореуза, „где се укрштају [...] снови севера и снови југа“ (Ћирјанић, 2000: 86) и аутопутем Алхесирас–Малага, од мање популарне (код страних туриста) Обале светлости (Costa de la Luz) до чувене Обале сунца (Costa del Sol), пролазили су кроз најпознатија андалужанска летовалишта. Марбеља је некада била ексклузивно место одмора „европског племства и [...] естрадних звезда“ (Ћирјанић, 2002: 50), а обичном човеку био је потребан „читав радни век“ (Ћирјанић, 2002: 50) да би себи тамо приуштио одмор. Ипак, са доласком за градоначалника Марбеље председника фудбалског тима „Атлетико“, који је више година провео у затвору, због новчаних малверзација, овај медитерански град претворио се „у меку за шпекуланте“ (Ћирјанић, 2002: 50) јер су га преплавили „руски бизнисмени и српски ловци у мутном“ (Ћирјанић, 2002: 50). Осим кроз Марбељу, јунаци пролазе и кроз Торемолинос, Фуенхиролу и Естепону, где царује „медитеранска вегетација [...]: камен и палме, мермер и агаве, арапска керамика и трска, дрво и ковано гвожђе“ (Ћирјанић, 2000: 71).

Поводом једнодневног излета помиње се „маргинализована [...] варош“ (Ћирјанић, 2002: 72) Ла Линеа де ла Консепсион, кроз коју пролази граница између Шпаније и Гибралтара. Списатељица је до-

путовала тамо „уз прелепу обалу Атлантика“ (Ћирјанић, 2002: 71) са ћерком која је желела да види мајмуне који у Гибралтару живе . Пошто је заборавила пасош, а будући странкиња, у Гибралтару није могла да се боравишном картом прекорачи границу цео дан је чекала ћерку у градићу у коме живе „шверцери, наркомани, [...], јефтине курве, сиромашни Цигани и ситни трговци“ (Ћирјанић, 2002: 72).

Г. Ћирјанић помиње и Сеуту и Мелиљу, два историјска града с друге стране Гибралтарског мореуза. Ситуација у овим двема енклавама у Мароку, изолованим од њега бодиљкавом жицом, Шпанце нимало није подсећала на Гибралтар, који „покушавају да поврате већ педесет година“ (Ћирјанић, 2002: 124). Ови медитерански градови на афричкој обали Марока помињу се искључиво поводом локалних избора, односно откако је за градоначелника изабран муслиман, који ће градом управљати уз подршку „контроверзне партијице“ (Ћирјанић, 2002: 124).

У приморском градићу западне Андалузије Санлукару де Барамеда, пуном „мрака и светлости“ (Ћирјанић, 1995: 85), станује јунак приповетке „Балкон са цвећем“, ексцентричан пензионер који је цео живот провео у Америци, где је побегао након убиства своје жене, вративши се под старе дане у родни градић.

На мапи Андалузије коју црта Г. Ћирјанић најважније место несумњиво заузима Пуерто де Санта Марија, градић за који је српска ауторка лично везана – у њему је, с породицом, живела. У кући на обали реке Гвадалете живе јунаци два њена романа, тамо је, 1995, написан предговор за збирку приповедака *Веласкезовом улицом до краја*, а након мужевљеве смрти сваки повратак у Андалузију будио је у ауторки „посебно душевно стање – атак прошлости, [...] препуштање утварама“ (Ћирјанић, 2009: 21).

Списатељица Пуерто де Санта Марија приказује детаљније од других градова, иако заобилази прецизније описе града, који се развијао углавном захваљујући везама са Новим светом. У Пуерту су своје прекоокеанске авантуре започињали представници „нижих витешких редова и нижег војног племства“ (Ћирјанић, 2000: 26), да би све што су у Новом свету зарадили, трошили на подизање кућа-палата. Баш зато је, у осамнаестом веку, Пуерто био „најелегантнија андалужанска варош“ (Ћирјанић, 2000: 26). Лепота архитектуре и „душа вароши“ (Ћирјанић, 2000: 70) утицале су на одлуку о избору Пуерта за место сталног боравка јунакâ два романа Г. Ћирјанић.

„Архитектонски и историјски бисери“ (Ћирјанић, 2004: 199) Пуерта су манастир Ла Викторија и саборна црква, где њен јунак, у једној од црквених капела, разгледа слике, резбарене столице, кипове Богородице и Христа. Један од јунака приповетке „Борба“ шетајући Пуертом стиже у улицу Дескалсос, прелази улицу Вирхен де лос Милагрос, пролази поред књижаре „Зорба“, стиже до кафетерије „Перла“. Други јунак сваки пут изнова открива лепоту трга Перал, а слика овог места, „зелени профил под јужњачким небом“ (Ћирјанић, 2005: 155), увек изазива у њему радост. Јунак се спуштао низ улицу Санта Клара, па је, крећући према улици Луна и парку Калдерон, гледао небо над ушћем реке Гвадалете у океан.

Варош Пуерто де Санта Марија, као и оближњи градић Херес де ла Фронтера, познати су углавном по производњи вина *jerez*. На огромним пашњацима у околини Хереса, где равницу пресецају реке Гвадалете и Барбате, пасу бикови, расту у изобиљу маслине и воће, а винарије производе чувени шери (Настић, 2012: 120). Фирме светског гласа, које обезбеђују углед целом региону и посао многим породицама, носе презимена својих оснивача, „енглеских предузетника“ (Ћирјанић, 2002: 133). Херес и Пуерто познати су и по коњима. Са власником једне ергеле, Хавијером Осборнеом, списатељица је разговарала о својој књизи *Претпоследње путовање*. Описујући корице свог романа, управо издатог у Београду, изразила је намеру да један примерак књиге однесе своме саговорнику.

Пуерто де Санта Марија својеврсно је предграђе „једног заводљивог града са тајанственим улицама“ (Ћирјанић, 1995: 153). Реч је о Кадису, једном од најстаријих европских градова, који су око 1100. пре наше ере основали Феничани, а Картагињани, у III веку п. н. е., препустили Римљанима. Град је цветао: све до пада Рима био је центар западне поморске трговине. Прославиле су га и *puellae gaditanae* – играчице веома тражене на римским светковинама. Кадис је страдао под Визиготима и, за разлику од већег дела Андалузије, пропадао под Маварима. Бурни развој града поново је почео с открићем Америке, када је град одбијао гусарске нападе и трпео енглеске и француске опсаде и бомбардовања у борби за надзор над трговином с Новим светом. Близу Кадиса, код Трафалгара, 1805. поражена је шпанска флота. У Кадису се, 1812, састао шпански парламент и донео либерални устав, који је краљ Фернандо VII, кад се вратио на престо – укинуо. Непоправљиву штету нанео је Кадису губитак преосталих шпан-

ских колонија и пораз у шпанско-америчком рату 1898. У Шпанском грађанском рату град је генералу Франку служио као лука за прихват појачања из Марока (Настић, 2012: 120–122).

Кадис – то је „најистуренија у Атлантик“ (Ћирјанић, 2002: 155) лука, која асимилује дошљаке, туристе, странце и морнаре „као саставни део своје свакодневице“ (Ћирјанић, 2000: 159). Одавде су на пут кренули Колумбо и његови морнари. Одавде су кретали конквистадори, и овамо се враћали препуни бродови. „Овде је био крај света, 'non plus ultra', овде је био почетак другог света, 'plus ultra'“ (Ћирјанић, 1995: 152). Стари део Кадиса чини полуострво опкољено водама Атлантика и Кадиског залива.

Г. Ћирјанић показује нека скровита места овог града, чија архитектура, као и грађевинарство целога залива, са својим колонијалним одликама, „није имала директне везе са Медитераном у коме је снажно пулсирао арапски дух“ (Ћирјанић, 2000: 148). Јунаци романа *Претпоследње путовање* пролазе преко трга Гера Хименес, са зградом главне поште, трга Сан Антонио, трга Де ла Мина, који личи на „поплочани комадић прашуме“ (Ћирјанић, 2000: 173); гледају старе куће на чијим су зидовима „беле [...] плочице са плавим словима“ (Ћирјанић, 2000: 159) и две куле „за изгледивање бродова“ (Ћирјанић, 2000: 161). Списатељица евоцира далеку прошлост града, у чијем старом језгру „сваки камен има своју причу кроз миленијуме“ (Ћирјанић, 2002: 155); она наводи информације о археолошким ископинама на територији Кадиса и о римским гробовима из периода између II века п. н. е. и II в. после Христа, пронађеним на једном тргу.

Пошто цела Андалузија обилује споменицима арапске уметности, на овом простору тешко је заобићи мисао о њеној историјској судбини: већ у VIII веку освојили су је завојевачи из Северне Африке; утицај исламске културе, који је врхунац достигао у X веку, трајао је у Андалузији до краја XV столећа (Lévi-Provençal, 2006: 88–89).

Г. Ћирјанић се у својим делима враћа и на доба исламске доминације Андалузијом. Евоцирајући прошлост списатељица пажњу не усредсређује на изузетну историјско-културну баштину, чак ни не помиње најчувеније архитектонске знаменитости, које чине прворазредне туристичке атракције јужног дела Шпаније, као што су минарет у Севиљи, Алхамбра или џамија у Кордоби. У њеним текстовима, о прошлости региона – чије име, *nota bene*, потиче од арапског назива Пиринејског полуострва, Ал-Андалус – сведоче углавном топони-

ми: трагови историјске судбине Андалузије овековечени су, најпре, у арапским називима тамошњих река (Гвадакорте, Гвадаранке, Гвадалкивир, Гвадалете) и у именима градова. Уз то, у некима од тих назива – нпр. Херес де ла Фронтера, Ћиклана де ла Фронтера, Конил де ла Фронтера, Вехер де ла Фронтера – реч „frontera" (граница) доказује да је некада постојала граница која је делила територије Мавара од хришћанских територија.

Андалузија коју у својој прози приказује Г. Ћирјанић – то су како мање познати и ређе посећивани градови и градићи Кадиског залива (Пуерто де Санта Марија, Кадис, Санлукар, Ла Линеа де ла Консепсион) и тамошње плаже (Ел Палмар, Кањос де ла Мека, Ел Бусо, Болонија), као и најпознатија андалужанска летовалишта (Марбеља, Естепона, Торемолинос, Бенидорм), иако се она у делима српске списатељице само помињу.

У приморским градићима Кадиског залива, са њиховим улицама, трговима, пијацама, парковима, највише је простора посвећено становницима овога поднебља, и њиховим проблемима. Г. Ћирјанић пажњу обраћа на актуелна питања с којима се суочавају савремени Андалужани. Једно од њих је расизам, чије се јачање примећује на почетку сваке школске године, када, на незадовољство шпанских родитеља, на наставу долазе и ромска деца („двоје, троје [...] или више Циганчића" – Ћирјанић, 1995: 155). На размишљања о расизму и (не)толеранцији списатељицу наводи и ситуација у Пуерту, граду „са [...] дубоко израженом класном поделом" (Ћирјанић, 1995: 157), где, због злоупотребе хероина, „у свакој циганској кући влада жалост" (Ћирјанић, 1995: 157) услед смрти „једног или неколико синова, младића" (Ћирјанић, 1995: 157). Ауторка помиње и антиратне протесте у Роти, градићу близу Пуерта, где се налази америчка војна база која је служила „за логистичку подршку америчкој [...] машинерији у рату против Ирака" (Ћирјанић, 1995: 151). Проблем овог региона и преокупација његових управљача је и илегална миграција становништва из Африке, трговина дрогом, незапосленост.

Г. Ћирјанић се, уз то, интересује за јавне личности Андалузије: војводкињу од Мединасидоније, предузетника Хавијера Осборна, тадашњег градоначелника Марбеље Хесуса Хилаа и Хилаа), али предмет њене пажње чешће су људи које је ауторка упознала у свакодневним околностима. То су њене комшинице (Мари Кармен, која је завршила „гимназију у вечерњој школи, с троје деце у кући" – Ћирјанић, 2009:

179), ближи и даљи познаници (антиквар, „који држи радњу у [...] плажи Валделаграни“ – Ћирјанић, 2002: 56); Пилар која је хтела да прими албанску децу са Косова) или локалне звезде (нпр. Циганин Папи који на локалној плажи продаје кромпириће; Мароканац Ахмет који туристима на плажи нуди „столњаке, ешарпе, тунике, сукње“ – Ћирјанић, 2009: 47).

Г. Ћирјанић у своје записе,[15] приповетке[16] и романе укључује и податке аутобиографске природе – неке детаље о новинарском раду свога мужа Хосеа Антонија Новаиса, о породичном животу, о недоумицама у вези с националним идентитетом ћерке Јулије „која се [...] одазива и на Хулита“ (Ћирјанић, 1995: 107), о сусретима са комшијама, о битним догађајима, у које спада и промена личне ситуације. Долазећи сваког лета из Београда у Андалузију, у своје „шпанско село, и преносно и дословце“ (Ћирјанић, 2002: 172), након мужевљеве смрти има осећај губитка: „Данас [...] најчешће с мртвима разговарам [...]. Шетам уз море [...] сада сасвим друкчије“ (Ћирјанић, 1995: 228).

Информације које Ћирјанић пружа, откривају и један део њеног живота, чинећи тзв. „аутобиографски простор“ (Lejeune, 2007: 32) у чијем оквиру читалац књижевно дело ове списатељице може да интерпретира не само као фикцију, већ и као истину.

Слика Андалузије у делу Г. Ћирјанић, у којој је најважније место додељено људима и актуелним догађајима, упућује читаоца на овај простор који је у својим путним записима овековечио, тридесетих година XX века, Милош Црњански. За Црњанског је Андалузија, пре доласка, била „она права Шпанија, коју замишљамо пре него што у

---

[15] Аутобиографски елементи уочљиви су у текстовима: „Ла Пасионарија“, „Наша мала Јуца“, „Један дан у избеглиштву“, „Најтежа вест“, „Откривање писца: Размицање идеолошких наслага“, „Памћење је гориво за лет III“ – у: Г. Ћирјанић, *Писма из Шпаније*. У *Новим писмима из Шпаније* аутобиографске податке садрже: „Белен“, „Претпоследњи сан“, „Еустахије, потказивач“, „Мексикански сомбреро“, „Ваша преузвишености господине докторе“, „Душа ни на небу ни на земљи“, „Путовање у Гибралтар“, „Лепити тапете“, „Јаз“, „У потрази за вешћу“, „Вино у крви“, „Пут ка олакшању“, „Црна кутија“, „Трагична кривица“, „Ни овде ни тамо“ – у: Г. Ћирјанић, *Нова писма из Шпаније*.

[16] Аутобиографски мотиви налазе се у следећим приповеткама: „Поклони“ (из *Вечност је, кажу, дугачка*); „Мој мали жути речник“ (из *Веласкезовом улицом до краја*); „Дан“, „Нуњес де Балбоа“, „Смисао за оријентацију“, „Испуњене жеље“, „Крута необавезност“, „Језик шаљивџија“, „Освојити слободу“, „Чаврљања на небу“, „Варијација на тему идентитета“ (из *Каприци и дуже приче*).

њу уђемо“ (Црњански, 1995: 474). Црњански је, у текстовима „На мосту калифа у Кордоби“, „Мескита“, „Гранада“, „Севиља“ и „Кадис, сребрна чинија крај Океана“, из циклуса *У земљи тореадора и сунца*, одушевљен лепотом ових најпознатијих градова Андалузије па детаљно описује чувене грађевине (нпр. кордопску џамију, палату и вртове Алхамбре, бивши минарет у Севиљи) и лепоту андалужанског пејзажа, у коме истиче нарочито сензорне елементе – светлост, боје и свеприсутни мирис наранџиног цвета.

Ауторка *Куће у Пуерту*, која Црњанског помиње у делима „Сантјагов пут“ и „Лепити тапете“, из књига *Писма из Шпаније* и *Нова писма из Шпаније*, истиче „тајни уплив“ (Ћирјанић, 2002: 107) аутора циклуса *У земљи тореадора и сунца* на њен живот и књижевно дело. Ипак, за разлику од Црњанског, савремена списатељица пажњу не посвећује ни архитектурним знаменитостима Андалузије, ни чарима њеног крајолика; њу више од споменика и грађевина привлаче стварне ситуације и места где може да сретне конкретне људе.

Тако Г. Ћирјанић, као и М. Црњански, покушава да нађе одговор на питање о правој слици земље која у колективној свести странаца постоји само као земља „безбрижног живота, лаког уживања“ (Црњански, 1995: 478), асоцира на сунце, музику, вино и кориду. Суочивши се са стварношћу Андалузије српски писци ствари и појаве посматрају другачије од туриста, жељних само разоноде; примећују проблеме у земљи – ту се понекад „гладује и плаче“ (Црњански, 1995: 444).

Као посматрачи шпанске стварности, М. Црњански и Г. Ћирјанић веродостојно су описали актуелна збивања, прокоментарисали политичка и друштвено-социјална питања, интервјуисали јавне личности и разговарали с обичним људима. Писци су пажњу обратили и на неразрешене проблеме региона: Црњански подвлачи незапосленост и сиромаштво; Ћирјанић помиње расизам, наркотике, финансијске малверзације у владиним круговима, незапосленост, не заобилазећи ни многе знаке побољшавања ситуације, што је дошло након уласка земље у Европску унију, и захваљујући припремама за Светску изложбу у Севиљи.

У делима Г. Ћирјанић Андалузија (као и цела Шпанија) присутна је као референца али и као „стање духа“ (Ћирјанић, 2002: 185); овај географски простор конкретизују само топоними, уз помоћ којих списатељица црта своју интимну мапу Андалузије, где је провела толико година.

Приказујући Андалузију списатељица не нуди општепознате информације, које могу да се нађу у сваком туристичком водичу. Њен опис, лишен бедекерских података о историјским знаменитостима и споменицима, концентрише се на битна питања андалужанске савремености, и на проблеме људи који у њој живе.

Литература

Балвановић, 2007: Роман Балвановић, „Приступ Демофиловом делу“, у: *Напеви фламенка*, сакупио и коментарисао Антонио Мађадо (Демофило), превео са шпанског Роман Балвановић, Београд.

Бродел, 2007: Фернан Бродел, *Средоземље у старом веку. Праисторија и античко доба*, превео с француског Душан Јанић, Нови Сад.

Вучковић, 2010: Радован Вучковић, *Читање градова*, Београд.

Гвозден, 2011: Владимир Гвозден, *Српска путописна култура 1914–1940. Студија о хронотопичности сусрета*, Београд, 326–327.

Дицков, 2003: Весна Дицков, „Књижевност на шпанском језику у *Српском књижевном гласнику*“, у: *Сто година Српског књижевног гласника*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Илић, 1961: Војислав Илић, *Сабрана дела I*, приредио, коментаре и предговор написао Милорад Павић, Београд.

Кујунџић, 1971: Миодраг Кујунџић, „Беле куће и црни бикови“, *Летопис Матице српске*, г. 147, књ. 407, св. 4, април 1971.

Lejeune, 2007: Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. zbiorowe, Kraków.

Lévi-Provençal, 2006: Évariste Lévi-Provençal, *Cywilizacja arabska w Hiszpanii*, tłum. Radosław Stryjewski, Warszawa, Dialog.

Лучић, 2010: Милка Лучић, *Медитеранска церемонија*, Београд.

Настић, 2012: Димитрије Настић, *У вртовима Андалузије*, Београд.

Њежић, 2003: Татјана Њежић, Интервју са Горданом Ћирјанић: *Небеса једини прави сведок*, *Блиц,* 2. 10. 2003, www.knjizara.com/pls/sasa/knjizara.text?tid=19488 (10-05-13).

Тремлет, 2007: Џајлс Тремлет, *Духови Шпаније. Путовање кроз скривену прошлост једне земље*, превела с енглеског Маријана Милосављевић Тодоровић, Београд.

Ћирјанић, 1995: Гордана Ћирјанић, *Писма из Шпаније*, Београд.

Ћирјанић, 2000: Гордана Ћирјанић, *Претпоследње путовање*, Београд.

Ћирјанић, 2002: Гордана Ћирјанић, *Нова писма из Шпаније*, Београд.

Ћирјанић, 2004: Гордана Ћирјанић, *Кућа у Пуерту*, Београд.

Ћирјанић, 2007: Гордана Ћирјанић, „Интимна мапа света", *Кораци*, часопис за књижевност, уметност и културу, бр. 9/10.

Ћирјанић, 2009: Гордана Ћирјанић, *Каприци и дуже приче*, Београд.

Ћирјанић, 2010: Гордана Ћирјанић, *Оно што одувек желиш*, Београд.

Ћирјанић, 1995: Гордана Ћирјанић, Предговор аутора, *Писма из Шпаније*, Нови Сад.

Ћирјанић, 1995: Гордана Ћирјанић, „Наша мала Јуца", *Писма из Шпаније,* Нови Сад.

Црњански, 1995: Милош Црњански, *У земљи тореадора и сунца*, Дела Милоша Црњанског, VIII, Београд.

Summary

Małgorzata Filipek

GORDANA ĆIRJANIĆ'S VIEW OF ANDALUSIA

Andalusia, the southern province of Spain, whose shores look to the Mediterranean and the Atlantic, is viewed by the collective awareness as a country of the sun, the sea, flamenco and bullfights. This perception of the most visited, most famous and most picturesque Spanish province has been spread among the European reading public since the 19th century by foreign writers such as Irving, Byron, Barrow, Gautier, Mérimée etc.

The town of Puerto de Santa Maria, Cádiz, and the vicinity of Gibraltar – those Andalusian areas are firmly built into Gordana Ćirjanić's biography and included into her literary works. They are present in her articles written for the Belgrade media *(Pisma iz Španije [Letters From Spain], Nova pisma iz Španije [New Letters From Spain])*, in four story collections *(Večnost je, kažu, dugačka [They Say that Eternity is Long]; Velaskezovom ulicom do kraja [Along the Velasquez Street to the End]; Kaprici i duže priče [Capriccios and Longer Stories]; Kad svane, razlaz [When It Dawns, We Split]*) and in three novels (*Pretposlednje putovanje [The Voyage Before the Last]; Kuća u Puertu [A House in Puerto]; Ono što oduvek želiš [What You Always Wanted])*. The writer lived with her family in an old house in the Bay of Cádiz, for centuries the port for ships arriving from Spanish colonies in the New World, with riches that brought prosperity to this region and to the entire state. In her work, Gordana Ćirjanić stresses the trans-

atlantic links of this part of Andalusia more often then its connection with the Mediterranean.

Unlike authors who established the image of Andalusia as a place for entertainment and vacations, this writer, like Miloš Crnjanski, *expressis verbis* her predecessor, concentrates on the contemporary problems of this part of the Iberian Peninsula. In her texts, she views this multicultural area, where the Islamic civilisation encountered the Christian, not through the eyes of a foreigner, but from the standpoint of a person emotionally linked to people and places. The author is not in the least interested in the beauties of the landscape, she is fascinated with the real problems people have – her Andalusian friends, neighbours, acquaintances, as well as public figures connected with this province. The writer also deals with questions concerning the everyday life of Andalusians (economic prosperity, unemployment, political scandals, corruption, racism, narcotics etc.) and she is interested in the public opinion of other Spanish people.

Riassunto

Małgorzata Filipek

LO SGUARDO DI GORDANA ĆIRJANIĆ SULL'ANDALUSIA

L'Andalusia, provincia meridionale della Spagna, le cui coste sono bagnate dalle acque del Mediterraneo e dell'Atlantico, viene percepita dalla coscienza collettiva come la terra del sole, del mare, del flamenco e della corrida. Questa immagine della regione più visitata, più famosa e più pittoresca della Spagna è stata resa popolare tra i lettori europei a partire dal XIX secolo in poi da parte di autori stranieri come Irving, Byron, Borrow, Gautier, Mérimée, ecc.

La cittadina di Puerto de Santa Maria, Cadice, i dintorni di Gibilterra, sono tra i luoghi dell'Andalusia che rivestono maggiore importanza nella biografia Gordana Ćirjanić e nelle sue opere letterarie. Sono infatti presenti nelle sue corrispondenze dalla Spagna inviate a Belgrado (*Lettere dalla Spagna*, *Nuove lettere dalla Spagna*), nelle quattro raccolte di racconti (*L'eternità è lunga, dicono*; *Lungo la via Velasquez fino alla fine*; *Capricci e racconti lunghi*; *All'alba via tutti!*), e in tre romanzi (*Il penultimo viaggio*; *La casa a Puerto*; *Quel che hai sempre desiderato*).

La scrittrice – che ha vissuto con la famiglia in una vecchia casa nella baia di Cadice, dove per secoli le navi provenienti dalle colonie spagnole del nuovo mondo hanno riversato le ricchezze contribuendo così al benessere economico di questa regione e di tutto il paese – nelle sue opere evidenzia più i legami che questa parte dell'Andalusia ha con le terre transoceaniche che non i suoi rapporti con il Mediterraneo.

A differenza di autori che hanno avvalorato l'immagine dell'Andalusia come luogo di svago e di riposo, la scrittrice, analogamente a Miloš Crnjanski al quale *expressis verbis* si richiama, si concentra sui problemi attuali di questa parte della penisola iberica. Nelle sue opere Gordana Ćirjanić osserva questo luogo multiculturale, nel quale la civiltà dell'Islam incontra il cristianesimo, non attraverso il prisma di una straniera, ma dal punto di vista di una persona che è emotivamente legata agli esseri umani e ai luoghi. L'autrice non mostra nessun interesse per le attrazioni turistiche dell'Andalusia, né presta attenzione alle bellezze del paesaggio, ma si interessa soprattutto ai veri problemi della gente – degli amici andalusi, dei vicini, dei conoscenti e dei personaggi pubblici di questa regione. La scrittrice si occupa anche di importanti questioni della vita quotidiana degli andalusi (sviluppo economico, disoccupazione, scandali politici, corruzione, razzismo, tossicodipendenza, ecc.), registrando anche l'opinione pubblica degli altri spagnoli.

Maria Rita Leto

Chieti-Pescara, Università degli Studi „G. d'Annunzio"
mritaleto@unich.it

821.163.41.09 Великић Д.

DRAGAN VELIKIĆ TRA MITTELEUROPA E MEDITERRANEO

Abstract: In questo testo si analizza il rapporto spazio-tempo nell'opera di Dragan Velikić, in relazione a quella forme particolari di spazi e di tempi che Michel Foucault ha definito eterotopia ed eterocronia, ovvero spazi reali, e tempi storici, che però si contrappongono a tutti gli altri spazi e a tutti gli altri tempi, negandoli e sospendendoli. In particolare, ci si sofferma sulla città di Pola, anello di congiunzione tra Mediterraneo e Mitteleuropa, nella quale lo scrittore è cresciuto – sorta di „terzo genitore", come la definisce. Pola è uno spazio mitico, uno spazio sospeso, che ricorre continuamente in Velikić, fornendo l'ambientazione a buona parte dei suoi romanzi. È infatti a partire da Pola che i personaggi entrano in contatto con spazi e luoghi altri, sui quali proiettano la costruzione del proprio senso di identità. Luogo privilegiato di spazio altro appare inoltre il mare (e le navi), grande serbatoio di immagini, cui Velikić attinge continuamente. Ma il mare è molto di più: è la chiave simbolica che sembra plasmare la sua immaginazione letteraria, metafora della letteratura stessa.

Parole chiavi: Mediterraneo, Dragan Velikić, Mitteleuropa, Pola, eterotopia, post-moderno.

> *Credeva in infinite serie di tempi, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che si avvicinano, si biforcano, si intersecano o si ignorano per secoli, abbraccia* tutte *le possibilità.*
>
> J. L. Borges

U romanu, kao u životu, ništa se ne događa linearno, i retko kad se što događa u pravo vreme.

D. Velikić

Blaga mediteranska klima brusi oštre rubove među nacijama.

D. Velikić

La scrittura di Dragan Velikić, che combina ambientazione mitteleuropea e sensibilità postmoderna, si è rivelata una formula vincente che lo ha reso autore di successo, pluriplemiato e tradotto nelle maggiori lingue europee.[1] In letteratura il confine tra autobiografia e *fiction* è spesso molto labile: è pressoché impossibile per un romanziere non parlare di se stesso e viceversa è difficile non romanzare il racconto della propria vita. Nessun romanzo di Dragan Velikić è dichiaratamente autobiografico;[2] tuttavia non si può non collegare la biografia di questo scrittore alla topografia dei suoi romanzi e alla presenza, ripetuta quasi ossessivamente, di certi luoghi. Come l'autore stesso si interroga, infatti:

„È forse l'autobiografia l'unica forma letteraria possibile? L'anima dello scrittore è disciolta nei pori della sua opera. Il procedimento del *camouflage* è inevitabile, perché solo nello sforzo di evitare una cruda confessione personale si può padroneggiare la tecnica demiurgica della creazione."[3]

[1] Nel 1991 ottenne il premio Miloš Crnjanski per il romanzo *Via Pula (Via Pola)*, nel 2007 il premio Meša Selimović, nel 2008 il premio Nin per il miglior romanzo *(Ruski Prozor / La finestra russa)*. Sempre nel 2008 gli è stato conferito a Vienna il Mitteleuropapreis dall'Istituto per il Danubio e l'Europa Centrale. Nel settembre del 2012 ha partecipato alla manifestazione Pordenonelegge. I suoi romanzi sono stati tradotti in tedesco, francese, inglese, sloveno, ceco, ungherese, spagnolo, rumeno, polacco, olandese, albanese. In Italia tre romanzi, *Via Pola*, *Il muro del nord* (*Severni zid*, 1995) e *La finestra russa*, sono usciti per la casa Editrice Zandonai, che ha manifestato l'intenzione di pubblicare l'opera completa dello scrittore.

[2] Se si eccettua il capitolo finale del romanzo *Bonavia* (*Bonavia*, dal nome di un albergo di Fiume), uscito nel 2012, nel quale l'autore racconta dei propri genitori, riuscendo a ricostruire, forse, tra sottaciuti e mistificazioni, come andarono le cose tra loro. Questo inserto, apparentemente estraneo alla trama del romanzo, diventa in realtà la sua chiave di lettura.

[3] „Možda je autobiografija jedina književna forma? Duša pisca razlivena je u porama dela. Postupak kamuflaže je neizbežan, jer se samo u naporu izbegavanja sirove lične ispovesti ovladava demijurškom tehnikom kreacije" (Velikić, 2010: 11, trad. mia).

Sarebbe proprio negli interventi sulla „topografia della realtà“[4] dunque che Velikić rivela maggiormente se stesso? E, più in generale, a quale poetica corrisponde il suo bisogno incessante di parlare di topografia?

Nato a Belgrado nel 1953, all'età di cinque anni si trasferì con i genitori a Pola. A Belgrado tornò per iscriversi all'università, laureandosi poi in letterature comparate e teoria letteraria presso il Filološki fakultet. Dal 1996 al 1999 fu caporedattore della casa editrice legata alla radio B9 (la più importante voce d'opposizione al regime di Milošević) ed editorialista per le riviste *Nin*, *Vreme*, *Danas* e *Reporter*. Nella capitale serba rimase fino al 1999 quando, poco prima dei bombardamenti della Nato, prese la via dell'esilio e si trasferì prima a Budapest e poi a Vienna, Monaco, Brema e Berlino. Tornò a Belgrado nel 2002, per lasciarla di nuovo dal 2005 al 2009. Questa volta non da esule, ma, secondo una collaudata tradizione serba, per rappresentare all'estero il proprio paese in qualità di ambasciatore a Vienna.[5] Oggi vive e lavora a Belgrado, la città che sempre lo accoglie: „il porto da cui sono salpato per il mondo, e a cui ritorno sempre“ (Velikić, 2008). Proprio le città nelle quali Velikić ha vissuto a lungo e che conosce intimamente sono quelle che più si ripetono nella sua opera: Belgrado, dunque, „la città sommersa“ del quadro di Boris, giovane artista del *Muro del Nord*, la città „da sempre porta dell'Asia“,[6] ma che proprio per questa ragione offre un punto di vista privilegiato sull'Europa; Pola, che lui percepisce addirittura come una sorta di „terzo genitore“;[7] e ancora Budapest, Vienna, Fiume, Trieste, Brema, Berlino. Ma non solo, nella topografia dell'autore rientrano anche le città in cui vivono i personaggi dei libri cui fa sempre ritorno, perché „l'artista ha anche un quarto genitore: la letteratura su cui si è formato. Per questo motivo nel novero delle 'mie'città conto anche la Trieste di Svevo e la Praga di Kafka, ma anche la Łódź di Joseph Roth [...]“ (Velikić, 2008).

---

4 „Topografija stvarnosti“, *ibidem*.

5 In passato hanno rivestito l'incarico di ambasciatori numerosi scrittori, tra i quali Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Jovan Dučić e, più recentemente, Svetislav Basara, Dušan Kovačević, Vida Ognjenović.

6 „Beograd je oduvek kapija Azije, sa koje se, ipak, sasvim jasno naslućuje Evropa“ (Velikić, 1991: 15, trad. mia).

7 „Vorrei chiarire subito l'importanza del concetto di geografia per uno scrittore. […] Per l'artista il luogo in cui è cresciuto è una sorta di terzo genitore“ (Velikić, 2008).

1. Interstizio e intervallo („međuprostor" e „međuvreme")

Nella letteratura postmoderna assistiamo a una rivalutazione dello spazio a scapito del tempo, o per dirla con Brodskij della „cosa" rispetto all'„idea della cosa",[8] ma non si tratta solo di questo. Se infatti per Brodskij lo spazio è ancora la „cosa" e il tempo „l'idea della cosa", nel cambiamento di prospettiva avvenuto dalla seconda metà del Novecento in poi, lo spazio non è più percepito come qualcosa di immutabile e il tempo ha perso la sua profondità. Il tempo non è più una rassicurante sfilza di avvenimenti che si susseguono e si appoggiano ad altrettanti rassicuranti dati certi, non produce più una cronologia, ma una semantica di „tempuscoli", ossia, „una semantica in cui i punti sfuggono a ogni dinamica lineare in un contesto di meticciato e di dialogo" (Westphal, 2009: 29). La storia, come il tempo, non è più un fluire in una successione scandita da date e avvenimenti „reali", ma è qualcosa che galleggia in un presente che contiene passato e futuro, e che da essi viene condizionato. Viviamo nell'epoca dello spazio, dice Foucault, „nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta […] più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa" (Foucault, 2002: 19). Ma anche lo spazio – non più solida cornice di avvenimenti certi, fissata su una mappa – appare frammentato, labile, mutevole. La geografia diventa storia,[9] lo spazio si incrocia col tempo, conserva e ripropone all'infinito le vite di chi vi ha vissuto e le lingue che vi sono state parlate. Entrambi si rivelano „idea", ovvero costruzioni simboliche. È l'immaginario, la letteratura nella fattispecie, che può fissare, „rendere reali" i luoghi, che può rivelare realtà nascoste e quel che i luoghi da soli non sono in grado di mostrare.

Questa rivalutazione dello spazio e delle sue intime connessioni col tempo appare con grande evidenza nell'opera di Dragan Velikić. Nella sua narrativa, nelle interviste e nei saggi l'autore più volte torna sul tema: „Quel

---

[8] „[…] lo spazio per me […] è meno importante e meno prezioso del tempo. Non perché sia inferiore, ma perché è una cosa, e il tempo e l'idea di una cosa. Dovendo scegliere tra una cosa e un'idea, quest'ultima è sempre da preferire, dico io" (Brodskij, 1987: 174).

[9] „La geografia, per l'ennesima volta, si fece storia" („Geografija je po ko zna koji put postala istorija", Velikić, 2001: 35), così Velikić sintetizza la disgregazione del suo paese negli anni Novanta.

che mi interessa sempre in letteratura è il riflesso della presenza umana nello spazio".[10] Analogamente, un personaggio di *Astrachan* (*Astragan*, 1991) afferma: „Quel che più mi attira in letteratura è la topografia […]. È lì che c'è più poesia."[11] Carte geografiche, linee marittime e reti ferroviarie tornano di continuo nei suoi romanzi come accade per esempio ne *Il caso Brema* (*Slučaj Bremen*, 2001), dove il personaggio di Ivan bambino, non accettando la morte del padre, si inventa crociere nel Mediterraneo e disegna sulla carta geografica le linee marittime lungo le quali il padre per anni avrebbe continuato a viaggiare, suonando il pianoforte sulle navi. Novello Telemaco, che scruta il mare in attesa del ritorno del padre, Ivan crea una sospensione del tempo e dello spazio, per negare la realtà della morte. Non a caso il padre viene collocato su una nave. Per Foucault, la nave simboleggia „un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea ed è abbandonato, nello stesso tempo all'infinito del mare" (Foucault, 2002: 32). La nave è così l'emblema dell'eterotopia, ma nello stesso tempo „il più grande serbatoio dell'immaginazione […]. Nelle civiltà senza navi i sogni si inaridiscono" *(ibidem)*.

Ma perché lo spazio nel postmoderno è diventato tanto più importante del tempo? Non certo perché punto fermo, immutabile rispetto allo sfilacciamento del legame tempo-progresso. Lo spazio a quanto sembra è sottoposto allo stesso sfilacciamento e allo stesso processo di non-riconoscibilità:

„Dopo un certo tempo i fatti parlano la lingua della menzogna, perché nel frattempo la messinscena è mutata, e le parole, pronunciate nello spazio del presente, non nominano più, non spiegano, non sono né una conferma né una negazione, ma solo ospiti indesiderati di una grammatica che non li riconosce."[12] Dunque non solo i „fatti" sono cambiati, ma anche la messinscena. Anzi è proprio il cambiamento dello spazio che li mette in discussione e fa emergere con forza il *međuvreme*, 'il frattempo' (o 'intervallo', 'intermezzo', 'inter-tempo'). Un „frattempo" che può essere vuoto, in cui

---

[10] „Ono što me u literaturi uvek zanima, to je to isijavanje ljudske prisutnosti u prostoru" (Velikić, 1998: 16, trad. mia).

[11] „Meni je u književnosti najuzbudljivija topografija […]. U njoj je najviše poezije" (Velikić, 1991: 188, trad. mia).

[12] „Nakon nekog vremena činjenice govore jezikom laži, jer se u međuvremenu promenio mizanscen, i reči, izgovorene u prostoru sadašnjosti, više ne imenuju, ne objašnjavaju, nisu ni potvrda, ni negacija, nego samo nepoželjni gosti jedne gramatike koje ih ne prepoznaje" (Velikić, 2001: 167, trad. mia).

apparentemente non accade niente, o un „frattempo“ in cui cambia tutto, ma a tal punto da rendere irriconoscibili anche i fatti, oltre che i luoghi. La vita è segnata da interstizi e da intervalli. Velikić predilige proprio questo incrocio di spazio-tempo (non spazio-non tempo o tempo altro-spazio altro), che ha la funzione di creare una sospensione. Le eterotopie, come chiarisce Foucault, sono luoghi che „hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi**,** ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati“ (Foucault, 2002: 23). Ma il critico francese sottolinea anche come esse siano „connesse molto spesso con la suddivisione del tempo, ciò significa che aprono a quelle che si potrebbero, per pura simmetria, definire delle eterocronie“(28). Il personaggio di Damjan di *Piazza Dante* (*Danteov trg*, 1997) lavora nel magazzino di una biblioteca (forma eterotopica in cui „il tempo non smette di accumularsi e di raccogliersi in se stesso“, 29) e ai libri chiesti in prestito, che deve mandare alla distribuzione, aggiunge lettere o parole, nella convinzione che ogni libro sia una sorta di mondo aperto, a cui mancano le frontiere e in attesa di essere trasformato. È il suo modo di riallacciare la sua vita, rinchiusa nello spazio claustrofobico del deposito della biblioteca, a un mondo più ampio, ma anche di riflettere il mondo dentro ogni libro. Del resto, introducendo questo personaggio, Velikić scrive che „era come se non vivesse nella sua città. Restando fermo al suo posto, raggiungeva tutti i rifugi di questo mondo. Fin dall'infanzia, dunque, nella struttura di Damjan mancava qualcosa. Forse semplicemente un ascensore che collegasse la cantina con la terrazza sul tetto?“[13] A Damjan piaceva la parola „viaggio“, ma non si interessava né alle città né alle persone, solo alle linee e alle intersezioni, al viaggiare in sé, senza fermarsi mai.

Sempre presenti nell'opera narrativa di Velikić, i treni sono l'altra grande eterotopia che „ha la capacità di giustapporre in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili“ (Foucault, 2002: 27). Ai treni Velikić dedica due pagine illuminanti (dal titolo appunto di *Treni*, *Vozovi*, 2001), nelle quali sostiene che il mondo si tiene in un unico spazio grazie al fatto di essere legato insieme da binari e linee ferroviarie. Anche il tempo „si deve misurare con il movimento della composizione dei vagoni e non il contrario. Perché questo tempo è, contemporaneamente, e il

[13] „[...] kao da nije živeo u svom gradu. Otiskivao se, stojeći u mestu, do svih utočista ovoga sveta. Od detinjstva, dakle, u Damjanovoj građevini nešto nedostaje. Možda samo lift koji bi podrum povezao sa terasom na krovu?“ (Velikić, 1997: 13, trad. mia).

tempo dei ricordi e quello dei futuri avvenimenti."[14] I personaggi di questi testi vivono spesso nello spazio sospeso del treno („Il treno è da sempre il suo confessionale, la scena di un tempo rimandato, il catalogo delle possibilità, il centro che non si muove"[15]), ma anche nello spaesamento provocato dal ritorno in una città dopo anni, dalla vita di esule. E poi le camere d'albergo, le città fuori da ogni itinerario. L'*incipit* di *Dossier Domaševski* (*Dosije Domaševski*, 2004), in cui al protagonista, in treno, i fiori di una veranda rievocano il pomeriggio passato due anni prima a Matersburg, in attesa della coincidenza per Graz, descrive in modo esemplare l'incrocio di un *non tempo* con un *non spazio*:

„Anche dopo anni era riuscito a evocare lo spazio impersonale della camera d'albergo, tanto da pronunciare tra sé e sé il nome di quell'albergo. Ore prive di avvenimenti si disponevano come una filigrana nel suo ricordo. Solo apparentemente non era accaduto niente durante la sua breve sosta nella camera d'albergo, in quell'interstizio del viaggio. Perché il viaggio è anche un intervallo, nel quale i pensieri rimangono impacchettati nelle valigie della memoria. Era convinto che durante i viaggi l'orologio biologico si fermasse. Si muovessero solo le lancette di quello sul binario."[16]

Analogamente, l'assenza del testimone può fermare il tempo ed evitare l'invecchiamento:

„E così Adam decise che quando sarebbe arrivato il momento di preparare il bicchiere nel quale far cadere la protesi, ciò avvenisse in assenza di testimoni […]. Come se, in assenza di testimoni, la vecchiaia potesse non esistere, come se solo l'altro potesse far venire in mente la possibilità di arrivare per altra via all'ultima spiaggia e […] affondare nelle onde nere della non esistenza."[17]

---

[14] „[…] mora [se] meriti kretanjem kompozicija vagona, ne obrnuto. Jer, to vreme je, istovremeno, i vreme uspomena i vreme budućih događaja" (Velikić, 2001a: 172, trad. mia).

[15] „Voz je oduvek njegova ispovedaonica, pozornica odgođenog vremena, katalog mogućnosti, središte koje se ne kreće" (Velikić, 2004: 12, trad. mia).

[16] „I posle nekoliko godina mogao je dozvati bezlični prostor hotelske sobe tako što bi u sebi izgovorio ime hotela. Časovi lišeni bilo kakvog događaja filigranski su se uspostavljali u njegovom sećanju. Samo naizgled ništa se nije dešavalo tokom kratkog zaustavljanja u hotelskoj sobi, u tom međuprostoru putovanja. Jer, i putovanje je jedno međuvreme, kad misli ostaju neraspakovane u koferima memorije. Verovao je da se na putovanjima zaustavlja biološki časovnik. Pokreće se samo kazaljka peronskog sata" (Velikič, 2004: 10–11, trad. mia).

[17] „I tako je Adam odlučio da kad jednom i njemu dođe čas da odredi čašu u koju će spustiti svoju protezu, da to bude bez svedoka […]. Kao da starenje ne postoji u odsustvu

I romanzi di Velikić sono pazienti mosaici di storie che intrecciano presente e passato, dando vita a destini che scorrono paralleli – *sliding doors* che aprono nuove prospettive e ne chiudono altre per sempre – retti da un filo che sapientemente lo scrittore cuce attorno a loro. Ragnatela di citazioni (e autocitazioni), vite che si sfiorano, si mescolano e si sciolgono per non incontrarsi mai più. Coincidenze di cui non si saprà niente e di cui solo gli oggetti hanno memoria.[18] Velikić è sensibile all'attimo che potrebbe cambiare un destino, avvicinare o perdere per sempre due persone. Nelle sue storie i personaggi, come i luoghi, si ripetono perché „[i] destini si ripetono, così come si ripetono i nomi. Alla base di tutto c'è un numero.[…] Molte cose si possono prevedere, altrimenti le assicurazioni non sarebbero un'attività così redditizia. L'ordine è più presente di quanto noi possiamo comprendere" (Velikić, 2012: 51). Ma si tratta di un ordine solo apparente: senza parlare direttamente della guerra e della dissoluzione del proprio paese, i personaggi di Velikić riflettono tutta la confusione e lo smarrimento di chi non si raccapezza più in una geografia che dovrebbe essere nota, sospesi in un tempo e in uno spazio „altri". Esuli anche quando non si spostano, perché la condizione di esuli è l'unica che riescono a riconoscere e che permette loro di essere artisti. Esuli come già lo erano stati i loro padri, scampati a un'altra guerra, e le cui menzogne (o i loro non-detti) sono la causa dell'insicurezza dei figli, perennemente incerti sulla strada da prendere e convinti che non scegliere, tenere una bassa temperatura vitale, possa fermare il tempo e conservare l'ordine. I nomi spesso danno un'indicazione sul loro destino: in *Astragan* Marko Delić (Delić da *deliti*, „dividere"), è diviso tra due città, Sušak e Belgrado, ma anche tra il padre e la madre, tra una vita vissuta e una fantasticata; ne *La finestra russa*, il personaggio principale è Rudi Stupar (da *stupati*: „avanzare"), ma di fatto egli non va da nessuna parte, Labud („cigno"), lo scrittore di *Danteov trg*, „ha il nome di un uccello che non ama volare".[19] Così, se il movimento che compiono i vari personaggi è un finto movimento che li riporta sempre

svedoka, kao da tek onaj drugi podseća na mogućnost da se moglo nekim drugim putem prići poslednjoj obali i […] uroniti u tamne talase nepostojanja" (Velikić, 2004: 121, trad. mia).

[18] Come la fotografia di classe che, in *Danteov trg*, mette insieme due futuri scrittori, bambino l'uno e giovane uomo l'altro, estranei tra loro nel resto della vita 'reale', ma non in quella artistica e letteraria. Accumunati, inoltre, dall'interesse che per loro nutre uno studioso americano, deciso a scrivere un libro, forse un romanzo, dedicato all'archetipo dello scrittore mitteleuropeo.

[19] „[…] nosi ime ptice koje ne voli da leti" (Velikić, 1997: 194, trad. mia).

all'inizio, a fare i conti con i loro padri reticenti, anche i luoghi „reali" ai quali ritornano sono inaffidabili, soggetti a mutamenti. Quel che rimane è una geografia interiore, la geografia del ricordo o della letteratura:

„Ognuno quando muore lascia dietro di sé un mappamondo muto. I confini degli stati cambiano in continuazione, le città si ingrandiscono, i fiumi creano nuovi meandri, i laghi artificiali inondano le pianure. Edifici che crollano, angoli che spariscono, cinema che chiudono. Soltanto le cartine mute sono affidabili. E i mappamondi muti. Anche la vita è muta" (Velikić, 2011: 34).

È dunque in letteratura che le città davvero vivono. Nei romanzi dello scrittore serbo esse non sono mai un mero sfondo sul quale proiettare le storie dei personaggi, ma vere e proprie protagoniste che interagiscono con gli avvenimenti, conservano traccia di essi e continuano a esistere di vita propria nella memoria di chi vi ha soggiornato. E quindi poco importa se le tracce lasciate nello spazio sono quelle reali di viaggiatori in carne e ossa o fantasmi sognati, dal momento che „il passato, che non è mai diventato presente, è costituito da incommensurabili fatti di un futuro sognato"[20] e che „forse è vero soltanto quel che sarebbe potuto accadere" (Velikić, 2009: 111). Le città, i luoghi, inoltre, non solo vivono davvero nel ricordo, ma loro stessi hanno memoria: „Non intendo entrare in una sorta di esoterismo, ma è un fatto che gli edifici ricordino altre lingue, nel momento in cui accolgono nuovi abitanti."[21] Il personaggio di Paula Ende in *Astragan* scrive un testo sull'influsso che le case di Pola abbandonate dagli italiani hanno esercitato sui nuovi colonizzatori dopo il 1945 (Velikić, 1991: 155). Mentre in *Hamsin 51* viene detto esplicitamente che le città hanno memoria e vivono nella memoria:

„Le città ricordano. Ogni abitante, ogni casuale passante lascia una traccia. Non esiste una città morta, nemmeno quando tra le sue mura abbandonate strisciano le lucertole. Esistono città che vivono nei libri. Questa versione spettrale le rende eterne. Emergono dalla sagoma terrestre e sono più reali delle loro ombre sul globo. Le città respirano. […] Opatija. Oppure Abbazia. […] Non importa il punto del globo nel quale si trova, ma la traccia che ha lasciato sul foglio, o nei diari e nelle relazioni dei viaggiatori."[22]

---

[20] „[…] jer se i prošlost, koja sadašnjost nikad nije bila, sastoji od nepomerivih činjenica jedne odsanjane budućnosti" (Velikić, 2004: 119, trad. mia).

[21] „Ne mislim ići u nekakvu ezoteriju, ali činjenica je da zgrade pamte neke druge jezike u trenutku kad primaju nove stanovnike" (Velikić, 1998: 16).

[22] „Gradovi pamte. Svaki stanovnik, slučajni prolaznik, ostavlja otisak. Ne postoji mrtav grad, ni kada napuštenim zidinama plaze gušteri. Postoje gradovi koji žive u

2. Pola, la città di mezzo, la città-intervallo („grad iz-među“, „grad-interval“).

Se il mondo vero, nel postmoderno, non è più vero di quello che troviamo nei libri, la Mitteleuropa e il Mediterraneo risultano costruzioni quanto mai simboliche in cui ciascuno vede quel che vuol vedere e la cui fisionomia risulta tracciabile solo nella letteratura. Sono costruzioni che hanno resistito alle guerre, alle paci, alla globalizzazione, grazie alla loro trasposizione letteraria, „poiché le opere letterarie sono gli unici territori ai quali possiamo sempre ritornare“ (Velikić, 2008). Come il Mediterraneo, la Mitteleuropa non ha confini precisi ed è „una una somma di mondi, che accoglie e contiene tanti Altri diversi tra loro e al tempo stesso così simili“ *(ibidem)*. Proprio Pola, che racchiude in sé entrambe queste costruzioni simboliche, diventa per Velikić – per sua stessa ammissione, in una bella intervista del 1998 – paradigma di città. A Pola però queste due identità simboliche, archetipiche di quella europea, invece di rafforzarsi e unirsi in una grande identità unitaria, si sfaldano e si rifrangono in una miriade di identità multiple e di microstorie. La grande storia non è più possibile, così come la geografia si rivela un'illusione: anche Pola è un luogo „altro“, stratificato, che vive la sua vita nei segni che ha lasciato sui fogli. Il cimitero stesso di Pola, sul Monte Ghiro, è un foglio che non dà una testimonianza chiara, ma confonde: „Se uno legge soltanto i nomi dei morti non si riesce a capire dove ci si trova, disse Josip. Da quella parte ci sono ungheresi, danesi, olandesi, austriaci, ebrei. Chi non è passato da Pola! Questo cimitero sembra un hotel.“[23]

Se, come afferma Velikić, „[o]gni scrittore porta in sé una parte di mondo […]. La scrittura è proprio l'arte di trasformare la mappa interiore in un sistema di segni“,[24] al centro della sua personale mappa interiore troviamo Pola. La città è l'anello di congiunzione, il ponte, tanto materiale,

---

knjigama. Avetinska verzija čini ih večnim. Isplove iz zemaljskog kalupa i bivaju stvarniji od svoje senke na globu. Gradovi dišu. [...] Opatija. Ili Abacija. [...] Ali, nije važno mesto na globu gde se nalazi, već trag na papiru, u dnevnicima i putopisima“ (Velikić, 2006: 117-8, trad. mia). E altrove, in *Astragan*, leggiamo: „Di certo alcune ragazze ceche ricordano questo golfo. Non so, disse Josip. Tuttavia, gli scogli si ricordano di loro“ – „Neke Čekinje sigurno pamte ovaj zaljev. Ne znam, rekao je Josip. Međutim, stijene pamte njih“ (Velikić, 1991: 160, trad. mia).

[23] „Kad bi samo čitao imena umrlih, nikada ne bi mogao znati gdje se nalaziš, rekao je Josip. Na onoj tamo strani leže Mađari, Danci, Nizozemci, Austrijanci, Židovi. Tko sve nije prošao kroz Pulu! Ovo groblje podsjeća na hotel“ (Velikić, 1991: 139, trad. mia).

[24] „[s]vaki pisac nosi u sebi deo globusa [...]. Pisanje i jeste veština pretvaranja unutrašnje mape u sistem znakova“ (Velikić, 2010: 22–23).

quanto simbolico tra la sua storia personale e quelle dei personaggi cui dà vita, tra l'eredità biografica paterna e la sua formazione, tra il passato e il presente. La città a partire dalla quale crea un proprio mondo letterario, la città che lo forma e lascia un'impronta profonda sulla sua immaginazione:

„Naturalmente bisogna essere cauti, perché la letteratura non è una vera e propria trasposizione dell'ambiente di una città o della mentalità delle persone, ma sottintende una sorta di rielaborazione. Ogni vera letteratura è, infatti, una particolare ricostruzione, ma nel tentativo di ricostruire, di fatto, creiamo qualcosa di nuovo. Pertanto, nella maggior parte dei miei romanzi, l'ambiente polese acquisisce un certo grado di universalità. [...] Percepisco questo ritorno [a Pola] come una sorta di ritorno a un mio personale mito. Pola è per me l'infanzia, la giovinezza, gli amici, ma anche le piazze, le facciate, le strade..."[25] Ma se la letteratura finisce per creare una realtà più vera della realtà stessa, allora anche la Pola di oggi non è più vera di quella conservata nella memoria di un bambino di cinque anni che vi arriva per la prima volta in un mattino di novembre:

„A Pola arrivai con il treno „belgradese" nell'autunno del 1958. L'immagine del binario che finiva sulla riva si è iscritta nella memoria di quel bambino di cinque anni come quella più profonda che i sensi sono riusciti a restituirgli. Quel binario che sparisce nel mare ha determinato le mie navigazioni letterarie."[26]

Quest'immagine ritorna anche nei romanzi. In *Danteov trg*: „Sprofondando nel sonno, Labud sentiva le loro voci. La mattina, attraverso il finestrino dello scompartimento, scorse il mare, le barche nel golfo di fronte alla stazione ferroviaria e i binari che sembravano perdersi nelle secche della riva pietrosa."[27] E altrove: „Dall'alto osservo il nostro ingresso in

---

[25] „Naravno, treba biti obazriv, jer književnost nije doslovno prenošenje miljea grada ili mentaliteta ljudi, već podrazumijeva svojevrsnu obradu. Svaka je, naime, prava književnost jedna vrsta rekonstrukcije, a u pokušaju da nešto rekonstruiramo, zapravo stvaramo nešto novo. [...] Ovaj ponovni dolazak [u Pulu] doživljavam kao povratak u neki vlastiti mit. Pula je za mene djetinjstvo, odrastanje, prijatelji, ali to su i trgovi, fasade, ulice..." (Velikić, 1998: 16, trad. mia).

[26] „U Pulu sam doputovao 'beogradskim' vozom u jesen 1958. godine. Prizor koloseka koji savršava na rivi upisao se u memoriju petogodišnjaka kao najdublja slika koju je mogao rekonstruisati svim čulima. Taj kolosek, koji nestaje u moru, odredio je moje književne plovidbe" (Velikić, 2010: 14, trad. mia).

[27] „Tonući u san, Labud je slušao njihove glasove. Ujutro je, kroz prozor kupea, ugledao more, čamce u uvali ispred železničke stanice i koloseke koji kao da su iščezavali u plićaku kamenite obale" (Velikić, 1997: 123, trad. mia).

città (ho cinque anni), il treno si ferma [...]. Siamo arrivati in una città di spiriti e di fantasmi".[28] Oppure, ancora, descrivendo l'arrivo dell'ufficiale dell'Ozna dalla natia Sopot a Pola, il punto più lontano in cui si fosse mai spinto, Velikić scrive: „Dal finestrino dello scompartimento vuoto vide i fiori appassiti nei vasi dipinti di fresco e i vetri puliti della stazione. Stupito dalla vicinanza del mare che quasi lambiva i binari […]" (Velikić, 2009: 122).

Pola è la metafora letteraria attraverso la quale Velikić parla di sé ed è onnipresente nella sua opera. Quattro suoi romanzi sono ambientati qui, ma anche negli altri la città compare quasi sempre**.** Oppure compaiono altre città di mare, perché, come l'autore ci dice, gli è più facile ambientare i romanzi in una città mediterranea, „indipendentemente dal fatto che si tratti di Pola, di una finzione di Pola o di una città che ha tutt'altro nome".[29] In queste città di mare spesso avvengono i fatti più importanti: *Slučaj Bremen* e *Bonavia*, sono ambientati a Belgrado, ma è a Sušak, a Crkvenica, a Fiume che i destini dei personaggi si intrecciano e ha origine la storia. Se Pola è la città più tematizzata nei romanzi di Velikić, forse, è perché in qualche modo assomiglia ai personaggi dello scrittore: come loro, infatti, essa appare „sospesa", in bilico, nello sforzo perenne di non scegliere e continuare a contenere in sé tutte le possibilità, tutti i passati, tutti i fantasmi. La sospensione si avverte nelle parole di Danijel, il direttore d'orchestra paralitico de *La Finestra russa*, il quale mette in relazione il proprio modo d'essere col luogo di nascita, Pola appunto: „Che bella sensazione essere ospite della propria vita", dice Danijel, e più avanti: „Sono nato nel luogo sbagliato. Non si tratta della fantasia che altrove sia sempre meglio, è proprio così. Lo si fiuta. Io ho sempre avuto la sensazione che questo posto fosse sbagliato e così ho vissuto senza una coloritura regionale. Io ero il mio stesso habitat, ecco come ho vissuto. Sono vissuto quasi crescessi in un altro luogo, finché non c'è stato il cortocircuito" (Velikić, 2004: 36). E sospesa Pola lo è davvero: tra Mitteleuropa e Mediterraneo, tra passato e futuro, tra il mare e la terraferma. È la città che „vista dalla terra è alla fine, vista dal mare all'inizio. [...] la città che si trova *tra* l'inizio e la fine, la *città*-

---

[28] „Gledam, odozdo (imam pet godina), kako ulazim u grad, voz se zaustavlja [...]. Doputovali smo u grad duhova i aveti." (Velikić, 1997: 71–72, trad. mia).

[29] „Uvijek mi je lakše situirati neku radnju u prostor mediteranskog grada, bez obzira je li to Pula, neka verzija Pule ili neka fikcija pod sasvim drugim imenom" (Velikić, 1998, trad. mia).

intervallo“,[30] la città in mezzo *(grad između)*. Per la sua posizione geografica sulla punta della penisola istriana, Pola costituisce „il fondo dell’imbuto“,[31] la città „ai margini, il punto estremo, il luogo in cui incomincia la Siberia sconfinata“ (Velikić, 2009: 136). Fondata, secondo la leggenda, dagli argonauti in fuga, che la elessero a luogo del loro esilio, Pola è anche „la città dei fuggiaschi“,[32] che ha reiterato il proprio destino all’infinito. A Pola i *furešti* continuano a arrivare e, assorbiti e diventati autoctoni, sono a loro volta pronti ad accogliere con disprezzo i nuovi *furešti*, dimenticando „che ogni *furešt* è padre del futuro autoctono“.[33] Ma non tutti rimangono a lungo perché Pola è anche città di transito. Il titolo del primo romanzo di Velikić, *Via Pola*, richiama uno dei molti passaggi: attraverso la città, per uno sbaglio, passò anche il giovane Joyce con la moglie Nora Barnacle (Dublino–Trieste *via* Pola[34]); arrivò con il vaporetto l’ultimo giorno di ottobre del 1904 e ci rimase qualche mese, prima di essere trasferito a Trieste. Insegnante di inglese alla locale Berlitz School, nella città istriana Joyce non si trovò bene e nelle lettere la definisce „Siberia marittima“, „noiosa colonia militare dimenticata da Dio e dagli uomini“.[35] In *Via Pola* Joyce è solo uno dei personaggi, uno dei fantasmi che affollano la coscienza malata dello psichiatra Bruno Gašparini, che già nella *š* del cognome rivela il meticciato spazio-temporale della sua esistenza, esiliato anche lui senza essersi mai mosso. Nel tentativo di sciogliere la ragnatela di immagini che avvolge la città, memorie e incubi suoi e dei suoi pazienti, ne rimane intrappolato finendo per impazzire. Perché la città, „grappolo di ambra disteso su sette colli“,[36] è anche „una

---

30 „[grad] koji je, gledano s kopna, na kraju, gledano s mora, na početku […] koji je između početka i kraja, *grad-interval*“ (Velikić, 1997: 30, trad e c. vo miei).

31 „Istra je levak i na dnu lezi Pula“ – „L’Istria è un imbuto e in fondo c’è Pola“ (Velikić, 1991: 134, trad. mia). Ma anche, come nel titolo del libro di Nelida Milani, „crinale estremo“, o ancora „la città alla fine del mondo“ (Roić, 1989).

32 Così nei versi di Callimaco, che Velikić mette in epigrafe del suo primo romanzo, *Via Pola*.

33 „Svaki furešt je otac budućeg starosedeoca“ (Velikić, 1997: 246, trad. mia).

34 Joyce torna ancora in altri romanzi. In *Astragan* nel ricordo di un autista che lo aveva accompagnato per Pola, e poi come vero e proprio personaggio nel *Muro del Nord*, nel quale anche il titolo, Northen Wall (la stazione marittima di Dublino da cui lo scrittore irlandese era partito) ci richiama lo scrittore.

35 „[…] dosadno vojno naselje, zaboravljeno i od Boga i od ljudi“ (Velikić, 2010: 13, trad. mia).

36 „Grozd ćilibara razvučen po sedam bregova“ (Velikić, 1990: 126, trad. mia). Inspiegabilmente nella traduzione italiana di *Via Pola* in questo punto *ćilibar* „ambra“ viene tradotto con „giada“.

pentola colma di vapore venefico" (Velikić, 2009: 41), l'aria è malsana, malarica e „da secoli trasmette malattie endemiche" (2009: 78). È la città della solitudine („Tacquero sprofondati nella propria solitudine, nella città in cui la solitudine è una condizione naturale"[37]), degli spettri, è un'iceberg.[38]

Se Pola appare sospesa – espressione di quell'intervallo di tempo che caratterizza tutta l'opera di Velikić – un luogo particolare della città è ancora più emblematico di questa sospensione: Villa Maria (Vila Marija), nella quale lo scrittore bambino abitò con i genitori, appena arrivati. Allo sguardo retrospettivo dell'autore, l'edificio rappresenta „il primo strato del palinsesto – lo spazio in cui nasceranno i personaggi".[39] Labud, lo scrittore di *Danteov trg*, con il quale Velikić condivide troppi dettagli biografici perché ciò possa essere casuale, abita anche lui a Vila Marija fino al momento di iscriversi all'università. Sempre a Vila Marija, Gupčeva 14, nella casa col leone di terracotta, abita Paula Ende di *Astragan*. Vesna Doletis in *Danteov trg* da piccola era innamorata di un bambino che abitava in una villa della Gupčeva e con ogni probabilità si tratta anche qui di Vila Marija. In *Dosije Domaševski* questa villa è ancora di più rivelatoria di uno spazio altro e di un tempo sospeso: è infatti il nome dell'istituto psichiatrico da cui si è allontanato Stefan (che gli altri pazienti chiamano „Sinjore Memorija"), ma, nello stesso tempo, Vila Marija è anche il nome della casa in cui Stefan era cresciuto: „che percorso aveva mai fatto, per essere arrivato allo stesso punto di partenza, malgrado il movimento circolare delle lancette dell'orologio? Un cerchio completo, ma, di nuovo, solo lineare, nella profondità del tempo, pensò Adam",[40] allontanandosi da quel luogo, dalla Boškarina (il Bosco Rizzi), dove aveva giocato quarant'anni prima con l'amico. Vila Marija sta così all'inizio e alla fine del cammino di Stefan: „[u]na distanza all'interno dello stesso punto. Vuoto e pieno in un unico posto".[41] Pola ha dunque un cuore ancora più sospeso, Villa Maria, dove „nello stesso spazio

[37] „Ćutali su uronjeni u svoje samoće, u gradu gde je samoća prirodno stanje" (Velikić, 1997: 81, trad. mia).

[38] „[…] na marginama jednoličnih dana na santi zvanoj Pula" – […] ai margini di giorni monotoni sull'iceberg chiamato Pola." (Velikić 1991: 147, trad. mia).

[39] „[…] prvi je sloj palimpsesta – prostor u kojem će se rađati junaci" (Velikić, 2010: 22).

[40] „Kakav je to put napravio, dospevši u istu tačku mimo kružne putanje kazaljke na satu. Pun krug, a opet, samo ravno, u dubinu vremena, pomisli Adam" (Velikić, 2004: 109, trad. mia).

[41] „Razdaljina unutar iste tačke. Prazno i puno na jednom mestu" (Velikić, 2004: 129).

e nello stesso momento [si concentrano] persone e avvenimenti di tempi diversi, di spazi diversi".[42]

3. Il ponte di barche („pontonski most")

Non solo i protagonisti, le città, i sogni e la realtà sono intrecciati in un „gioco intertestuale che sottintende una sofisticata capacità di citazione"[43] e di autocitazione, ma tutti i romanzi di Velikić in qualche modo sono collegati tra loro, e hanno al centro della matassa, ancora una volta, Pola, i personaggi reali che l'hanno attraversata (come Joyce, Casanova, Cankar, ecc.), ma anche quelli creati dalla fantasia dello scrittore. Tra quest'ultimi, Bruno Gašparini, protagonista di *Via Pola*, lo ritroviamo citato in *Dosije Domaševski*; il vecchio lupo di mare Juraj Doletis, che compare in *Dosije Domaševski* rivive nel ricordo della figlia Vesna in *Danteov trg* e negli oggetti rimasti dopo di lui, il costruttore Viktor Domaševski, che compare in *Via Pola*, dà il titolo al romanzo del 2004, e poi, ancora le *settembrine* (donne solitarie che al mare arrivano a settembre) di cui si parla in *Via Pola*, tornano in una poesia tradotta da Livija in *Hamsin 51;* Rudi Stupar ne *La Finestra russa*, lo ritroviamo al funerale di Cristina in *Bonavia*, intravisto tra la folla dall'amica di Cristina. A lungo si potrebbe continuare ripercorrendo il reticolato creato da Velikić, il quale, consapevolmente scrive:

„Credo che ogni scrittore possegga un modesto numero di toni, immagini, rumori e odori percepiti nella prima infanzia, in quel periodo 'non storico' della propria vita, ovvero, nel proprio mito. Sono le quinte sulle quali ogni volta, in ogni successivo libro, costruirà il mondo attingendo a ciò che è inesauribile: le combinazioni."[44]

Nel suo personale mito, Pola rappresenta il primo incontro con la Mitteleuropa: „[…] la mia esperienza di Mitteleuropa comincia esattamente mezzo secolo fa, quando, bambino di cinque anni, un mattino di novembre arrivai, in treno da Belgrado a Pola, la città più occidentale dell'allora Ju-

---

42 „Na jednom mestu u istom času, osobe i događaji iz različitih vremena, iz različitih prostora" (Velikić, 2004: 162).

43 „[…] u ovoj intertekstualnoj igri, koja podrazumeva visoku sofisticiranu poetiku citatnosti" (Rosić, 2008: 207 tra. mia).

44 „Verujem da svaki pisac poseduje veoma skroman broj tonova, prizora, šumova i mirisa doživljenih u ranom detinjstvu, u onom 'neistorijskom' periodu svoga života, dakle, u vlastitom mitu. To su kulise sa kojima će uvek iznova, u svakoj sledećoj knjizi, graditi svet iznalazeći ono što je neiscrpno: kombinacije" (Velikić, 2010: 22, trad. mia).

goslavia" (Velikić, 2008). Ma sempre a Pola avviene anche il suo incontro, ancora più decisivo, con il Mediterraneo. L'immagine del treno che finisce sulla riva, già citata in precedenza, in questo senso è rivelatoria. Anche se, a dire il vero, questo incontro era avvenuto, seppure in forma indiretta, già molto tempo prima, attraverso l'esperienza di vita del padre, ufficiale della marina jugoslava. Come Velikić ricorda: „I suoi viaggi per mare hanno segnato anche la mia vita. Non essere prigioniero di nessuna costa" (ivi). Anche il mare dunque appartiene al mito dell'infanzia: un mare raccontato dal padre, fortemente evocativo, sperimentato prima ancora di quello visto a Pola. Per questo, il mare è il grande protagonista della scrittura di Velikić, non solo perché come tema ricorre continuamente nella sua narrativa, ma per una ragione molto più profonda e strutturale: perché il mare fornisce la chiave metaforica, simbolica, che sembra plasmare l'immaginazione letteraria dell'autore, tanto da diventare una sorta di grammatica attraverso cui costruire le sue narrazioni. Il mare è la forza strutturante del suo immaginario, il serbatoio al quale attinge continuamente.

Direttamente o indirettamente con il mare hanno a che fare quasi tutti i personaggi di Velikić. Il protagonista di *Dosije Domaševski*, Adam è un „capitano di lungo corso mancato",[45] perché non è mai riuscito a superare la paura dell'acqua e converte in viaggi in treno il suo struggente desiderio per le navi. Damjan Savić in *Danteov trg* „da bambino disegnava barche a vela copiate dall'*Enciclopedia marittima*, convinto che non vi fosse differenza tra le immagini e le cose, certo che il mondo non fosse altro che un infinito movimento di immagini che non è possibile arrestare".[46] Marko Delić in *Astragan*, cresciuto in due città, „ascoltando le tortore del parco di Sušak e i corvi delle spianate di Novi Beograd" è, in un certo senso, tenuto insieme dalle „navi che solcavano la Sava, il Danubio e il Quarnero".[47] O ancora, il padre di Danijel ne *La finestra russa*, capitano di lungo corso, il quale: „durante la sua permanenza a casa, tra un viaggio in mare e l'altro, […] puliva regolarmente le finestre a quattro ante del soggiorno. Prima di spiegazzare il giornale gettava un rapido sguardo sui titoli. Per lui tutto era nuovo. Le lunghe assenze di

[45] „[…] neostvareni kapetan duge plovidbe" (Velikić, 2004: 13, trad. mia).

[46] „[…] kao dečak, precrtavao je jedrenjake iz Pomorske enciklopedije, uveren da nema razlike između slike stvari i stvari, siguran da svet i nije drugo do beskrajno promicanje slika koje ne možemo zaustaviti" (Velikić, 1997: 12, trad. mia).

[47] „[…] osluškujući gugutke u sušačkom parku i vrane po novobeogradskim ledinama. Brodovi su plovili Savom, Dunavom i Kvarnerom" (Velikić, 1991: 32, trad. mia).

casa avevano quale esito grandi lacune. […] In piedi sul bovindo – ovvero sul ponte di comando del nostro appartamento – da dove si apriva la vista del cantiere navale, del cementificio e delle lontane case di periferia. Mio padre attraccava in città. Solo lì gli era possibile navigare ovunque. […] Le sue permanenze sulla terraferma duravano tre, quattro mesi e in quel periodo navigava per lo spazio della casa, compiendo continue infrazioni" (Velikić, 2011: 26–27). Dietro il personaggio di Danijel è difficile non scorgere lo scrittore, ma quel che più colpisce in questa scena non è tanto la dimensione autobiografica, quanto quella metaforica di cui l'immagine del mare si carica: il padre che naviga nello spazio della casa come fosse in mare aperto getta una luce straniante sulla scena domestica, sottraendola così a uno spazio e a un tempo determinati, e facendola assurgere a cifra della sospensione esistenziale di Danijel stesso.

Immagini marine costellano la narrativa di Velikić a partire dalle rappresentazione dei gesti quotidiani: il trambusto della città è un „oceano in burrasca" (Velikić, 2011: 66); gli spostamenti da casa al lavoro, dal cinema al caffè diventano „navigazioni quotidiane" (Velikić, 2004: 126); i ricordi „sono galee affondate negli abissi della memoria"[48] così come „[o]gni vita, là nel buio conserva il relitto di una nave. Non disperare. Prendere il mare come Robison Crusoe nell'abbraccio materno dell'indeterminato."[49]

In *Bonavia*, Cristina, che attraversa la „grande acqua" per andare in America, ritiene che la vita non possa essere paragonata a un pianificato viaggio per mare: „Non si guida la vita come fosse una nave. Non si può solo stare a guardare i compassi e le mappe; navigare su rotte già battute; postulare il piacere come unico fine del viaggio e così, sicuri dal pericolo e da sgradevoli sorprese, da sconfitte e fallimenti, trovare una spiaggia paradisiaca".[50] Un incontro nella carrozza ristorante del treno diventa un viaggio di esplorazione per mari ignoti, in cui una donna sconosciuta appare simile a un'isola misteriosa: „Come un navigante che dal mare aperto si appressa a un'isola non segnalata sulla carta nautica e, navigandole attorno

48 „Potonule galije u dubinama pamćenja" (Velikić, 2004: 84–85, trad. mia).

49 „Svaki život, negde u mraku, čuva olupinu broda. Ne očajavati. Zaploviti kao Robinzon, u materinski zagrljaj bezobličnosti" (Velikić, 1997: 89, trad. mia).

50 „Ne upravlja se životom kao brodom. Čovek ne može samo gledati u kompas i karte; ploviti po unapred utvrđenim rutama; uspostaviti ugodnost kao jedini postulat putovanja i očekivati da tako, osiguran od opasnosti i neprijatnih iznenađenja, od poraza i promašaja, pronađe rajsku obalu" (Velikić, 2012a: 197).

a una certa distanza, cerca un'insenatura adatta nella quale approdare, allo stesso modo Adam, osservando come la sconosciuta accendeva la sigaretta, espirava il fumo, portava alle labbra la tazzina di caffè, cercava di indovinare i suoi pensieri, la sua età, il motivo per cui era in treno, se stava tornando o partendo per un viaggio."[51] Le persone e le città sono paragonate a isole o porti dove poter ormeggiare („Livija era all'inizio dei viaggi di Nikola – il porto, il cui nome era scritto sotto la poppa della nave[52]; „Invidiava Koranji, *ancorato* in una piccola città"[53]). Anche la morte contiene l'immagine del mare: la morte del padre di Labud e quella di Labud stesso in *Danteov trg* sono accumunate dalla metafora di una nave, che attracca nel primo caso („Lo sguardo spento rimase sospeso sulle mura bianche dell'ospedale[...] il letto ondeggiò come il ponte di una nave da sbarco, che si sta avvicinando a una città abbandonata"[54]), che leva le ancore nel secondo („[…] prendere il largo con le acque calme. Il ponte della nave da sbarco si stacca al ritmo delle onde"[55]).

La guerra nella Jugoslavia, „la geografia che si è fatta storia" negli anni Novanta, è così raffigurata: „La sua terra [di Teodora Bazarov in *Slučaj Bremen*] era di nuovo diventata una sfilza di isole, che si erano così allontanate l'una dalle altre da non essere più nemmeno isole di uno stesso arcipelago, poiché neanche gli accenti erano più gli accenti di una stessa lingua. Le parole liberate dalla memoria galleggiavano in paesaggi deserti, disfacendosi lentamente in grida, fino a spegnersi del tutto nella mutezza. […] Di fronte allo sguardo incredulo dei testimoni c'è solo il modellino della nave che solca la scena, e spetta ai posteri immaginare le onde tempestose, le voci atterrite dei marinai, il rimbombo dei tuoni, spetta ai posteri finir di descrivere le bandiere sugli alberi delle navi e

---

51 „Kao moreplovac, koji sa otvorenog mora prilazi ostrvu neucrtanom na karti, pa, oplovljavajući ga sa daljine, traži pogodnu uvalu u kojoj bi se iskrcao, tako je i Adam pokušavao da na osnovu pokreta kojima je neznanka palila cigaretu, ispuštala dim, prinosila usnama šolju kafe, nasluti njene misli, da pogodi koliko joj je godina, razlog zbog kojeg putuje, da li se vraća ili tek odlazi na putovanje?" (Velikić, 2004: 186, trad. mia).

52 „Livija je bila na početku Nikolinih putovanja, luka čije ime stoji pod krmom broda" (Velikić, 2006: 70, trad. mia).

53 „Zavideo je Koranjiju *na sidrištu* u malom gradu" (Velikić, 1997: 178, trad. e c. vo miei).

54 „Ugašeni pogled lebdeo je belim bolničkim zidovima. […] Krevet se ljuljao kao paluba tenkonosca koji se približava napuštenom gradu" (Velikić, 1997: 41, trad. mia).

55 „[…] otisnuti se mirnom vodom. Paluba tenkonosca pomera se ritmom talasa" (Velikić 1997: 46, trad. mia).

le isole su cui alcuni tra i naufraghi si salveranno. […] L'oceano della storia è indifferente alle preghiere dei marinai. Poiché se esiste la nave, esiste anche il porto, e il porto esiste perché da esso si possa salpare e non è importante se si arriverà all'altra riva o in fondo al mare. I servizi dei pirati si pagano con nuove bandiere, nuove uniformi, nuove leggi. All'inizio c'era la nave. Alla fine l'isola. Nel mezzo: il viaggio."[56]

È la scrittura stessa a essere paragonata da Velikić a una navigazione: „la sua penna si muove lentamente come i remi di una galea di basso pescaggio".[57] Il mare assurge a vero e proprio linguaggio metariflessivo, attraverso cui l'autore svolge una ramificata e profonda riflessione sulla scrittura, sulle sue forme e modalità e sulle possibilità che a essa si aprono. L'immaginario marittimo, incluso quello dei romanzi marinareschi d'avventura, dei quali si avverte, tra le righe, l'eco, gli permette di imbastire un discorso sulla letteratura e sull'immaginazione a essa sottesa che si dipana, però, non nel linguaggio tecnico e analitico della critica letteraria, ma, con modalità tipicamente postmoderna, in quello, caldo, personale e coinvolgente di un viaggio metaforico tra le onde della letteratura di oggi e di ieri, alla ricerca di un'identità sempre in bilico tra realtà e immaginazione: „Ogni racconto è la via che porta a se stessi, indipendentemente dal fatto che venga raccontato, ascoltato o letto. È giunto il momento di calare il ponte di barche di questo romanzo e di confonderci in qualche modo dentro di noi."[58]

---

[56] „Njena zemlja opet je postala niz ostrva koja su se toliko udaljila jedno od drugog da više i nisu bila ostrva unutar jedinstvenog arhipelaga, jer ni akcenti više nisu bili akcenti istog jezika. Reči oslobođene pamćenja plutale su pustim predelima, polako se raspadajući u krikovima, do konačnog upokojenja u nemosti. […] Pred unezverenim pogledima očevidaca stoji samo maketa broda koji pluta pozornicom, a na potomcima je da zamisle olujne talase, panične glasove mornara, grmljavinu, na potomcima je da dopišu zastave na jarbolima, kao i ostrvo na kojem će se neki od brodolomnika spasti. [...] Okean Istorije ravnodušan je prema molitvama mornara. Jer, ako postoj brod, postoji i luka, a luka postoji da bi se iz nje jednom isplovilo, i nije važno da li će se doploviti do druge obale ili do dna nekog mora. Usluge gusara plaćaju se novim zastavama, novim uniformama, novim zakonima. Na početku je bio brod. Na kraju će biti – ostrvo. Između njih – putovanje" (Velikić, 2001: 35–36, trad. mia).

[57] „Njegovo pero sporo se kreće, kao vesla galije plitkog gaza" (Velikić, 1997: 43, trad. mia).

[58] „Svaka priča je put do sebe samog, svejedno da li pričamo, slušamo ili čitamo. Trenutak je da se spusti pontonski most ovog romana, i da se konačno izmešamo negde u sebi samima" (Velikić, 2001: 14, trad. mia).

Bibliografia

Brodskij, 1987: Brodskij, Iosip, *Fuga da Bisanzio*, Milano: Adelphi.

Foucault, 2002: Foucault, Michel, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a c. di Salvo Vaccaro, Milano: Mimesis.

Milani, 2007: Milani, Nelida, *Crinale estremo*, Fiume: EDIT.

Roić, 1989: Roić, Sanja, „Grad na kraju sveta", *Odjek*, 3, 24–25.

Roić, 2009: Roić, Sanja, „Pola/Pula: città felice o città dolente", in: Lazarević Di Giacomo, Persida e Leto, Maria Rita (a cura di), *Città adriatiche tra memoria e transizione*, Lanciano: Carabba, 43–60.

Rosić, 2006: Rosić, Tatjana, „Koncept Srednje Evrope u savremenom srpskom romanu i politika novih kulturnih identiteta", in: Maticki, Miodrag (ured.), *Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 375–389.

Rosić, 2008: Rosić, Tatjana, „Beogradski pisci o istarskim gradovima. Pokušaj ponovnog čitanja Jugoslavije u savremenoj srpskoj prozi", *Sarajevske sveske* 21/22, 188–213.

Velikić, 1990: Velikić, Dragan, *Via Pula*, 3. ed., Beograd: Rad.

Velikić, 1991: Velikić, Dragan, *Astragan*, Zagreb: Znanje.

Velikić, 1997: Velikić, Dragan, *Danteov trg*, Beograd: Stubovi kulture.

Velikić, 1998: Velikić, Dragan, „Pisac sam Pule a ne Beograda". *Interview*, in *Novi list*, 27 dicembre.

Velikić, 2001: Velikić, Dragan, *Slučaj Bremen*, Beograd: Stubovi kulture, 2001.

Velikić, 2001a: Velikić, Dragan, *Vozovi*, in Pantić, Mihajlo (ur.), *Mala kutija. Najkraće srpske priče XX veka*, Beograd: Jugoslovenska knjiga, pp. 172–3.

Velikić, 2004: Velikić, Dragan, *Dosije Domaševski*, Beograd: Stubovi kulture.

Velikić, 2006: Velikić, Dragan, *Hamsin 51*, Beograd: Narodna knjiga-Alfa.

Velikić, 2008: Velikić, Dragan, *Discorso di ringraziamento inn occasione del conferimento del Premio Mitteleuropa (Vienna, 24 novembre 2008)* in http://www.zandonaieditore.it/covers/200902191153392327950O.pdf].

Velikić, 2009: Velikić, Dragan, *Via Pola*, trad. di Ljiljana Avirović, Rovereto: Zandonai.

Velikić, 2010: Velikić, Dragan, *O piscima i gradovima*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Velikić, 2011: Velikić, Dragan, *La finestra russa*, trad. di Dunja Badnjević e Manuela Orazi, Rovereto: Zandonai.

Velikić, 2012: Velikić, Dragan, *Il muro del nord*, trad. di Alice Parmeggiani, Rovereto: Zandonai.

Velikić, 2012a: Velikić, Dragan, *Bonavia*, Beograd: Stubovi kulture.

Westphal, 2009: Westphal, Bertrand, *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, Roma: Armando.

Summary

Maria Rita Leto

DRAGAN VELIKIĆ BETWEEN MITTELEUROPA AND THE MEDITERRANEAN

This essay focuses on the intriguing combination of a Mitteleuropean setting with a postmodern sensibility in Dragan Velikić's fiction. The first section of the essay dwells on the properties of the peculiar spatio-temporal relationship Velikić stages in his narrative. The analysis builds on Michel Foucault's definition of heterotopias and heterochronies, i. e. atypical kinds of spaces and times, real sites and historical times „which, however, contradict all the other sites", by subverting, neutralizing, and suspending them. Velikić's fictions stage several such spatio-temporal dimensions, where the borders between fiction and autobiography, history and narrative, reality and imagination blur and dissolve, and where the literary, imaginary dimension emerges as the more real one.

The second section deals with Pola, a city most often evoked and represented in Velikić's stories, from his first novel, *Via Pola*, published in 1998, to his latest ones. Both Mediterranean and Mitteleuropean, Pola is the joining link, the bridge, at once material and symbolic, between the personal experience of the author and the stories of his characters, between the past and the present, between the author's own experience and a broader history. As Velikić said, the city acted as a sort of „third parent" for him. Like many of his fictional characters, Pola exists in a kind of suspended time and space. Never a mere setting onto which the stories of the main characters and projected, Pola stands as a major protagonist in his fiction.

Pola looks out into the sea, and Velikić's fiction is, indeed, dotted with sea images. The third section centers on the function of the sea in Velikić's fiction to argue that the sea is for him much more than just a repository of metaphors and images: it even becomes in a metaphor for literature itself.

Резиме

Марија Рита Лето

ДРАГАН ВЕЛИКИЋ ИЗМЕЂУ СРЕДЊЕ ЕВРОПЕ И СРЕДОЗЕМЉА

Текст анализира наративни опус Драгана Великића, који комбинује средњоевропску средину и постмодерни сензибилитет. У првом делу разматра се однос простор-време, у вези са посебним облицима простора и времена које је Мишел Фуко дефинисао као хетеротопија и хетерокронија, тј. стварни простор и историјско време, који се међутим супротстављају свим другим просторима и свим другим временима, негирајући их. Великићеви наративни текстови представљају многе од ових димензија у којима се граница између *fiction* и аутобиографије, између историје и нарације, између стварности и маште меша и нијансира, и тиме показује како је често управо књижевност најреалнија димензија.

У другом делу анализира се улога Пуле, града који је највише тематизован у Великићевом делу, почев од првог романа, *Via Pula* (1988). Средоземни и истовремено средњоевропски град, Пула се чини као везивни елемент, мост који је колико стваран толико симболичан између личне ауторове приче и приче ликова којима даје живот, између очевог биографског наслеђа и личног формирања, између прошлости и стварности. Тај град, као и Великићеви ликови, живи у једној врсти просторно-временске неизвесности, никад није тек позадина на којој треба пројектовати приче јунака, већ је он прави јунак дела, који делује заједно са догађајима, чува њихове трагове и живи својим животом у сећању оних који су ту боравили. Пула је и град на мору. У трећем делу управо море и улога коју оно има у делу српског писца постављени су у средиште анализе. Његово дело препуно је слика мора. Али море је више него обични репертоар метафора и слика: то је симболичка граматика која обликује Великићеву књижевну машту, као метафора саме књижевности.

Ala Tatarenko

Lavov, Univerzitet „Ivan Franko“
alla.tatarenko@gmail.com

821.163.41.09-31 Петковић Р.

IME I LICE SREDOZEMLJA: *SUDBINA I KOMENTARI* RADOSLAVA PETKOVIĆA KAO MEDITERANSKI ROMAN

Apstrakt: U radu se razmatraju načini prezentacije Sredozemlja u romanu Radoslava Petkovića *Sudbina i komentari*. Algoritam istraživanja uključuje proučavanje funkcionisanja imena, likova, prostora i vremena u romanu, sa ciljem uspostavljanja paralela sa funkcionisanjem pojma Sredozemlje i predstava vezanih za njega. Problemi prezentacije istorije i priče razmatraju se u vezi sa pitanjima poetike postmodernističkog istorijskog romana.

Ključne reči: Sredozemlje, istorija, postmodernizam, istorijski roman, Radoslav Petković, *Sudbina i komentari*.

Identitet čoveka određuje se prema imenu i licu. A kako se određuje identitet romana? Prema naslovu kao imenu? Prema stilu kao licu? Prema jeziku kao obeležju obe vrste identiteta – ljudskog i književnog?

Roman Radoslava Petkovića *Sudbina i komentari* (1993) spada u dela prepoznatljivog lica, imena i jezika. Izuzetno harmoničan i celovit, roman sadrži potencijale čitanja iz više perspektiva. Od svih mogućih i podjednako izazovnih, opredelili smo se za perspektivu Sredozemlja, koja je vidljiva na prvi, čak ovlašni pogled, a istovremeno sakrivena – prema „pravilu mudrog ponašanja“ junaka ovog romana: „Tajne u Trstu moraju da budu javne da bi ostale tajne.“ Ovaj recept dodatno je i detaljno razjašnjen: „Čovek ovde ništa ne može sakriti te se zato mora dosetiti načina da ono što treba sakriti ne sakrije od tuđih očiju nego od tuđe pameti. Treba sve raditi naočigled svih, ali tako da oni misle da čovek čini nešto drugo od onoga što zapravo čini“ (Petković, 2002 : 204).

Sredozemlje u *Sudbini i komentarima* spada u takve „javne tajne". Tu je, sa svojim prepoznatljivim toposima i reperima, kulturnim orijentirima i istorijskim belezima.[1] Prisutno je nesumnjivo i jednoznačno. *Suviše javno*. Zato se, kao mnogo podsticajnije za istraživače čini iščitavanje ovog postmodernističkog istorijskog romana kroz intertekstualne i vremenske paralele. Ali, setimo se mudrosti tršćanskih trgovaca: *Ono što treba da se sakrije*, *treba držati na videlu*. A Petkovićev roman predstavlja svojevrsni portret ne samo Trsta, već Sredozemlja, njegovu sliku i prilike. Mediteran ovde nije samo scena na kojoj se odigravaju događaji prve dve knjige Petkovićevog romana. Kôd „Sredozemlje" je šifra, ključ za bravu romana. Kad se taj ključ jednom okrene, pred čitaocem se otvara široki pogled na more istorije, legende, književnosti.

Reč „more" ugrađena je u temelj ove knjige. Čitaocu neće promaći uloga mora u životu junakâ Petkovićevog romana: prvi susret s morem predstavlja za njih životnu prekretnicu, trenutak koji se pamti celog života. Osim protagoniste Pavela Volkova, susreta s morem sećaju se i Đorđe Branković, i Marta Kovač, i Đ. M. iz Kišove „Enciklopedije mrtvih", koga će narator u jednom trenutku dozvati, i ne samo oni… Čitave države povezuju svoju sudbinu sa morem: bore se za vlast nad Sredozemnim morem Engleska – moćna morska država; Francuska, koja ima više sreće na kopnu; Austrija, koja pokušava da upravlja sa njegovih obala i pod čijom zastavom iz luke isplovljava Volkov, na početku romana; Rusija, koja u trenutku kad upoznajemo junake zauzima Boku Kotorsku i *de facto* drži Republiku sedam ostrva. Države povezuju svoju sudbinu i sa željom da more steknu: realizuje svoj san o moru ruski car Petar I (o tome svedoči inkorporisani u roman fragment iz Orfelinovog dela *Istorija o žitiji i slavnih delah velikago gosudarja i imperatora Petra Pervago*), sudbina Mađarske ilustruje se admiralskim činom vladara u državi bez mora. Tršćanski Srbi žele da obnove Dušanovo carstvo, koje je bilo morska država: sele se duž Kanala kojim se može, brodom, stići od mora do samog centra grada – ali i od centra do samoga mora…

More se pritajilo i u samom naslovu romana, nevidljivo na prvi pogled, kao njegov miris koji svedoči o prisustvu. Sintagma „sudbina i komentari" može da se pročita na onaj način na koji se „dešifruje" ime protagoniste prve dve knjige, Pavela Volkova. Ako se u *imenu junaka* susreću imena

[1] O Sredozemlju u romanima R. Petkovića kao „važnom reperu za razmišljanje o smislu postojanja" piše, npr., poljska slavistkinja Silvija Novak-Bajcar (Nowak-Bajcar, 2010).

junakâ *Druge knjige Seoba*, Pavla Isakoviča i sekretara ruske ambasade u Beču Volkova, u *imenu* Petkovićevog romana dolazi do susreta *imena dela* Miloša Crnjanskog: „Sudba" – prva je objavljena pesma mladog Crnjanskog, koje se nije odrekao ni u poznim godinama. Već na samom njenom početku pesnik postavlja pitanje u biti slično pitanju Pavela Volkova:

Na sinjem moru
Lađa jedna brodi;
Da mogu samo znati:
Kuda je sudba vodi? (Crnjanski, 1983: 7).

Sudbina, *sudba ina*… drugačija sudba – zar nije upravo to tema Petkovićevog romana? A *Komentari uz Liriku Itake* ne kazuju mnogo o pesmama uz koje su formalno vezani, ali zato znaju saopštiti dosta o sudbi samoga pisca… Itaka je mediteransko ostrvo, ostrvo Odiseja, koji luta morima u potrazi za povratkom. Itaka je takođe (u drugoj vremenskoj perspektivi, u perspektivi Petkovićevog romana) jedno od sedam ostrva koja čine Republiku, čiji je „trgovački agent" Pavel Volkov.

Junak romana je morski oficir koji se, u susretu sa Sredozemnim morem, na Krfu, suočava s pitanjima smisla života i sudbine. „Ljudski život – to je dete koje se igra, kamičke na tabli tamo-amo ređa: dečije carstvo" – podseća na misao Heraklita u svojoj analizi *Sudbine i komentara* Gojko Božović (Božović). Ovde pak nije reč o kamičcima na tabli, već o igri na pesku, morskom. More ne samo da ruši izgrađene kule, ono uništava i tragove. Pesak kopna ili vrta – barem ih čuva…

Između mora i kopna odvija se priča junaka romana[2] – celovita a fragmentarna, univerzalna a posebna. Priča u kojoj je teško odvojiti priču jednog junaka od priča drugih, sudbinu čoveka od sudbine Evrope. A i kako bi drugačije moglo da bude u romanu sa mediteranskim kodom? Ovo je roman o Sredozemlju, koje zovu i Mediteran, o regionu koji ponosno nosi ime mora koje se nalazi u njegovome centru, a da se reč *more* pri tome ne spominje.

Ono što se u mnogim jezicima obeležava kao „bazen Sredozemnog mora", u srpskoj (hrvatskoj, slovenačkoj, crnogorskoj, bosanskoj) tradiciji je *Sredozemlje* – oblast usred Zemlje, što je takođe tačno s obzirom na ulogu koju je odigralo u vreme procvata drevnih civilizacija – kao ko-

[2] Prva knjiga romana pripoveda o plovidbi Pavela Volkova, dok je druga posvećena njegovom boravku u Trstu.

levka kulture. I moreplovstva. Spominje se kopno, *more se podrazumeva*. Prema logici Petkovićevog Đorđa Brankovića, to što nešto nije zabeleženo, ne svedoči o njegovom nepostojanju… Na jeziku ruskog oficira Pavela Volkova (ili barem na jednome od dva *njegova* jezika), ova oblast zove se *Средиземноморье*. Oblast *Sredozemnog mora*.

Nije lako tačno nabrojati zemlje koje spadaju u Sredozemlje. Mediteranskim se obično smatraju one koje tome području gravitiraju. Reč je o istorijsko-kulturnom pojmu, mada se javljaju i drugi kriterijumi – na primer, rasprostranjenost masline. Prema jednim kriterijumima, da bi bila mediteranska, država mora da ima izlaz na Sredozemno more; prema drugima, to nije obavezno, pa se u mediteranske države onda ubrajaju Portugalija i Vatikan. Sredozemlje nesumnjivo postoji, ali čvrste granice nema. Roman Petkovićev takođe se istovremeno nalazi u okvirima žanra romana i izlazi iz njih, što predstavlja primer postmodernističkog istorijskog romana – dela koje krši žanrovske granice čak i onda kad u njima prividno ostaje. Takav roman svakako postoji (o tome svedoči postojanje romana *Sudbina i komentari*), ali, s obzirom na odnose postmodernizma i istorije, njegove žanrovske granice ne mogu se sa stopostotnom sigurnošću odrediti.

Ime Sredozemnog mora menjalo se kroz istoriju. Sadašnje ime, *Mare Mediterraneum*, izvedeno je po karakterističnom položaju: sa svih strana opkoljeno je kopnom. Pod tim imenom prvi se put spominje u radu Gaja Julija Solina, koji je koristio dela prethodnika, prepisivao iz spisa Pomponija Mele i Svetonija. U njegovom delu „O vrednom pamćenja“ (III vek n. e.) nalaze brojne greške, ali ga ipak koriste. Njemu se veruje, kao što se veruje pisanom svedočanstvu. Kao što se veruje *Istoriji* Jovana Rajića, koja obilato koristi *Hronike* Đorđa Brankovića. Egipćani su ovo more zvali *Velika zelena voda*. Možda zato u *Sudbini i komentarima* zelena boja ima povlašćenu ulogu: u tamnozelenom plaštu dolazi u crkvu Katarina Riznić (i po njemu je prepoznaje, među drugim ženama, Volkov); zelena je boja Kanala, otrovnozelena je voda u vrtu Senjavinovom; kao orijentir za Katarininu kuću služe junaku tri zimzelena čempresa (među kojima je Volkov zalutao kao među ruskim poslovičnim trima borovima). Stari Rimljani zvali su ovo more najčešće *Mare Nostrum* – i ono je „naše“ za sve narode Sredozemlja: teško je razlučiti Sredozemno more Italijana i Francuza, Slovenaca i Grka. Ako se setimo dramatičnog vremena deoba, vremena kada je Petkovićev roman nastao, nevoljno pomišljamo na pojam „naš jezik“... Ali, jeziku ćemo se vratiti kasnije.

Sredozemno more nije samo hidronim. To je takođe pojam za svako more koje se nalazi „usred zemlje" i s okeanom je povezano moreuzom. U sredozemna mora spada svakako i Baltičko more, koje obeležava život junaka romana Pavela Volkova, njegovog pretpostavljenog Senjavina, ruskog cara Petra I. Baltik je često prisutan u romanu, između redova – kao *drugačije*, severno more, sa kojim se upoređuje toplo Sredozemno. U „*najsredozemnija*" pak spada još jedno more iz ovog romana, čije se ime nalazi između redova: Panonsko more. Upoređenje Panonske ravnice, gde je rođena Katarina Riznić, sa morem, razotkriva još jednu „tajnu vezu" – nekadašnju povezanost Panonskog i Sredozemnog mora. Panonsko more smatraju delom Paratetisa, koji je nekad činio deo velikog praokeana Tetisa.

Birajući pisce s kojima uspostavlja intertekstualne veze, Radoslav Petković često se opredeljuje za one koji su rođenjem ili životom vezani za more: Dragan Velikić odrastao je u Puli, Zaharija Orfelin – u panonskom Vukovaru, a živeo je godinama u Veneciji; Vojvođani Lukijan Mušicki i Jovan Rajić takođe su *ljudi Sredozemlja*, čije je sredozemno Panonsko more nestalo. Kao i Mađari, poput Marte Kovač, kojima je od Panonskog mora ostalo, spominjano u romanu, jezero Balaton. Đerdapska klisura, kroz koju je nekad „iscurilo" Panonsko more, vezana je za ključnog junaka romana – Đorđa Brankovića, koga su uhapsili u Kladovu.

Ambivalentnost imena takođe je karakteristična za junake *Sudbine i komentara*. Protagonista prve dve knjige istovremeno je i Pavel i Pavle – u svakom slučaju, imenjak je grofa Briđida iz Trsta.[3] Pri tome, na drugom mestu saznajemo da se guverner slobodne luke Trst zove „grof Pompeo Briđido, grof od Brezovica, baron od Marenfeca, tajni savetnik i komornik Njegovog Carskog Kraljevskog Veličanstva" (Petković, 2002: 118). Sin Stojana Jovanovića bira prezime sam, kao što je to, kažu, učinio i drugi („nevidljivi") junak romana, Zaharija (Stefanović) Orfelin, čiji će lik ostati „zaboravljen zauvek" (Petković, 2002: 30). Pri ovome odlučuju kako očeva, srpska tradicija (veza sa Vukovićima-Brankovićima), tako i ruska sadašnjost – mogućnost za pravljenje karijere u toj zemlji (tako je Višnjić u romanu Miloša Crnjanskog postao Višnjevski). Posvećujemo dosta pažnje imenu jer junake ovog romana znamo uglavnom po imenima: lica tih likova ostaju za čitaoce u senci, imena su glavni znak prepoznavanja.[4] Agent

---

[3] Grof Paolo Briđido „igrom slučaja na italijanskom se zvao tačno ovako kako se Volkov zvao na ruskom" (Petković, 2002: 257).

[4] Pisanje prezimena Charnoevicz je specifično. Kad bismo ga transkribovali na srpski, dobili bismo prezime Čarnojević. Pretpostavićemo da je reč o narednoj *igri*, gde se u

ruske vojske pojavljuje se u Trstu kao „trgovački agent", ali pod svojim pravim imenom. Crkva Sv. Spiridona, koju je u Trstu posećivao Pavel Volkov, srušena je 1861, a na njenom mestu izgrađena nova, istoga imena.

Čuvaju svoja imena i brodovi, samo im se menjaju „lica" – „Sveti Nikola" može da bude trgovački brod (ako se sakriju topovi), a lako može da se pretvori i u gusarski. Ni zastave ne znače mnogo: „Sredozemnim morem krstare brodovi svih mogućih zastava, čiji zapovednici, ugledavši strani brod, često ne znaju imaju li posla sa savezničkim, neprijateljskim ili tek neutralnim brodom – primirja i savezništva se lako sklapaju i još lakše razvrgavaju" (Petković, 2002: 40). Saveznici postaju neprijatelji, i obrnuto. Nesigurno istorijsko vreme predstavljeno je u sceni bure na moru, koja dolazi nakon lepog dana i povoljnog vetra.

Saznaćemo nešto više o izgledu ljudi koji – iz prošlosti – utiču na priče junaka. Pada u oči sličnost likova Đorđa Brankovića i Jovana Rajića, koje Volkov vidi na portretima. A slične su im i knjige, po mnogo čemu. Narator će nekoliko puta ponoviti sintagmu „lice i ime", razgraničavajući one kojima znamo *lice* od onih kojima znamo *ime*. Pavel Volkov u bunilu susreće dva lika, koji ga prate. Jednoga od njih seća se samo po imenu koje je i sam nosio u detinjstvu – Pavle Stojanović. „Bio je to odrastao muškarac, ali nekako bez lica – ili to lice Pavel Volkov nije bio u stanju da upamti" (Petković, 2002: 231). Drugog lika – čoveka sa dugom belom bradom – odlično se sećao, „ali ovog puta bez imena".

Ponavljanje u romanu odnosi se, često, na istorijske paralele, ali se dešava i u okvirima jedne „sudbine". Po drugi put, u snu, naći će se Pavel Volkov u tajanstvenom vrtu gde se susreću, na sumatraistički način, biljke Juga i Severa. Tu će ponovo pokušati da se seti imena čoveka sa dugom belom bradom: „Nemoj se ni truditi, rekao je čovek. Imena nisu važna. Ona se ionako menjanju" (Petković, 2002: 300).

„Što se učini po drugi put, nipošto nije jednostavno ponovljeno, nipošto nije isto, glasi jedna stara mudrost" (Petković, 2002: 237). Znao je to Branković, zatočenik Heba (koji se nekad zvao Eger). I bio je svestan da se njegov prethodnik, slavni vojskovođa, generalisimus i admiral Albrecht von Wallenstein spominje i kao Albrecht von Waldstein, što nije promenilo njegovu tužnu sudbinu. U Pragu su se pak sačuvali, do sada, Valenštajnovi *vrtovi*...

---

prezimenu junaka spajaju osobine transkripcije više jezika (*cz* na kraju, kao u poljskim prezimenima, podsetiće na Krležinog Latinowi*cz*a).

Isto ime nose grof Đorđe Branković, koji se predstavlja kao potomak srpskih despota Brankovića, i despot Đorđe Branković, koji je umro kao monah Maksim. Imena se menjaju… Vuk Branković, koji je (p)ostao izdajica u pesmama o Kosovskom boju, i Zmaj Ognjeni Vuk, koga želi da nasledi (uzimajući prezime Volkov) junak romana – nose isto ime i prezime.

Kad u Petkovićevom romanu dolazi do promene imena, čitalac treba da bude pažljiv. Knez Razumovski, ruski poslanik u Beču, postaje u romanu Razumski; zapovednik Crnomorske flote Mark(o) Ivanovič Vojnovič – Ivan Vojnovič. Ovo može da se protumači nastavljanjem tradicije Miloša Crnjanskog, koji je na sličan način postupao, u *Drugoj knjizi Seoba*, sa prezimenima ličnosti iz ruske istorije. Ima i drugo objašnjenje: narator, poput autora *Hronika*, piše *svoju istoriju*, i to stavlja do znanja čitaocu. On, zapravo, beleži *priče* svojih junaka.

Istorija i priča nisu isto, mada se u romanu mešaju, kao pesak i morski talasi. Istorija je bliža pesku na kojem ostaju tragovi koji se mogu pročitati. Priča je nalik vodi koja se razbija o stene ili vlaži pesak obale. I pesak i voda, pak, pune klepsidre koje mere *vreme*.

Junak se kreće u vremenskim i prostornim koordinatama koje se čine pouzdanim. Njihovo obilje, pak, ne znači njihovu potpunu sigurnost (u slučaju hronologije), niti jednoznačnost (kad su u pitanju prostori romana). Pisac će ukazati na to na nekoliko mesta, govoreći o uzrastu junaka. U prvom delu reč je o Senjavinu koji je, za razliku od Vojnoviča i Razumskog, u romanu sačuvao ime svog istorijskog dvojnika Dmitrija Senjavina, ali ne i njegovu biografiju. Isti problem javlja se i kad su u pitanju godine fikcijskog lika – Marte Kovač, recimo, za koju se ne može utvrditi je li imala dvadeset sedam ili dvadeset osam godina. Ovde se stavlja znak jednakosti između tretiranja „istorijskih" i „neistorijskih" likova knjige – linija razgraničenja postaje uslovna, kao granica između dva mora koja čine jedno, Sredozemno. Greške se javljaju i kod obeležavanja književnih datuma: postoji greška u datumu izlaska Orfelinovog *Slaveno-serbskog magazina*,[5] ni njegove godine nisu tačno izbrojane. Za datume Napoleonovih ratova i druge istoriografski potvrđene datume verujemo da su tačni, a to su ionako tek *komentari* za *sudbine* koje se odvijaju u njihovim okvirima.

Nepouzdanost poznatih prostornih koordinata demonstrira trenutak kad se Volkov izgubio na putu za kuću Katarine Riznić. Predeo mu se činio poznatim (kao poznato *lice*). A nije reč o pustinji, niti o *bezličnim* moder-

[5] Na to, kao i na neka druga odstupanja od istorijskih činjenica, ukazuje M. Lompar (Lompar, 2004).

nim gradskim kvartovima, izgrađenim u socijalizmu: prepoznao ga je pogrešno, nije video – objasniće kasnije narator – razlike u nijansama čempresa. Pa i Trst je „grad na kraju mora, na kraju kopna" (Petković, 2002: 260).

Petković radnju romana smešta u koordinate koje zrače značenjima. Čim kažemo *Krf*, *Itaka*, *Trst*, *Budimpešta*, *Dubrovnik*, *Pula*, uključujemo čitav kompleks istorijskih i kulturnih asocijacija. Ali, Itaka ovde nije ostrvo Odisejevo, Krf je prestonica Republike sedam ostrva (tek kasnije, u Prvom svetskom ratu, postaće za Srbe istorijski i kulturni simbol). Najduže Volkov boravi u Trstu, gradu koji je obeležen mediteranskim spajanjem kultura. Arhitektonski, *Triest* više liči na austrijski grad, nego na druge italijanske gradove. Duga vladavina Austrijanaca ostavila je na njemu duboke tragove, ali nikako nije napravila nemački grad u duhovnom smislu. O sudbini trgovačkog (i obaveštajnog) agenta Volkova odlučuju Austrijanac Cah i Italijan Briđido. Da bi uspešno obavio zadatak, on treba da održi ravnotežu u odnosima i sa Srbima i sa Grcima, s onima koji idu u Crkvu Sv. Spiridona i onima koji idu u Crkvu Sv. Nikole.

U vreme kad Petkovićev junak boravi u Trstu, Srbi su tamo veoma moćni. Njihovi trgovački brodovi pribavljaju svojim vlasnicima uticaj koji ne ustupa onome koji obezbeđuju vojni brodovi. Trst je znamenit po kulturnim delatnicima koji borave u njemu, približavajući srpsku kulturu evropskoj (D. Obradović), ili čuvajući njeno starinsko blago (V. Rakić). Međutim, čitaocu koji će videti Vukovar iz perspektive 1993 – kad neko spomene taj grad, neće se kao prva javiti asocijacija na Orfelina. Verovatno je, tako, za savremenike Pavla Vukovića Trst bio pre svega ime-znak za jednu komplikovanu situaciju razgraničavanja, posle Drugog svetskog rata. Pretpostavićemo da su za generaciju naratora romana Trst i njegovi toposi takođe bili posebno kulturološki obojeni („Nije to ko Ponte Rosso, dvije-tri krpe i brže kući"). Iz svojih kuća na prestižnom Ponte Rosu tršćanski Srbi kraja XVIII veka isplovljavali su u svet da bi trgovali i sticali. U drugoj polovini XX veka Srbi (kao i ostali Jugosloveni) na Ponte Roso dolazili su da bi jeftino kupili zapadnu robu. Dva kretanja suprotnog smera, dva pogleda na Ponte Roso: jedan iz sopstvene palate na kanal, drugi – sa ulice na moćne stare zidove.

Ta dupla perspektiva narativizovana je više puta. Najočitija je kod spominjanja pogleda na događaj dva sestrića-svedoka (neimenovanog sestrića Đurđa Brankovića i Plinija Mlađeg) i preuzimanja svedočanstva Donera umesto svedočanstva samog Brankovića u „SUMMI" – svojevrsnom poetičkom rezimeu Petkovićeve knjige.

Sredozemlje je izabrano i kao mesto sa specifičnim odnosom prema *vremenu*. Fernan Brodel navodi ovu regiju kao primer toga da istorija predstavlja stalno postavljanje pitanja prošlosti u ime problema i interesovanja sadašnjosti. Slavni istoričar smatra da Sredozemlje ne prestaje da priča o sebi, doživljavajući time sebe iznova. „Uslov postojanja predstavlja činjenica da se već postojalo" (cit. prema Nowak-Bajcar, 2010: 125). Vreme je jedan od važnih junaka *Sudbine i komentara*. Istorijsko vreme, epoha, ali i vreme pripovedanja.

Kao što morski talasi znaju da zapljusnu i onaj deo obale koji obično ostaje suv, naracija u romanu zna da pređe ustaljenu vremensku granicu pripovedanja. Povlačeći se u prošlost priča zna da „skokne" u budućnost koja izlazi iz granica junakove priče. Dok ostavljamo Volkova u trenutku pred povratak u Sankt Peterburg, saznajemo da će se sna sećati *dok bude živ*. Iste „vremenske plime" predstavljaju i komentari naratora koji se odnose na njegovo vreme, vreme pisanja (npr., komentar o Vukovaru). Vreme u romanu zna da se povlači u retrospekciji, ali i da nepredvidivo „zapljuskuje" narativne obale: u ono drugo računamo epizodu kad Volkov čita knjigu nekog engleskog lorda *Poslednji dani Pompeje* – što bi mogao da bude roman Edvarda Bulvera-Litona, istoga naslova, objavljen 1834. A možda je to tek primer poklapanja imena-naslova, u duhu Petkovićevog romana. Povremena neuhvatljivost priče prouzrokovana je talasanjem naracije, spajanjem mora fantazije i kopna istorijskih činjenica, prožimanjem pripovednih tokova i tradicija.

U svetu stalnih promena bez sigurnog oslonca, naviknut na prevrtljivost ljudi i nestalnost mora, Volkov traži knjigu o Pompeji – gradu koji je zaustavljen u pokretu kao što su njega samog bolest, a kasnije porazno saznanje o prevari, odjednom zaustavili u ljubavnoj priči. U njemu se rađa zanimanje za tu mediteransku, *zatrpanu u sećanju priču*. U knjizi koju mu donosi Briđido postoji slika koja predstavlja miran život ispod vulkana koji se puši. Čitalac sklon aktualizaciji istorijskog i književnog znanja, *predestinirani* čitalac, može da je „pročita" iz ugla situacije početka 90-ih: na grbu SR BiH, na primer, pušili su se dimnjaci, dok je na grbu SFRJ goreo plamen od šest baklji. Ali, ako ovo možemo da tretiramo kao subjektivno učitavanje, činjenica je da je lava Vezuva, jedinog aktivnog vulkana na evropskom kopnu, učinila njegove padine veoma povoljnim za vrtove i vinograde. U romanu u kome vrt čini jedan od ključnih toposa, ovaj podatak nije nevažan.

Sredozemno more spaja dva kontinenta – Evroaziju (ili pak Evropu i Aziju) i Afriku. Junaci Petkovićevog romana takođe pripadaju, istovre-

meno, raznim „kontinentima“, oni su takođe „nešto između“, na ovaj ili onaj način. Pavel Volkov nalazi se između ruske i srpske tradicije, između osećajnog Pavla (Isakoviča) i racionalnog (Crnjanskovog) Volkova. Pavle Vuković istovremeno i jeste i nije komunista. Jovo Kurtović i Srbi iz Trsta i jesu Srbi i nisu oni Srbi koje reprezentuje *Đoka Skok*. Dositej Obradović više nije kaluđer, ali tvrdi „jednom kaluđer – uvek kaluđer“, dakle – i jeste, i nije... Pavel Volkov smatra da su u večnim diskusijama Dositeja Obradovića i Vikentija Rakića u pravu obojica. I čovek prosvetiteljstva, čovek razuma, i čovek prethodne epohe, čovek vere. Đorđe Branković istovremeno je i „grof“, i „despot“.[6] Mišljenje jednoga od junaka romana da je grof ipak postigao svoj cilj, postavši „svrgnuti despot“, znači ipak *despot* – niveliše krucijalnu granicu između pobede i poraza.

Priča se može promeniti kad se prođe kroz vrata vrta u Veneciji. Međutim, junaci romana staju (ili ne staju) na pesak jednog drugačijeg vrta. Da li se time menja samo njihova priča?[7] Tamo ih čeka onaj koji je promenio istoriju. Izgleda da je to u *priči* moguće. Onda bismo istoriju mogli da zamislimo kao one kule od morskog peska što se grade dok ne naiđe nov talas. A onda će se graditi nove kule…

U romanu se najvažnije stvari dešavaju *između*. Volkov živi, u Trstu, između ljubavi i obaveza. Svoju misiju on obavlja u pauzama između dva viđenja sa draganom. Vlast u Trstu dele vojni komandant general Cah i guverner Paolo (Pompeo) Briđido; trgovački agent balansira između dve pravoslavne zajednice: između Srba, sa kojima ide u Crkvu Svetog Spiridona, i Grka, sa kojima ide u Crkvu Svetog Nikole. Ovde ništa nije jednoznačno: Spiridon je grčki svetac, dok su Srbi vezani za Svetog Nikolu, a srpska Crkva Svetog Spiridona je inače bivša grčka crkva.

Vreme takođe odgovara mediteranskoj situaciji *između*. Staro vreme, kojeg se nostalgično seća Briđido, bilo je vreme između berbe soli i grožđa (što ponovo, po koji put u romanu, demonstrira mediteranski spoj mora i kopna). Sad vreme protiče između mira i rata. Vremenski trenutak uhvaćen u romanu jeste ono između: *ni rat ni mir* (za razliku od Tolstojevog *Rata i mira*). Drastična promena u životu Mediterana izazvana je dolaskom na istorijsku scenu Napoleona – nekadašnjeg konzula Republike koji je postao car, čoveka rođenog na ostrvu čiji žitelji, po rečima Briđida, ne znaju ni

---

[6] U istoriografiji se autor *Hronika* obično spominje kao grof, dok je titula despot vezana za Đorđa Brankovića (1461–1516).

[7] Način na koji se ta promena dešava naslućuje se iz epigrafa-„imenâ“ glavâ druge knjiga romana.

sami jesu li Francuzi ili Italijani. I taj simbol epohe svojevrstan je amblem situacije *između*…

Situacija istorijskog preloma predstavljena je slikom promena na *licu* Sredozemnog mora: nestaju zastave koje su ga krasile stolećima – zastave Svetog Marka i Svetog Vlaha. Menja se i *lice* mediteranskog kopna. To se vidi na njegovim portretima – mapama. Specifičnost takve promene naglašena je u romanu pričom o situaciji kad vreme i prostor stvaraju neobične veze: „Naša priča se odvija u Sankt Peterburgu krajem XVIII stoleća; u tom trenutku i na tom mestu nalazimo se na graničnoj liniji između srednjovekovnog i onoga što nazivamo modernim doživljavanjem stvari" (Petković, 2002: 24–25). Udaljenost Peterburga od provincije meri se ne samo u vrstama, već i u stolećima. Na promenjenim mapama Sredozemlja, koje prikazuju prostor, čita se vreme – vreme koje ima miris francuske kolonjske vode koja je, svojevremeno, obeležila detinjstvo Pavla Stojanovića, budućeg Pavela Volkova.

Vreme preloma, vreme *između*, dočarano je i jezičkom situacijom. Književni jezik Srba u vremenu romana jeste jezik njegovih učenih junaka – slavenosrpski, koji je smenio ruskoslovenski, da bi uskoro bio smenjen narodnim. U tom trijumviratu jezika to je jezik-sadašnjost. Njegove primere nalazimo u *Sudbini i komentarima* u pesmama i naslovima, dok je odlomak iz Orfelinove istorije života Petra I preveden na savremeni srpski jezik, stvarajući tako most između vremena junaka i vremena naratora. Uz prostor, jezik nastupa kao još jedna slika vremena.

Sredozemlje je višejezično. Višejezičan je i roman: u njemu nalazimo jezičke „intarzije" i epigrafe na nekoliko jezika. Prijem kod Teodorovića predstavljen je kroz sliku mešavina jezika, mišljenja, kad lice (a zajedno s njim i ime!) onog ko govori – ostaje u senci. Opet prožimanje, opet mešavina, ovaj put jezička.

Lako uči jezike Pavel Volkov. Rođena u Pešti, Katarina Riznić svojim ljubavnicima piše na njihovim jezicima, dok sa mužem i njegovim zemljacima razgovara najverovatnije srpski. Kao zajednički jezik spominje se iskvareni italijanski, kojim govori Sredozemlje. Francuski postaje jezik komunikacije Srbina Pavla Vukovića i Madjarice Marte Kovač. Đorđe Branković, tvorac (autorske) istorije Srbije, kako doznajemo iz Treće knjige romana, nije imao maternji jezik – nijedan od više jezika koje je poznavao nije delio kao *svoj* sa drugim ljudima. Zato je hroniku napisao „neobičnim, skoro nerazumljivim jezikom kakvim niko ni pre ni posle njega nije pisao" (J. Deretić). Ako je pitanje identiteta vezano za jezik, šta je zapravo Đorđe

Branković, srpski nacionalni simbol? U romanu se na nekoliko mesta spominje vrlo specifičan jezik: taj jezik govori, u groznici, monah Spiridon, a Volkov ga razume mnogo bolje nego iko drugi. „Jer Spiridon uistinu ne govori – ili govori tek prividno – na jednom mnogima dobro poznatom jeziku, već na nekom drugom, koji na ovaj jezik vrlo liči samo zato da bi mnoge zavarao, sastoji se od reči istog zvučanja, ali potpuno drugačijeg značenja, tako da čovek misli da razume sve, ne razumejući pri tome ništa; jer ovaj jezik dopire iz nekog sasvim drugog sveta, čijim morima, istina, plove brodovi sa ruskom zastavom, ali veliki kao gradovi, a admirali nose purpur careva – ili onog čoveka duge, sede brade na bezmalo uništenoj slici; i taj jezik, što zvuči poznato, saopštava nešto bitno drugačije od onog što ljudi misle da čuju" (Petković, 2002: 93–94). Drugi put se taj jezik spominje u direktnoj vezi sa Brankovićem. Pretpostavili bismo da je reč o jeziku prošlosti – koju je za sebe, kao i jezik, stvorio grof Branković. Setimo se: on „odlično poznaje vreme". To je, pretpostavićemo, jezik Brankovićevih *Hronika*, ali i jezik istorije čije „reči" razumemo, a čiji smisao ne možemo da dokučimo.

Specifičnost Sredozemnog mora leži i u tome što njega čini više mora (ne spominje se ono uzalud u Starom zavetu kao *Veliko more*). U njegov bazen uključuju se i Mramorno, Crno i Azovsko more – dva potonja spominju se i u romanu, jer imaju značajnu ulogu u životu junaka: u Odesu na Crnom moru odlazi prvo Stefan, a onda i Katarina Riznić; nedaleko od tog mora rodio se Volkov, a Azov predstavlja značajan pojam kao tvrđava čije je osvajanje Petru I ukazalo na neophodnost izlaza na Crno more, kao i posedovanja jake mornarice. Tako i roman, osim priče o sudbini protagonista, u svoj „bazen" uključuje i neka druga „mora" – priče koje se odvijaju negde drugde (takva je priča Stefana Riznića, odsutnog, ali i te kako prisutnog u Trstu, kao i u sudbinama junaka romana). Preko nekih „moreuza" stižu u priču junaci iz drugih narativnih „okeana": monah Spiridon, koji predstavlja vezu sa Svetom Gorom; Charnoevicz, koji će podsetiti na Peštu kao kulturni centar srpskog života.

Postojanju nekoliko mora u Sredozemnom odgovara situacija postojanja nekoliko Volkova u jednom, kao i situacija koegzistencije nekoliko narativnih planova u Petkovićevom delu. Preplitanje, u sadašnjosti, prošlosti i budućnosti pripovedač će dočarati ovako: „Tako je svaki trenutak vremena neka vrsta prašume čije preobilno, bolesno bujno rastinje čine bezbrojne priče što sumanuto bujaju na sve strane. Katkad su čvrsto, katkad prividno prepletene, ponekad potpuno odvojene na površini, ali duboko

pod zemljom povezane svojim korenjem" (Petković, 2002: 271). Ista je situacija sa pričom. Pokušaj pripovedanja može da bude pokušaj da se u tom prividnom haosu rastinja u prvi plan izvuče ono što se čini najbitnijim. Dok se narator opredeljuje za recept Šekspira, *Onaj koji menja svoju priču*, a sa njom i priču svog naroda u prošlosti, šumu pretvara u vrt. Pisanje *Hronike* bilo je upravo to: sađenje novog drveća i uklanjanje starog, koje kvari liniju drvoreda.

Posezanje za metaforom prašume odgovara predstavi o Sredozemlju kao mestu veoma bogate flore, mestu vinograda i vrtova. Opis čarobnog vrta srećemo u romanu tri puta: jednom ga vidimo u bunilu Volkova, drugi put u njegovom snu, dok se treći put čudesni vrt javlja u svesti ranjenog Vukovića, na granici između života i smrti. Svaki put slika vrta javlja se u liminalnim stanjima svesti, na prelomu, kao i slika trga u Spiridonovom snu.

Topos vrta više se puta nalazio u centru pažnje proučavalaca *Sudbine i komentara.* Uz spominjanje svih za roman važnih mesta gde se vrt tematizuje, navode se citati iz racionalističkog Voltera i zanesenog Rakića, dok posebno mesto pripada Pratovom *Vrtu u Veneciji*. Klima Sredozemlja pogoduje vrtlarstvu, mada ovaj legendarni vrt, ako je verovati Kortovoj priči, nije poznat po rastinju. U snu Volkov, međutim, vidi lepe, egzotične biljke, klimatski nespojive u jednoj bašti. Ali, najvažniji je čudno zatalasan pesak. Stupivši na njega junak može promeniti svoju priču. Šta se dešava sa Volkovim nakon toga – o tome nećemo doznati ništa konkretno. Znamo samo da, zajedno s njim, menja svoju priču i roman: klasični roman osamnaestog veka pretvara se u roman dvadesetog veka. Zrnca peska romanesknog vrta prave nove kombinacije pa se, umesto učesnika i tvorca istorije Pavla Volkova, u trećoj knjizi pojavljuje istoričar Pavle Vuković; umesto Korta Maltezea javlja se Marta Kovač, koja, poput Malteženina, protagonistu podstiče na promenu priče. Nastavlja se i priča o imenu: ime sahranjenog u moru kaluđera Spiridona uzima Pavle Vuković, a njegova ćerka, koja nosi ime Katarine Riznić, pridodaje prezimenu Vuković još jedno poznato – Tripković. U jednom velikom moru spajaju se vode manjih. U Sudbini spajaju se sudbine junaka romana, a komentari – u Komentaru rečitog naslova „SUMMA".

Uprkos očekivanjima, „SUMMA" ne sumira sudbine junaka romana iz uobičajene postperspektive, jer im hronološki prethodi. Ali, more nema izvora i uvira. Ko će reći gde ono počinje, a gde se završava? Dok se Volkov i Vuković ogledaju u Brankovićevoj sudbini kao u sudbini pretka ili prethodnika, pisac *Hronika* sebe vidi u ogledalu dramatične priče koja nije samo

srpska, već univerzalna. Onaj koji je sa simpatijama *pisao* o samozvancima, sad *priča* o čoveku slične sudbine – Valenštajnu. U snu Pavela Volkova Branković kaže da je više puta stupio na pesak vrta. Šta li to znači? Da nije reč o *seobama*, za koje je Crnjanski rekao: „Ima seoba. Smrti nema!"?

Dok junaci Crnjanskog putuju kopnom, Volkov putuje brodom, a Vuković svoje glavno putovanje – ulicama Budimpešte – obavlja peške. Najvažniji susreti njegove mladosti dešavaju se na Jadranu – u Dubrovniku i Puli, dok svoj *vrt u Veneciji* Vuković pronalazi tamo gde je nekad bilo Panonsko more. Venecija, Trst ili Budimpešta… imena se menjaju, vrt ostaje isti. I more – Veliko. Naše. Interno. Sredozemno. I čovekova sudbina nalik brodu.

Prostorima romana *Sudbina i komentari* kreće se više brodova, trgovačkih, gusarskih, vojnih. Ništa manju ulogu igraju oni brodovi koji nemaju imena. Ili imena brodova koja izranjaju bez njihovih likova. U prva ubrajamo brodove iz citiranih (i onih koji su mogli da budu citirani) pesama, koji se javljaju kao amblem sudbine. U druga – „Letećeg Holanđanina", koji se, iznenada, javlja u naslovu poglavlja.[8]

Dok su junaci *Seoba* hteli da promene *sudbinu naciona*, junaci ovog romana menjaju *svoju priču*. Ta promena može da se ilustruje slikom broda u poeziji: brod koji se bori sa talasima za Alkeja je simbol njegovog ostrva (ili, po nekim istraživačima, njegovog društvenog sloja), za Horacija taj brod je njegova Republika. U pesmama Lukijana Mušickog, Mihaila Ljermontova, Miloša Crnjanskog – brod je simbol sudbine jedinke. Volkov i Vuković teže promeni svoje priče, i to se ostvaruje – na dva različita načina. Vuković postaje monah. Sudbinu Volkova možemo da slutimo. Bio je zapovednik brika „Sveti Nikola", a Vikentije Rakić rado je recitovao pesmicu:

> Ta ustani, Nikola,
> Sveti Nikola.
> Da idemo u goru,
> Da pravimo korabe,
> Da vozimo dušice
> S ovog sveta na onaj (Petković, 2002: 155).

Ako se setimo sudbine Spiridona, Tripkovića, mnogih drugih sa ovoga brika, pesmica u kojoj se Sveti Nikola predstavlja kao Haron, deluje kao svedočanstvo i proročanstvo istovremeno.

---

[8] Glava XIII *U kojoj tok pripovedanja, poput nekog Holanđanina lutalice, nastavlja da tumara po mestima i vremenu različitim od mesta i vremena naše priče.*

Đorđe Branković je promenom *svoje priče* uticao na promenu *srpske priče* kao takve. Menjajući, u *Hronikama*, prošlost prema individualnim pravilima, ulazio je u budućnost. Njegova istorija uticala je na buduće generacije, dok savremenici Brankovićevi nisu osetili njen značaj. Tako se prošlost i budućnost sreću, zaobilazeći sadašnjost, vreme *između*. Vreme u kojem je proganjan Spiridon, koji je izmislio svoj način slikanja ikona, kao što je Branković izmislio svoj jezik. Kao i zatočenik Heba, čudni monah poznavao je tajne vremena: „Kod Spiridona je prošlost i budućnost bilo nemoguće razlikovati, kao da se sve što će se tek dogoditi već uveliko dogodilo" (Petković, 2002: 94).

Ako je istorija – *sudbina*, onda su *komentari* – zabeležene priče pojedinih ljudi, u kojima se ogleda istorija. I narator koji se obraća čitaocu kraja XX veka, tek je junak svoje knjige. I njegova priča je tu između redova, jer živi u vremenskom *između* – u sadašnjosti. A ona je, početkom 90-ih u Srbiji, obeležena velikim dilemama između nacionalnog i univerzalnog, između sudbine jedinke i sudbine naroda, između prošlosti i budućnosti države. To je i vreme promene književne paradigme. A koliko su važni pisani tragovi, podsetiće nas spominjani u romanu ruski car Petar I. Među njegovim najvažnijim reformama bile su reforma kalendara i pisma. I Oktobarska revolucija u Rusiji, koja je na posredni način obeležila sudbine Pavla Vukovića i Marte Kovač, sprovela je, između ostalog, reforme kalendara i pisma – maltene odmah nakon dolaska boljševika na vlast.

Narator upućuje na ambivalentnu prirodu mora i predstave o njemu. Sredozemno more doživelo je burnu istoriju, njegova priča se, kroz vreme, često menjala, kao što se menjaju priče u Petkovićevom romanu. Kao što ju je promenio i gvozdeni stub, na koji u prvoj glavi seda Volkov, i za koji je vezan brik „Sveti Nikola": nekad je bio topovska cev, da bi se za nju, u „novoj priči", „bezbedno vezivali oni isti brodovi koje je, jednom, trebalo da razara" (Petković, 2002: 7).

Istorija Sredozemlja prikazana je kao palimpsest preko metafore Pompeje i njene „zatrpane priče". Vekovima su ljudi živeli iznad prelepih gradova i ne sluteći na čemu grade svoje kuće. Đorđe Branković je u svojim *Hronikama* „rekonstruisao" donje slojeve istorije, i na toj mešavini činjenica, legende i fikcije nastao je temelj nacionalne legende, koja je postala popularna u XIX veku. U romanu Petkovićevom priča o Brankoviću javlja se kao lajtmotiv, da bi svoju važnost pokazala u „SUMMI". Niko od junaka nije bio svestan da se ispod njegove priče nalazi „zatrpana priča" o čoveku

sede brade, koga je M. Crnjanski nazvao bolnom maskom koja je izražavala sudbinu Srba toga vremena.

Tragajući za donjim slojevima interteksta nailazimo na višestruka preplitanja korena teksta, na mnoge skrivene „gradove" kojih nismo bili svesni. Recimo, Korto Malteze, koji se u Petkovićevom romanu našao zahvaljujući promeni književne *priče*, takođe ima svoju mediteransku istoriju. Vezan je sa Sredozemljem i morem preko oca mornara i majke – Ciganke iz Sevilje, svojim imenom i kulturom. Muzej „Kuća Korta Maltezea" nalazi se u Veneciji, gde se nalazi i čudesni vrt sa vratima koja vode u *drugu priču*. Promena priče ovde znači ne samo promenu dela u kojem se Korto javlja (a koga smatraju „rođakom" Ostapa Bendera), već i poetičku promenu: junak stripa prelazi u roman. Visoka književnost i popularna kultura slivaju se u postmodernističkom romanu. Ako želimo da se uverimo u preplitanje njihovih korena, podsetićemo se na jednu od Kortovih priča koje je „obelodanio" Hugo Prat – „San zimskog jutra". Naslov, naravno, aludira na Šekspirov *San letnje noći*. U Petkovića ćemo pak sresti poetički naglašen citat iz Šekspirove *Zimske bajke*, u kojem progovara Vreme.

Kad narator tumačeći svoj postupak citira Šekspira, čitalac to može da primi k znanju i krene dalje. A može da se seti da se radnja *Zimske bajke* odvija delom na Siciliji, delom u Bohemiji. Sicilija će aktivirati mediteranski kôd, dok će Bohemija dozvati Heb, zatočeništvo Brankovićevo. A kako citirane reči kod Šekspira izgovara Vreme, odlomak će najaviti repliku Brankovića, iz Volkovljevog sna: „Poznajem vreme"… Vreme u tom razgovoru ostaje zagonetno, nedorečeno. Međutim, narator će, kao u Šekspirovom fragmentu,[9] nastupiti u ime Vremena.

Vreme kod Šekspira vrši ulogu hora, a hor u klasičnoj drami rezimira događaje, ili ih najavljuje. Hor, iliti Vreme – tako se nekad zvao Komentator. Sada se javlja kao pripovedač, sveznajući ili homodijegetski, ozbiljan ili ironičan… I on je, uz vreme, važan junak romana. Kao i pripovedanje, koje se poredi s Letećim Holanđaninom. Ono je i brod. I njegova sudbina zavisi od talasa – istorije i poetike.

Teško je izaći iz ustalasanog mora. Ono vuče nazad, ne daje napolje. I po tome je roman R. Petkovića *Sudbina i komentari* – mediteranski roman. Roman-vrt koji nije lako napustiti. Roman koji je promenio priču srpskog istorijskog romana.

---

[9] Fragment iz *Zimske bajke* srešćemo u romanu dvaput: u originalu i prevodu, kao deo teksta i kao deo parateksta.

Literatura

Božović: Gojko Božović, *Zid istorije*, *senke pripovedanja*, www.sveske.ba/ bs/ content/zid-istorije-senke-pripovedanja.

Crnjanski, 1983: Miloš Crnjanski, *Pesme*, Beograd: Nolit.

Ломпар, 2004: Мило Ломпар, *Аполонови путокази. Есеји о Црњанском*, Београд: Службени лист СЦГ.

Nowak-Bajcar, 2010: Silvija Nowak-Bajcar, *Mapy czasu: serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwań epoki,* Kraków: Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellonskiego.

Petković, 2002: Radoslav Petković, *Sudbina i komentari*, Beograd: Stubovi kulture.

Summary

Ala Tatarenko

THE NAME AND THE FACE OF THE MEDITERRANEAN: RADOSLAV PETKOVIĆ'S *SUDBINA I KOMENTARI (DESTINY, ANNOTATED)* AS A MEDITERRANEAN NOVEL

This paper discusses the modes of Mediterranean presentation in Radoslav Petković's novel *Sudbina i komentari (Destiny*, *Annotated)*. The anti-mimetic praxis of postmodern literature receive a distinctive form in this work: the Serbian writer creates his novel according to the Mediterranean as a model, and incorporates into the text the most recognizable characteristics of that culturological term, as well as its associations. This is an example of innovative postmodern formal poetics, with the form corresponding to content in a way that can be described as a variant of exemplification. The notion of the Mediterranean includes both the sea and the land, and the Mediterranean Sea contains both in its name. This paper analyses numerous examples of intertextual permeations of orienteer points and motifs, the manner of writing a *Mediterranean* poetics „in between" in *Destiny*, *Annotated*: by merging the classical and the modernist novel, first-person narration and an omniscient narrator, historical fact and fiction. The Mediterranean code is reflected in a successful attempt to create a fragmentary, yet complete work of art that deals with the destiny of an individual yet achieves a universal effect. The genre of this text is also determined by its position *between* a classical historical novel and postmodern historiographical metafiction.

The research algorithm includes an analysis of the name functions, characters, time and space in Petković's novel, aiming to establish parallels with the

functioning of the term Mediterranean and images linked to it. The problems of presenting history and story are discussed in connection with the questions of postmodern historical novel's poetics.

Riassunto

Ala Tatarenko

NOME E FISIONOMIA DEL MEDITERRANEO: *DESTINO E COMMENTI* DI RADOSLAV PETKOVIĆ COME ROMANZO MEDITERRANEO

Nel lavoro vengono analizzati i modi in cui viene presentato il Mediterraneo nel romanzo di Radoslav Petković *Destino e commenti*. Le prassi antimimetiche della letteratura postmoderna acquisiscono in quest'opera una forma particolare: il prosatore serbo crea il suo romanzo sul modello del Mediterraneo e vi incastra le più riconoscibili caratteristiche di quel concetto culturologico, così come le associazioni che esso evoca. È un esempio di innovativa forma poetica postmoderna, in cui la forma corrisponde al contenuto in un modo che è possibile caratterizzare come peculiare esemplificazione. Il Mediterraneo come concetto unisce il mare e la terraferma, e il mar Mediterraneo li „contiene" entrambi nel proprio nome. Nel lavoro analizziamo numerosi esempi di come direttrici e motivi intertestuali si compenetrino, così come *Destino e commenti* riporta la poetica *mediterranea* del „tra": interconnessione tra romanzo classico e modernista, tra *io*-narrante e narratore onnisciente, tra fatti storici e finzioni. Il codice mediteraneo si esprime in un riuscito tentativo di creazione di un'opera frammentaria ma compiuta, che affrontando il destino dei singoli, raggiunge un effetto di universalità. Anche il genere di quest'opera viene determinato dal suo situarsi *tra* romanzo storico classico e metanarrativa storiografica postmoderna.

L'algoritmo della ricerca include la disamina dei nomi, dei personaggi, dello spazio e del tempo nel romanzo di Petković, al fine di stabilire paralleli con il funzionamento del concetto di Mediterraneo, e delle rappresentazioni ad esso collegate. I problemi della rappresentazione della storia e del racconto vengono analizzati in relazione a questioni di poetica del romanzo storico postmoderno.

Nikola Popović

Kragujevac, Filološko-umetnički fakultet Univerziteta u Kragujevcu
nikparma@yahoo.it 821.131.1.09-32”19”

MEDITERANSKI AMBIJENT I PEJZAŽ U SAVREMENOJ ITALIJANSKOJ PRIPOVECI: PODNEBLJE I FIKCIJA

Apstrakt: U radu se razmatraju narativni modeli u opisu mediteranskog ambijenta u savremenoj italijanskoj pripoveci, u delima Valerije Parele, Simone Vinči i Karla Lukarelija. Proza mlade spisateljice Valerije Parele se, u opisu ambijenta i podneblja, naslanja na tradiciju verističke i neorealističke pripovetke, zadržavajući fabularnost kao obeležje realističkog narativnog postupka i čuvajući lirizam kao deo senzibiliteta italijanskog juga i odliku italijanskog ženskog pera. Dinamični ton istraživačke naracije, svojstven publicističkom stilu, u delu novinara i književnika Karla Lukarelija spojen je, u žanru krimi-pripovetke, sa dokumentarističkim opisom pejzaža i gradskog ambijenta. Nasuprot tome, u proznom izrazu Simone Vinči ambijent je lišen faktografskih odrednica a pejzaž postaje značenjska i likovna podloga na koju se projektuju osećanja kao odraz unutarnjeg stanja bića. Iako je reč o književnicima osobenih senzibiliteta, može se govoriti o mediteranskom ambijentu kao tematskoj konstanti koja se u njihovim delima raslojava kroz različita stilska preoblikovanja.

Ključne reči: savremena italijanska pripovetka, ambijent, pejzaž, projekcija.

1. Uvod

Novu književnu struju italijanskih proznih autora, među kojima su Valerija Parela (1974), Simona Vinči (1970) i Karlo Lukareli (1960), obeležilo je interesovanje za teme aktuelne društvene scene na kojoj su se odrazile globalne promene i neizvesnost, nastale krajem prethodnog i početkom dvadeset prvog veka. Savremena italijanska pripovetka u delima

pomenutih autora sačuvala je regionalne komponente – u prostornoj lokalizaciji, u upotrebi dijalekata i žargona unutar pripovedačkog diskursa. Nova pripovetka revitalizuje verizam tradicionalne italijanske pripovetke te se u tom pogledu može govoriti o koherentnoj generaciji pisaca koja je primila i moderne uticaje, kroz disperziju književnih i medijskih žanrova. Ima mišljenja da naglašen etički angažman gradi novo obličje neorealističke proze, tzv. „New Italian Epic" (v. Boscolo, 2008).

Savremena kritika nalazi zajedničku stilsku odrednicu u delima K. Lukarelija, S. Vinči i V. Parele posmatrajući njihovu prozu kao novinu koja se razvila nezavisno od književnog mejnstrima, što sugeriše i naslov antologije *Sei fuori posto* (v. Saviano, Lucarelli i dr., 2010), koja predstavlja više pripovedača nove italijanske proze, autora višestruko prevođenih na strane jezike, poznatih i čitaocima našeg kulturno-jezičkog prostora.

Na književnu komparaciju triju autora upućuju specifična ambijentalnost i pejzaž, svojstveni italijanskoj pripoveci koja se bavi Mediteranom. Tako Valerija Parela u opisima rodnog Napulja obnavlja fabularnost žanra i dijalog u funkciji karakterizacije likova, a po prepletu literarnog i trivijalnog približila se neoavangardi, koju je obeležio uticaj američke književnosti. U žanru krimi-pripovetke književnika i publiciste Karla Lukarelija, fragmentarnost slike, inače karakteristična za modernu pripovetku, korespondira sa faktografskim opisom pejzaža i gradskog ambijenta. U prozi S. Vinči, pak, opis pejzaža i ambijenta je sinestetička slika i metafora kao deo fabularnog toka psihološke stvarnosti.

2. Ambijent i identitet

Napuljska spisateljica Valerija Parela već svojom prvom zbirkom pripovedaka *Mosca più balena* (2003) stekla je popularnost u domaćoj i stranim književnostima. Regionalno obojen diskurs prisutan je i u kasnijim njenim knjigama, među kojima je i ekranizovani roman *Lo spazio bianco* (2008). Ulaskom u književni svet preko pripovetke, tipično romanskog i italijanskog žanra, te sa neskrivenom zavičajnom komponentom, Parela produžava tradiciju verističke pripovesti o gradu, dok usmerenost na mesto žene u patrijarhalnoj sredini italijanskog juga upućuje na žensku prozu verizma.[1] Život u napolitanskoj četvrti kao mikrokosmosu izmaknutom od

[1] O podudarnosti motiva u pripovetkama V. Parele *Mosca più balena* sa novinskim zapisima M. Serao *Il ventre di Napoli* pogledati u: Popović, 2011b.

brzog ritma artificijelnog sveta opisan je na hiperrealističan način, u dinamičnom toku naracije, sa mnoštvom dijaloga obojenih lokalnim govorom. Tradicionalni ambijent narušen je, međutim, urbanizacijom koja nezaustavljivo menja fizionomiju grada.

„Četvrt je bila okrutna, a naročito je bila u promjeni, ne bi stigao ni zaraditi pare a već je trebalo zaraditi još; iz srednjovjekovnih lođa izbijale su antene; pod portikom Lopezovih, koji je ostao nepromijenjen otkako su ga Španci izgradili, otvoren je solarijum. Žuti pakao" (Parela, 2010: 21).

Identitet likova potvrđuje se snažnim osećanjem srođenosti s ambijentom, što je neretko praćeno ironičnim otklonom od stvarnosti:

„U ovom gradu ili si u kamori, ili imaš veze, ili gataš preko televizije: ništa nam neće promaći. Pošla sam sa svojima u inostranstvo i dalje misleći da bih se bolje uklopila u jednu od ovih triju kategorija, nego na fakultetu u Londonu" (Parela, 2010: 12–13).

Pejzaž mediteranskog tipa svojstven gradu kakav je Napulj, V. Parela daje u pozadini urbane slike: „Metro je promicao između zgrada na vrhu ulice, ostavljajući na lijevoj strani fabričke dimnjake i more" (Parela, 2010: 71).

Refleksija pejzaža prožima slojeve stvarnosti i ujedno otvara put ka katarzi koja se ogleda u spojenosti s prirodom:

„Adrijana je sanjala bijelo more na vjetru, ali umjesto da se talasa, ono se gužvalo" (Parela, 2010: 70).

„Bio je to crni vulkanski pijesak koji ne ispušta već samo upija toplotu i po suncu nema milosti. Adrijana je ipak bosa dohodala do mora i pogledala svoja stopala u bistroj vodi. Oko njih sumpor je izbijao iz dna i pravio mjehuriće. [...] Napravila [je] nekoliko zamaha i najzad, poslije toliko vremena, okrenula se da pogleda iza sebe" (Parela, 2010: 72).

Parelini likovi su većinom žene iz različitih socijalnih slojeva, a njihova veza s ambijentom prikazana je obično kroz motiv majčinstva, što je dominantna tema i u njenom romanu *Lo spazio bianco*. Subjektivitet likova naglašen je kroz čulnu percepciju sveta.[2] Intimistička zagledanost u život, kroz niz detalja ispoljava se u intuitivnom odabiru životnih smernica:

---

[2] Na tragu iste ideje, da se nepoznato otkriva čulnim doživljajem, Simona Vinči, pripadnica iste književne generacije, u svojoj zbirci *In tutti i sensi come l'amore* razrađuje problem čulne percepcije ambijenta ispoljenog kroz predmetni svet; tu pronalazimo i paralelu po suprotnosti s ovim motivom, u programskoj pripoveci „Stvari", gde telo postaje predmet eksperimenta koji, kroz „zatvaranje" ka okolini i proces u kojem ono od subjekta postaje objekt, vodi poništenju telesnosti.

„Dokle možeš stići na mopedu? Popodne do šume, a naveče do mora. Ja i ne želim ići dalje: hoću da ostanem i čekam. Hoću da budem ona koju prvu zovu kada kroče nogom na aerodrom, ona koju zovu čim skrenu sa autoputa“ (Parela, 2010: 17).

„Moja kuća ostala je prazna [...] sledom događaja u kojem više nisam mogla da razaznam želju sudbine. [...] Moja kuća je bila lepa jer je bila prazna i pošto nije bila sagrađena da izdrži zemljotres, instalacije nisu po propisima, nema sigurnosni prekidač, gromobrane, garažu, zajedničko dvorište. Kada sam je pronašla, štrčala je poput zarđalog eksera u kaldrmi ulice grčke četvrti. [...] Ništa mi u životu nije ulivalo toliko sigurnosti kao taj gvozdeni zasun koji već stotinu godina čuva ulazna vrata, ništa nije bilo punije i slobodnije od te moje samoće u mojoj kući“[3] (Parrella, 2008: 32–33).

U paralelne pripovesti o ljudima iz različitih slojeva utkan je duhovni ambijent mediteranskog grada sa slojevitom istorijskom i socijalnom strukturom, od podzemlja do institucija politike i vlasti. Vitalizam likova, u duhu italijanskog juga, u saglasju je sa sredinom u kojoj žive, i unutarnjom koherencijom vlastitog bića.

2. Od hronike ka književnoj slici

Književni put Karla Lukarelija (1960) pripada tradiciji italijanske književnosti u kojoj su mnogi pisci po svom osnovnom pozivu bili novinari, a još od vremena verizma publicistika ima značajan uticaj na književne trendove. U pripovetkama Karla Lukarelija, kao i u kontroverznoj „Gomori“ Roberta Savijana (1979), jedno od obeležja postaje preplitanje žanrova,[4] otvorenost ka drugim umetnostima, poput filma, i bliskost sa medijskim izrazom, što se pre svega ogleda u primanju nove leksike. Književna kritika ovu prozu posmatra u kontekstu osavremenjenog realističkog postupka (Boscolo, 2008, 2011). Smatra da književno-publicistički stil odgovara socijalnom angažmanu mlade generacije pisaca, i njihovoj potrebi da društvene promene sagledaju u vremenu kada je došlo

[3] Citat preveo N. P.

[4] Odsustvo žanrovske koherencije, kao jedna od pojava na italijanskoj sceni, ističe se i u teorijskim tekstovima „nove italijanske epike“: „Bez obzira da li se radi o poeziji ili prozi [...] u poslednjih petnaest godina, knjige koje su pisali italijanski pisci ne mogu se ni na koji način etiketirati i kategorizovati. [...] Ne radi se samo o 'endo-literarnoj' hibridizaciji unutar književnih žanrova, već o upotrebi svega što može poslužiti svrsi“ (Wu Ming, 2009: 41).

do krize tradicionalnih vrednosti i nemogućnosti medija da pruži jasne odgovore na političke i ekonomske probleme italijanske današnjice.

Pripovetke K. Lukarelija fabulišu sadržaj crne hronike i detektuju senzibilitet urbanog ambijenta kao obeležje postmodernog doba u kojem gradovi „nisu više ograničeni ni na centar ni na periferiju" (v. Neremberg, 2012: 56), i u tom smislu udaljavaju se od proze regionalnog tipa. U pripoveci „Slučaj Alinovi" radnja je smeštena u urbani ambijent Bolonje, gde se desilo ubistvo Frančeske Alinovi, likovne kritičarke i profesorke na Univerzitetu u Bolonji. Slučaj koji je 1983. godine pobudio pažnju italijanske javnosti i ostao jedna od nerazjašnjenih misterija, K. Lukareli aktuelizuje u svojoj knjizi *Mistero in blu* (1999):

„Ima slučajeva u hronici koji čak i nakon nekoliko godina, čak i kada deluje da su zauvek razrešeni i da ništa nije sporno, ostaju u svesti ljudi i celog jednog grada i ne prestaju da plamte istim pitanjima kao i nekada" (Lukareli, 2004: 60).

Pisac se poziva na dokumentarnost svog pripovedačkog diskursa objašnjavajući da je Frančeska stvarna osoba, „ne samo [književni] lik":

„Ne samo žrtva krimi-priče. Osoba koju kada upoznaš, pročitaš njen dnevnik, vidiš njene fotografije kada je bila mala i kako leži na operacionom stolu za autopsiju, odmah pobudi tvoje zanimanje, toliko te očara da moraš da se, čak i nakon toliko godina, pitaš *ko je to bio*, *kako je to učinio* i *zašto*" (Lukareli, 2004: 61).

U opisu gradskog ambijenta K. Lukareli koristi „kompleksne eksperimentalne mogućnosti u narativom smislu, što se ogleda kroz fragmentarno pripovedanje sa namerom da stilistički destabilizuje rezultate istrage" (Past, 2012: 239). Bolonja je prikazana kao grad koji ispod površine skriva duboke istorijske slojeve:

„Savet kriminalističko-tehničkih centara policije sastaje se u starom manastiru iz šesnaestog veka, gde je boravio Erazmo Roterdamski. Tamo se dolazi stepenicama sa velikim svodom koje se savijaju na uglu pod uvećanim Leonardovim crtežom *Čovek* odštampanim na zidu krem boje. Kancelarije su napravljene od monaških ćelija i da bi se ušlo, mora se sagnuti pod kamenim frontonima na kojima su uklesani napisi tankim slovima" (Lukareli, 2004: 67).

Kriminalističke pripovesti u Lukarelijevoj prozi pružaju širi pogled na grad, koji ubrzano menja svoj izgled i strukturu stanovništva:

„Ako se pomisli na ono što je unutar starih zidina, Bolonja je nešto više od provincijskog gradića, ali ako se bolje pogleda, Bolonja je nešto

veliko što se prostire od Parme pa sve do Katolike, deo regije priljubljen uz emilijanski put, gde ljudi žive u Modeni, rade u San Lazaru, a uveče odlaze na ples u Rimini. To je čudna metropola od dve hiljade kilometara kvadratnih i dva miliona stanovnika koja se kao uljana mrlja razliva između mora i Apenina, nema pravi centar već raširenu periferiju koju čine Ferara, Imola, Ravena ili obala Romanje. [...] Iznenađuje te kada prođeš bulevare koji te okružuju, očekujući da ćeš zateći još portika, još trgova i još zdanja srednjovekovnih puškarnica a umesto toga pojavljuje se mali Tokio sa staklenim kulama, svetlima i betonom" (Lukareli, 2004: 69).

U pripoveci „Antonela: slučaj Falčidija", ambijent je sasvim nesličan Bolonji. To je sicilijanski grad Katanija, prikazan kao tajanstveno mesto gde se iza fasada baroknih zdanja putem literarnih asocijacija nazire metafizički ambijent:

„Nama koji ne živimo ovde, Katanija je slična ostalim baroknim gradovima na Siciliji. [...] Mi koji nismo odavde poznajemo ovu zemlju preko stranica *Porodice Malavolja* Đovanija Verge ili po novinskim člancima koji govore o mafiji. [...] Ovaj crni biser ugnežden između mora i planine nije ono što izgleda, to shvatiš čim dođeš i vidiš da ni njegova planina nije ono što izgleda, obična planina, već vulkan. To je grad svetlosti i senki, crnog i belog, jasnih suprotnosti koje se ne stapaju, po onoj logici po kojoj baš tamo gde je sunce najjače, baš tamo gde je svetlo najbelje, senke su najtamnije, crne" (Lukareli, 2007: 109).

Stilsko preoblikovanje ambijenta i pejzaža, te nastojanje da se uspostavi veza između prostora i mentaliteta stanovnika nadilazi okvire publicističkog stila na koji se Lukarelijev pripovedački postupak najviše naslanja. U knjizi *Mistero in blu* vidan je iskorak ka intimističkoj karakterizaciji likova, koja proističe iz ambijenta, bilo da je to grad severa, kakav je Bolonja, ili ambijent juga, kojem pripada Katanija. Lukarelijeve pripovetke svojim faktografskim slojem, te slikama grada i podneblja koje je uvek italijansko, imaju neka obeležja regionalne proze, stilski preoblikovane publicističkim tehnikama pripovedanja, s tim što se u fabularnom toku uvek nalazi misterija zločina kao deo gradske istorije, i zato ove pripovesti predstavljaju alternativnu istoriju tih gradova.

3. Pejzaž kao odraz unutarnje strane bića

Poreklom, kao i K. Lukareli, s italijanskog „centralnog severa", iz mesta Budrio kraj Bolonje, Simona Vinči pojavljuje se na italijanskoj književnoj sce-

ni romanom *Dei bambini non si sa niente* (1997) koji je, zbog teme kojom se bavi, a to je nasilje nad i među decom, snažno odjeknuo i izazvao brojne polemike u Italiji. Njena knjiga pripovedaka *In tutti i sensi come l'amore* (1999) unela je novinu u italijansku pripovetku, nadrastajući fabularnost uzročno-posledičnog tipa kao deo tradicionalnog nasleđa i približavajući se pripovedačkom diskursu toka svesti i drugim elementima moderne (v. Tabanelli, 2008). Likovi u pripovetkama S. Vinči reaguju na ambijentalne senzacije u bolnom samootkrivanju, a preosetljivost na te senzacije obavezno je u vezi sa psihološkom traumom i dubokom povređenošću tih osoba. U odnosu na dva prethodna autora, gde je obeležje likova srođenost sa sredinom u kojoj žive (V. Parela), odnosno neraskidiva veza sudbine lika s ambijentom (K. Lukareli), likovi u prozi S. Vinči suprotstavljaju se okolini i duhom su izmešteni iz nje. Prozu V. Parele i K. Lukarelija odlikuje meditativni realizam, dok su književne slike S. Vinči više umetnički dorađene, tj. artificijelne, a njena lirska intuicija u skladu je s načelima estetike B. Kročea (v. Croce, 2003).

Pripovetke iz zbirke *In tutti i sensi come l'amore*, okupljene oko motivâ telesnosti, u fokus stavljaju čulni doživljaj ambijenta. Telo je prikazano kao granica između individualnog i kolektivnog identiteta i kao pokušaj da se, kao u programskoj pripoveci „Le cose", psihološka trauma prevlada ukidanjem reagovanja tela na podražaje iz okoline. Premeštanje nesvesnog u najelementarnije egzistencijalne oblike omogućava senzaciju čulnih oseta i neobičan doživljaj pejzaža. To jeste mediteranski pejzaž, ali sasvim različit od onog u Parelinom i Lukarelijevom opusu, koji imaju poznatu geografsku širinu. U pripoveci „Agosto nero", mediteranski pejzaž, koji se vidi s autoputa, tek je naznačen oznakom Maremma, što upućuje na toskansku obalu. Akcenat je stavljen na crnu boju koja naslovom uokvirava priču, ali dominantna je ipak maslinasta boja pejzaža i boja peska, koji u dubinskoj slici označava pustinju i Mediteran u najširem geografskom smislu. Na delu je sinestetički doživljaj pejzaža: „Danas nema sunca. Dan s kraja avgusta kakav na moru rijetko biva. Oblačno nebo, tamno more, površina vode podrhtava od vjetra. Malo ljudi na plaži. Poneki zaboravljeni suncobran, zatvoren. Tri ili četiri ležaljke oborene na zemlju. Poneki usamljeni šetač. Pas koji laje na talase" (Vinči, 2008: 7).

Mimogredne slike putovanja majke i kćerke duž obale mora lišene su geografije i hronologije puta. Tegobno osećanje prema kćerki, koja nemo sakuplja školjke, otkriva usamljenost i traumatičnu prošlost protagonistkinje:

„Koliko traje ovo putovanje, dok oblaci jure za vjetrobranima, a kroz automobilska stakla vidimo prirodu koja se prostire oko nas? Nekoliko

dana, možda već cijelu sedmicu. Hoteli i pansioni su svi slični. Barem u mojoj svijesti, jer u stvari su veoma različiti. Ali u meni se miješaju slike, uglovi i tavanice, tapiserije, stočići i kreveti. [...] Drvo koje izbija u jednom uglu prozora. Sasušena grana, kao ruka starice" (Vinči, 2008: 9).

Fabularni tok ima dve paralelne dimenzije, od kojih je prva vožnja automobilom kroz mediteranski pejzaž, a druga – zamišljena smrt kćerke, data kroz unutarnji vid psihološke stvarnosti:

„Sa obale gledam kako se gusta voda lomi o crne stijene. Crne, sjajne stijene, kao da su vulkanske. Kiša pada brzo i ukrivo, mali prstenovi u barama među stijenama odmah se gube, preplavljeni talasima. Mislim kako će se djevojčica može okliznuti sa hridi, zbog slabog gumenog đona na patikama za gimnastiku, koji se kliže na mokroj podlozi. [...] Šta ako je more ponese – mislim. Šta ako se ovo more romantičnog izgleda, zeleno-bijele boje i uzburkano vjetrom, zaklopi nad njenom glavom? Jednim mekim i snažnim talasom, malo višim i dužim od nje, obavilo bi je i progutalo u sebe" (Vinči, 2008: 11, 13).

Pripovetka „La donna della scogliera" u motivskoj je korelaciji sa pripovetkom „Agosto nero". Kroz doživljaj i retrospekciju junakinje koja od ranih dana pati od anoreksije, opisano je samoubistvo nepoznate žene sa hridi. Introspektivnost je i ovde prisutna u slikama pejzaža, koje otkrivaju podsvesni deo bića:

„Ponovo mislim na onu ženu. Slika sićušnog tijela koje pada kao da je sačinjeno ni od čega ispunjava me tugom. [...] Mislim na greben iznad mjesta. U ovo doba godine, uveče utone u plavetnilo. Voda je glatka i nepokretna. Lagano prekriva stijenje i šiljate hridi. Ne pravi pjenu. Nebo se ogleda u tom crvenom vodenom listu i sjaji bez drhtaja" (Vinči, 2008: 61, 68).

Psihologizacija događaja i prostora u pripovetkama S. Vinči upućuje na alegoriju i metafizičko značenje, nadilazeći granice specifično italijanskog žanra pripovetke.

4. Zaključak

Podneblje Mediterana i dalje je inspiracija italijanskih pripovedača koji klasičnu pripovetku razvijaju u smeru meditativne priče, krimi-priče i fikcije. Ambijent i pejzaž u pripovetkama V. Parele, K. Lukarelija i S. Vinči upućuju na moderan senzibilitet, osetljiv na izazove, krize i probleme savremenog sveta. Međuodnos pojedinca i kolektiva psihološki varira od potpune srođenosti likova sa sredinom, u pripovetkama V. Parele, preko

sudbonosne vezanosti likova za podneblje, u prozi K. Lukarelija, do duhovnog otuđenja, u prozi S. Vinči. Pripovedački stil V. Parele i K. Lukarelija proširio je realizam kao svojevrsno nasleđe verizma i neorealizma, dok se za pripovetke S. Vinči vezuju određenja lirska intuicija i eksperiment u smislu približavanja vizuelnim umetnostima.

Literatura

Boscolo, 2008: Claudia Boscolo, „The idea of epic and New Italian Epic", *Journal of Romance Studies*, Vol. 10, Issue 1 (2008), pp. 19–35.

Boscolo, 2012: Claudia Boscolo, Scardinare il postmoderno, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002620.html> 5. 3. 2012.

Vinči, 2008: Simona Vinči, *U svakom smislu ljubav*, prevod i pogovor N. Popović, Vrijeme, Zenica.

Vito, 2011: Maurizio Vito, „A Narrative Discourse of the Twenty-First Century: the New Italian Epic", *The Italianist*, No. 30, pp. 395–412.

Wu Ming, 2009: Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino.

Wu Ming 1, 2008: Wu Ming 1, New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993–2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html>, 5. 3. 2012.

Lucarelli, 1999: Carlo Lucarelli, *Mistero in blu*, Torino: Einaudi.

Lukareli, 2004: Karlo Lukareli, „Slučaj Alinovi**",** *Sveske*, Pančevo, br. 74, 60–71.

Lukareli, 2007: Karlo Lukareli, „Antonela. Slučaj Falčidija", *Povelja*, Kraljevo, br. 3, 99–111.

Lumley, Foot, 2004: Robert Lumley – John Foot, *Culture and Urban Change in Contemporary Italy*, Culture and Urban Change in Italy from the 1950s to the Present, Exeter: University of Exeter Press.

Nerenberg, 2012: Ellen Nerenbreg, „Monstrous Murder: Serial Killers and Detectives in Contemporary Italian Fiction", *Murder made in Italy. Homicide, Media and Contemporary Italian Culture*, Bloomington: University of Indiana Press, pp. 54–71.

Parela, 2010: Valerija Parela, *Priče iz Napulja*, prevod i pogovor N. Popović, Zenica: Vrijeme.

Parrella, 2008: Valeria Parrella, *Lo spazio bianco*, Torino: Einaudi.

Past, 2012: Elena Past, *Methods of Murder. Beccarian introspection and Lambrosian Vivisection in Italian Crime Fiction*, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.

Popović, 2010a: Nikola Popović, „Jug u srcu i peru – razgovor sa Valerijom Parelom, autorkom zbirke *Priče iz Napulja*", *Sveske*, Pančevo, br. 95, 139–143.

Popović, 2010b: Nikola Popović, „Ženski sentiment i preporod idealizma u prozi Matilde Serao", *Srpski jezik, književnost, umetnost*, zbornik radova sa V međunarodnog naučnog skupa na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (29–30. X 2010), knjiga II (2010): „Žene: rod, identitet, književnost", 447–459.

Saviano, Lucarelli i dr., 2010: Roberto Saviano, Carlo Lucarelli, Valeria Parrella, Piero Colaprico, Wu Ming, Simona Vinci, *Sei fuori posto. Storie italiane*, Torino: Einaudi.

Tabanelli, 2008: Roberta Tabanelli, „Il post-umano (femmineo) di Simona Vinci", *Annali d'Italianistica*, University of North Carolina at Chapel Hill, No. 26, pp. 379–388.

Croce, 2003: Benedetto Croce, *Brevijar estetike*, prevela Katarina Hraste, Zagreb: Naklada Ljevak.

Summary

Nikola Popović

MEDITERRANEAN AMBIENCE AND LANDSCAPE IN THE CONTEMPORARY ITALIAN SHORT STORY: CLIMATE AND FICTION

This paper discusses narrative models in the description of Mediterranean ambience in the contemporary Italian short story, in the works of Valeria Parella (1974), Simona Vinci (1970) and Carlo Lucarelli (1960).

In the descriptions of the environment and climate, the fiction of Valeria Parella, a young writer, draws from the Veristic and Neorealist tradition of the short story, keeping the plot-oriented story as a trait of the realist narrative procedure and lyricism as part of the Southern Italian sensibility and a characteristic of Italian female writers. The journalist and writer Carlo Lucarelli combines the dynamic tone of investigative narration, common in journalist prose, with a documentary description of landscape and city environment in the genre of crime story. On the contrary, Simona Vinci offers an environment bereft of facts, and

her landscape becomes a connotative and visual background for the projection of feelings as a reflection of the character's inner condition.

Although these writers have distinct sensibilities, we can speak of the Mediterranean ambience as a thematic invariable, dispersing in their texts through various stylistic redesigns.

Riassunto

Nikola Popović

AMBIENTE E PAESAGGIO MEDITERRANEO NEL RACCONTO ITALIANO CONTEMPORANEO: TERRITORIO E IMMAGINAZIONE

L'articolo analizza diversi modelli narrativi presenti nella descrizione dell'ambiente mediterraneo nel racconto italiano contemporaneo, e più precisamente nelle opere di Valeria Parrella (1970), Simona Vinci (1970) e Carlo Lucarelli (1960).

Nella descrizione dell'ambiente e del territorio, la prosa della giovane scrittrice Valeria Parrella si basa sulla tradizione del racconto verista e neorealista, conservandone la trama come elemento del procedimento narrativo realistico e il lirismo come espressione della sensibilità del meridione d'Italia e caratteristica della scrittura femminile italiana. Il tono dinamico della narrazione investigativa, tipico dello stile giornalistico, nell'opera del giornalista e scrittore Carlo Lucarelli si combina con la descrizione documentaristica del paesaggio e dell'ambiente urbano. Al contrario, nello narrativa di Simona Vinci, l'ambiente è privo di elementi fattografici, mentre il paesaggio diventa la base semantica e visiva su cui proiettare le emozioni come riflesso dello stato d'animo dell'essere umano.

Pur trattandosi di tre autori dalla specifica sensibilità, si può affermare che l'ambiente mediterraneo costituisce una costante tematica che nelle loro opere si stratifica in molteplici varianti stilistiche.

Elena Ricci

Chieti-Pescara, Università degli Studi „G. d'Annunzio"
ericci@disco.unich.it 821.131.1.09 Лукарели К.

SULLE ROTTE DEL MEDITERRANEO: *NAVI A PERDERE* DI CARLO LUCARELLI

Abstract: Partendo dal testo di Carlo Lucarelli, *Navi a perdere*, pubblicato nella collana Verdenero delle edizioni Ambiente, il cui progetto editoriale prevede la narrazione di storie incentrate sui crimini contro l'ambiente ad opera dei più conosciuti autori del noir italiano, si affronta il problema delle cosiddette 'navi dei veleni': vecchie navi lasciate affondare nel Mediterraneo con il loro carico di rifiuti tossici. Si tratta di una scrittura che coniuga l'impegno etico della denuncia sociale con la rappresentazione poetica dei luoghi nei quali il crimine si svolge, fondendo impulsi affabulatori e intenti documentali dell'autore. Il Mediterraneo che qui viene narrato viene posto infatti come spazio-tempo storicamente e politicamente determinato, come specchio in cui si riflette il presente globalizzato, all'insegna degli intrecci ambigui dei gruppi di potere, dove il confine tra legalità e illegalità tende a sgretolarsi.

Parole chiave: Carlo Lucarelli, noir, ecomafia, geocritica.

> *Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.*
>
> Georges Perec[1]

[1] Questa citazione, che appare spesso negli studi dedicati alla geocritica dei testi, invita a osservare come la costruzione dello spazio, in un racconto, racchiuda varie problematiche di natura non solo letteraria.

Quando la letteratura prende coscienza della propria natura di „hermeneutic tale“ (Champigny, 1977), di „storia di congettura, allo stato puro“ (Eco, 1990), il romanzo di investigazione diventa lo strumento per esplicitare riflessioni filosofiche e per mettere in luce, a partire dall'azione narrata, la relazione che il testo possiede con il mondo reale. Mondo che viene rappresentato come labirinto nel quale la sovrabbondanza di indizi, di digressioni, di informazioni da un lato impedisce di raggiungere la conoscenza (e quindi il dominio del territorio) e dall'altro contribuisce alla dissoluzione dell'identità in un arcipelago frammentato e mobile. Bertrand Westphal afferma, inoltre, che „les espaces humains ne sauront êtres considérés comme des monolithesfichés une fois pour toute dans l'Histoire. […] Le site, même s'il occupe le centre d'un système, ne sera jamais examiné comme un tout autoréférentiel, fermé à l'égard de son environnement […] si l'espace est mouvant, il l'est essentiellement dans le temps“ (Westphal, 2000: 24).

Lo spazio è percepito come insieme di strati temporali nei quali si intersecano piani sincronici e diacronici. Tale processo di stratificazione viene indubbiamente innescato dal movimento della storia, storia che come ha dimostrato Paul Ricoeur è *muthos*, racconto: „Et ce *muthos* est parfois littérature. […] L'écrivain participe alors à la création d'un territoire qui prend son essor dans la littérature. […] *Peu* d'espaces humains sont vierges de littérature, *aucun* lieu méditerranéen ne l'est“ (Westphal, 2001: 8–9). Il Mediterraneo può così essere considerato, in tale prospettiva, come uno spazio da sfogliare, un libro in perenne trasformazione, statico e dinamico nello stesso tempo, nel quale la scrittura omerica si coniuga con quella di tutti gli altri scrittori che, nel tempo, hanno contribuito a raccontare i vari luoghi, partecipando alla costruzione di uno spazio mitico: „L'espace marqué par le mythe est un espace stratifié. Le mythe est passé et présent, et ce mélange des temps est lisible et visible dans l'espace. La Méditerranée écrase le temps, ou le sédimente“ (Conant, 2001:162). Le rappresentazioni del Mediterraneo tendono a costruirsi su molteplici stratificazioni storiche e culturali: nell'immaginario collettivo il *Mare Nostrum* non solo è considerato la culla di tutta una serie di miti fondatori di una civiltà nella quale Oriente e Occidente si sono incontrati e scontrati, in un dialogo ininterrotto tra tradizione e modernità, ma è anche l'oggetto/soggetto di un discorso emozionale, evocativo, nel quale il registro realistico coesiste con quello più propriamente mitico e poetico.

Il racconto di Carlo Lucarelli, *Navi a perdere* (2008), rappresenta – in tale prospettiva – un esempio particolarmente significativo di una scrittura

che coniuga l'impegno etico della denuncia sociale con la rappresentazione poetica dei luoghi nei quali il crimine si svolge, fondendo impulsi affabulatori e intenti documentali dell'autore. Il Mediterraneo che qui viene narrato viene posto infatti come spazio-tempo storicamente e politicamente determinato, come specchio in cui si riflette il presente globalizzato, all'insegna degli intrecci ambigui dei gruppi di potere, dove il confine tra legalità e illegalità tende a sgretolarsi.

Una letteratura del reale, come già segnalava lo scrittore francese Jean Claude Izzo, che non riesce a sottrarsi al confronto con quel disordine che la globalizzazione dell'economia ha innescato eche tende a entrare nel vivo delle contraddizioni, in un'area che è si geografica, ma è anche sociale e politica.

Lucarelli, uno dei fondatori del *Gruppo 13*[2] a Bologna, non si limita a far emergere, secondo i procedimenti della cronaca giornalistica, storie criminali occultate all'opinione pubblica, ma pone uno sguardo „altro", un punto di vista alternativo, sul mondo. Mescolando indagine e narrazione, fiction/non fiction, egli non solo trascina il lettore in una particolare tensione,ma, stimolando la sua attenzione e partecipazione emotiva, cerca di soddisfare quel bisogno di 'verità'che una realtà proteiforme e frammentata nega in continuazione (Palumbo, 2011).[3] Ciò che è immaginato e ciò che risulta dall'indagine sul crimine si combinano in una ricreazione reciproca producendo una scrittura „de l'appréhension totale de la réalité" (De Paulis-Dalembert éds., 2010), nella quale ordine e giustizia non assicurano alcuna catarsi.

Nel *noir* italiano l'ibridazione scaturisce dunque dalla volontà di „definzionalizzare"[4] la realtà raccontata conferendo ad essa uno status di veridicità, tramite il ricorso a determinate strategie retoriche che in Lucarelli provengono dalla sua esperienza multimediale, contraddistinta dalla sperimentazione di codici espressivi multipli (racconto, cronaca, televisio-

---

2 Il *Gruppo 13* si è costituito a Bologna nell'estate del 1990: composto da giovani scrittori che operavano e vivevano nell'area emiliano-romagnola, non si proponeva come scuola di scrittura ma come punto d'incontro di intellettuali che avevano in comune l'interesse per il poliziesco

3 Non solo il testo vuole informare il lettore, ma soprattutto toccarlo nell'intimo, forzare la sua emotività fino a fargli considerare il fatto narrato come *qualcosa che lo riguarda*.

4 Termine usato da Giuliana Pias (2011) in riferimento al romanzo di Massimo Carlotto e Abate, *Mi fido di te*.

ne, radio, teatro, fumetto, videoclip, cinema). Il critico Donnarumma ha giustamente rimarcato come „*Le forme direalismo che si sono affermate in Italia dagli anni Novanta sono, in misura variabile, post-letterarie, poiché si misurano con la commistione di fiction e non fiction che i media producono quotidianamente: la retorica della storia 'vera' in letteratura è pertanto un prodotto di importazione che conserva la sua radice televisiva e filmica*" (Donnarumma, 2011: 36).

Nel caso di *Navi a perdere* troviamo un esempio particolarmente rilevante della contaminazione tra generi e media: pubblicato nel 2008 nell'ambito della collana Verdenero, si tratta di un racconto-saggio con diverse sfaccettature narrative e discorsive; con il titolo *Navi a perdere – Il mare dei veleni*costituiscel'episodio televisivo inserito nel format „Blu Notte. I misteri d'Italia" (decima serie – 2009) di cui Lucarelli è conduttore e coautore, andato in onda su Rai3 il 9 ottobre 2009.[5]

Il tema centrale del libro (e della puntata televisiva) riguarda il traffico e lo smaltimento dei rifiuti tossici lasciati colare a picco in fondoal mare, simulando naufragi, con quelle che vengono chiamate appunto „navi a perdere". Secondo i vari rapporti di Legambiente, non si sa quante siano esattamente le navi dolosamente affondate nel Mediterraneo: le inchieste degli organi giudiziari non hanno mai potuto individuare e attribuire responsabilità penali inequivocabili, nonostante l'accertamento del coinvolgimento di personaggi legati alle cosche mafiose con le ditte interessate allo smaltimento e al riciclaggio dei rifiuti, residenti non solo in Italia ma soprattutto nel Nord Europa. „*In questo mare di melma la mafia ci sguazza: quella stracciona e quella dei colletti bianchi. Non può non far gola un affare dalla remunerazione altissima*" (Legambiente, Rapporto Ecomafia, 2006)[6].

Amianto, rifiuti radioattivi, materiale bellico, scorie di qualsiasi genere, vengono scaricati nel Mediterraneo senza alcuna preoccupazione dei danni ambientali o delle conseguenze sulla salute:[7] per sensibilizzare il più ampio numero possibile di persone su questi fenomeni criminali,

---

5 L'episodio si può ancora vedere su youtube.

6 http://www.navideiveleni.it/

7 Anche Predrag Matvejević, nel Convegno Internazionale „Il Mediterraneo tra simbolismo e realtà" tenutosi a Roma nel 2006, esortava a non far passare sotto silenzio le continue aggressioni che il Mediterraneo subiva, dal degrado ambientale ai sordidi inquinamenti, da iniziative selvagge alla corruzione in senso letterale o figurato.

che rientrano sotto il termine di Ecomafia,[8] la piccola casa editrice milanese Edizioni Ambiente, in collaborazione con Legambiente, ha quindi ritenuto necessario favorire un'azione d'informazione e sensibilizzazione su questi temi mettendo a punto il progetto VerdeNero. Nel 2006 nasce così la collana di narrativa *VerdeNero, Noir di Ecomafia*che presenta una serie di autori molto conosciuti nel panorama letterario italiano, soprattutto per le loro scelte di una narrazione socialmente ed eticamente impegnata. Carlotto, Macchiavelli, Vinci, De Cataldo, Colaprico, Dazieri, Wu Ming, Lucarelli, Baldini, Varesi ed altri scrivono storie che traggono ispirazione dai dati e dalle notizie raccolti annualmente nei rapporti di Legambiente, nonché da reportage, articoli, ricerche, incontri con specialisti inerenti la tematica prescelta.

L'originalità del progetto editoriale risiede proprio nel focalizzare l'attenzione del lettore sul doppio registro discorsivo che presiede alla narrazione della storia. Ogni romanzo, infatti, è introdotto dalla tradizionale dichiarazione: *Questa è un'opera di fantasia. Ogni riferimento a fatti accaduti o persone realmente esistenti è da ritenersi puramente casuale*, a cui segue la pagina *Ifatti*, in cui i riferimenti sono tratti da documentiufficiali e non c'è nulla di puramente casuale. Vengono dunque sfruttati sia i meccanismi della narrativa che quelli del linguaggio tecnico-scientifico proprio delle indagini di Legambiente, ovvero l'evidenza, la pretesa di scientificità e di oggettività giudiziaria che una fiction non potrebbe mai offrire. Tale impostazione dimostra che non c'è l'intenzione di sostituire la saggistica con la finzione, ma la volontà di sperimentare modalità comunicative che interagiscono e convergono verso un obiettivo comune. I libri possono così essere definiti come scorci di realtà della durata di un centinaio di pagine, tesi a coinvolgere il lettore in 'affari'che lo riguardano direttamente perché i crimini contro l'ambiente sono contro il futuro stesso delle persone e le storie di ecomafia non sono soltanto materiale per gli addetti ai lavori.

Tra le vicendeche più di altre hanno colpito l'opinione pubblica si troval'impressionante sequenza di naufragi nel Mediterraneo: dopo le denunce di alcune compagnie assicurative londinesi, insospettitesi sulle strane

[8] „La parola Ecomafia definisce l'intero spettro dei fenomeni di criminalità ambientale: traffici e smaltimento illegale di rifiuti, infiltrazione mafiosa negli appalti pubblici e abusivismo edilizio, 'racket' degli animali, furti di opere d'arte. Ma oltre a questo significa anche criminalità della porta accanto, quella del funzionario corrotto o dell'imprenditore colluso. E' la cultura dell'affermazione dell'interesse privato che erode il concetto stesso di bene comune" (http://www.verdenero.it).

modalità degliaffondamenti(coordinate non corrette fornite dai comandanti; sos lanciati in ritardo o neanche tentati; falle dalla forma troppo regolare e geometrica – cioè auto prodotte –, ecc.) varie Procure italiane iniziano ad indagare ma le inchieste vengono spesso ostacolate e depistate anche attraverso misteriosi morti, come quello del capitano di corvetta Natale De Grazia, che nel 1995 indagava sulla nave Rosso dell'armatore Ignazio Messina & Co., una motonave incaricata dal ramo ecologico di Montedison di riprendere alcune scorie abbandonate in precedenza da altre navi italiane sulle spiagge libanesi.

„L'idea è più o meno questa, che qualcuno prenda una nave, la carichi di robaccia più o meno dichiarata (meglio meno), la porti a fare un giro in mare e poi simuli un naufragio. La nave cola a picco con tutto il suo carico più o meno (ma sempre meglio meno) dichiarato, ed ecco fatto. Tra l'altro, a giocarsela bene, magari si intascano anche i soldi dell'assicurazione" (Lucarelli, 2008: 19).

Carlo Lucarelli sceglie così di raccontare la storia della Jolly Rosso, una delle navi che hanno concluso la loro carriera trasportando materiale tossico, e che, per uno scherzo del destino, dopo essere stata abbandonata dall'equipaggio („tranquilli, ora affonda") non si è inabissata, ma si è arenata, restando inclinata in superficie e rivelando agli inquirenti e alla stampa il suo carico tossico.Eletale e fatale è stato anche il destino dell'investigatore De Grazia che scopre misteri, omissioni, complicità, senza tuttavia riuscire a concludere l'indagine, morendo all'improvviso (ufficialmente per attacco cardiaco)[9] mentre si recava a La Spezia, porto nel quale doveva fare una serie di approfondimenti, incontrando anche alcune fonti 'riservate'.

Una nave ed un uomo indissolubilmente legati da una storia, da una sequenza di eventi, da una narrazione tesa a recuperare la certezza dei fatti senza per questo rinunciare alla propria voce, alla propria capacità di 'immaginare'che, nel caso di Lucarelli, significa ri-costruire attraverso una scrittura *noir* una metaforica esplorazione del cuore di tenebra della realtà contemporanea.

„Capita che le navi affondino, come capita che la gente muoia all'improvviso, mentre fa qualcosa d'importante.

---

[9] Il 24 giugno 2004 al capitano Natale De Grazia il Presidente della Repubblica, Carlo Azeglio Ciampi ha assegnato la medaglia d'oro al valore di Marina, alla memoria; nella motivazione, oltre a ricordare le capacità umane e lo straordinario talento investigativo del giovane ufficiale, sottolinea come questi abbia svolto il suo *lavoro „nonostante pressioni e atteggiamenti ostili, a prezzo di un costante sacrificio personale"* (Lucarelli, 2008: 35).

Va bene, capita.

Ma restiamo ai fatti.

[…]

E i fatti, a questo punto della nostra storia sono che c'è un'inchiesta della Procura di Reggio Calabria su quelli che ritiene strani viaggi, strane scomparse e strani affondamenti di alcune navi da carico.E che proprio su questi strani viaggi, queste strane scomparse e questi strani affondamenti stava indagando il capitano De Grazia quando è morto.

Posso metterci qualcosa di mio?

Fino a ora ho cercato di attenermi a tutto quello che di accertato e condiviso emerge dalle testimonianze, dalle interviste, dagli articoli […]

Ci sono anche le ipotesi […]

Però voglio dire una cosa mia. Posso dire che mi piace il capitano De Grazia? Posso dire che mi sembra uno di quei personaggi da romanzo – da romanzo giallo, se volete, ma non solo – di quei tipi spinti, ossessionati addirittura, dalla ricerca della verità? Dal senso del dovere. […] Dalla passione. Dalla missione. […] E' l'Uomo Che Cerca. Che cerca un filo, un senso, la verità, una forma da dare alle cose per uscire dall'angoscia proprio di quella inquietudine e di quel mistero" (Lucarelli, 2008: 21; 27–31).

Se nella narrativa italiana contemporanea, l'esempio di contaminazione tra fiction e non fiction serve in maniera decisiva come spinta stilistico-formale per „smarcarsi dall'astrattezza, dalle mediazioni e dall'inoffensività tipici della creazione letteraria" (Simonetti, 2008: 121), allorail 'ritorno al reale'si configura innanzi tutto come gesto morale e conoscitivo (e morale perché conoscitivo): lo scopo è quello di riportare l'attenzione, un'attenzione critica, sull'interazione degli uomini all'interno della società qui e ora (Palumbo, 2011). Si tratta, come ha ben visto Mozzi, di uno svelamento del mondo che costringe ad una presa di posizione: „Non facciamo niente di originale: facciamo in modo che oggetti ben noti, pratiche sociali ben note, concetti ben noti — tutte cose alle quali siamo diventati insensibili, perché ci siamo sprofondati dentro e non le vediamo più — improvvisamente appaiono davanti agli occhi e pretendano un'attenzione" (Mozzi, 2001: 213).

Lo svolgersi del ragionamento logico, legittimato dalla raccolta dei dati oggettivi („restiamo ai fatti"), nel testo lucarelliano funziona così come una sorta di inquadramento mimetico della realtà storicamente individuata, mentre il continuo incalzare di commenti, interrogativi, riflessioni, definizioni di termini quali *dietrologia*, *teorema* e *teoria*, *paranoia*, *ecomafia* e *verità*, tessono la trama di una sorta di contro-testo finzionale nel quale

l'istanza autoriale può esprimere le proprie ipotesi sull'interpretazione dei fatti e assumere una posizione etica: „A pensar male, […] si fa peccato, ma ci si azzecca quasi sempre" (Lucarelli, 2008: 78).[10]

La parola 'dietrologia' diventa a poco a poco il filo conduttore che annoda tutti i fatti narrati; il termine viene spiegato più volte, con il supporto di citazioni tratte direttamente dal dizionario; scandisce il ritmo di un controcanto all'insegna di un sarcasmo misto a preoccupazione, poiché la ricerca instancabile di una spiegazione, di un nesso causale tra i fatti vienespesso giudicato con sospetto *e l'atteggiamento critico di chi cerca la verità viene additato come paranoia*. Il lettore non può dunque fare a meno di scegliere se condividere una possibile 'paranoia', 'dietrologia' dell'autore, così come affiora dall'esposizione dei dati oggettivi, riconoscendo l'attendibilità della ricostruzione della collusione tra potere politico, potere economico e sistemi criminali, oppure liquidare il tutto come opera di fantasia, espediente letterario, verosimile ma non vero. Non è quindi casuale che Lucarelli insistaanchesulla definizione relativizzata della *verità* che, secondo lui, è di quattro tipi: la *verità giudiziaria*, che non arriva sempre fino in fondo per decidere come stanno le cose; la *verità del buon senso*, che a volte si fa deviare dalle emozioni e dai pregiudizi; la *verità politica,* che sceglie il male minore in nome dell'ideologia; la *verità storica* che, non condivisa, non riesce a diventare *memoria* (Lucarelli, 2008: 98–100).

In *Navi a perdere* la verità giudiziaria non c'è, o meglio non c'èancora: dopo una serie di archiviazioni, errori burocratici, riapertura di indagini, alla fine del 2012 la Commissione parlamentare d'inchiesta sulle attività illecite connesse al ciclo dei rifiuti ha recepito i risultati di una nuova perizia medico-legale che dichiara come il Capitano De Grazia non sia morto di morte improvvisa „mancando qualsivoglia elemento che possa in qualche modo rappresentare fattore di rischio per il verificarsi di tale evento".[11]

Navi a perdere, gente a perdere: nel testo di Lucarelli l'urgenza etica di ricordare ciò che non c'è più (sia essa una nave, la Jolly Rosso o un uomo come il capitano De Grazia, *l'Uomo Che Cerca*) non può fare a meno di combinarsi con una scrittura sensibile all'introspezione, ricca di descrizioni poetiche, che, attraverso uno stile lucido e rigorosoall'insegna della sonorità, manifesta la capacità della parola di essere 'visionaria'.

---

10 Riferendosi esplicitamente alla celebre frase pronunciata da Giulio Andreotti.

11 http://inchieste.repubblica.it del 20 dicembre 2012.

Suoni e colori amplificano infatti il potere evocatorio delle immagini connesse al mare, alla sua mobilità, alla sua potenza distruttiva e, nel contempo, alla sua capacità di tutto assimilare: fin dall'inizio del testo lucarelliano la descrizione della fotografia apparsa sui giornali – che mostra il relitto di nave e un ragazzo di spalle che guarda – evoca il gioco dei colori (*il bianco della schiuma delle onde... il verde limaccioso di un mare che diventa blu*... il rosso della maglietta del ragazzo identico a quello della nave e al nome stesso della nave, la Jolly Rosso) in sintonia con i suoni del mare e dell'umanizzazione della nave, traccia una sorta di mappa emotiva che coinvolge il lettore, preparandolo al racconto di una tragedia:

„Fa quel rumore che fanno le navi quando stanno ferme, in mare. Ringhiano, muggiscono, gemono come quando ci si stira, ma non è un sospiro di sollievo, è un mormorio di dolore, metallico e contorto, e ti aspetti di sentire, prima o poi, lo schianto di qualcosa che si spezza. Sarà perché in mare non c'è mai niente di fermo, neanche una nave arenata in una secca, immobile come una balena sulla spiaggia. […]

Più che un cadavere sembra un fantasma.

Piegata da una parte, come se si fosse appoggiata su un fianco, schiacciata da un'agonia infinita, immobile come possono stare immobili le cose nel mare, anche una cosa grande come una nave" (Lucarelli, 2008: 5–6).

Fin dalla sequenza iniziale lo scrittore manifesta così il proprio intento autoriale nel dirigere la narrazione verso una poetica dello sguardo antropomorfico che scandirà il susseguirsi degli eventi, ampliando non soltanto il valore simbolico e metaforico della balena ma la sua stessa dimensione mitica, in perfetta consonanza con uno spazio-tempo circolare costruito dal testo stesso, che si apre e si chiude con quella stessa sequenza, conservando lo stesso alone di mistero e di drammatica impossibilità a risolvere l'enigma se si interrompela ricerca della verità e giustizia:

„Durante le indagini sulla Rosso, il comandante De Grazia va a vedere la nave inclinata sulla spiaggia. […] Ecco, allora, io me lo immagino sulla spiaggia ad ascoltare anche lui il canto di quella balena perduta.

Me li immagino da soli, nell'inquadratura, lui e la nave […] E'un Uomo che Cerca. E non importa se è morto prima di trovare. Gli uomini che cercano, finché continuiamo a farci le loro domande, non muoiono mai" (Lucarelli, 2008: 102).

Bibliografia

Champigny, 1977: Champigny, Robert, *What will have happened: a philosophical and technical essay on mystery stories*, Bloomington: Indiana UP.

Conant, 2001: Conant, Chloé, „Photographier l'espace du mythe" in Westphal, Bertrand (*éd.*), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Limoges: PULIM, 155–164.

De Paulis-Dalembert (éd.), 2010: De Paulis-Dalembert, Maria Pia (*éd.*), *L'Italie en jaune et noir*. *La Littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Donnarumma, 2011: Donnarumma, Raffaele, „Angosce di de realizzazione. Fiction e non fiction nella narrativa italiana di oggi", in *Finzione, Cronaca, Realtà*, Serkowska, Hanna (a c. di), Massa: Transeuropa edizioni.

Eco, 1990: Eco, Umberto, *I Limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.

Lucarelli, 2008: Lucarelli, Carlo, *Navi a perdere*, Milano: Edizioni Ambiente, coll. Verdenero 13.

Mozzi, 2001: Mozzi, Giulio, *Fiction,* Torino: Einaudi.

Palumbo, 2011: Palumbo, Raffaello, „Narrazioni spurie" in *Modern Language Notes*, V. 126, 1, (January 2011) (Italian Issue), 200–223.

Pias, 2011: Pias, Giuliana, „Dalla fiction alla non fiction in *Mi fido di te* di Francesco Abate e Massimo Carlotto", in *Finzione, Cronaca, Realtà*, Serkowska, Hanna (a c. di), Massa: Transeuropa edizioni, 283–294.

Simonetti, 2008: Simonetti, Gianluigi, „I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006)", *Allegoria 57*: 95–136.

Westphal, 2000: Westphal, Bertrand, *La géocritique: mode d'emploi*, Limoges: PULIM.

Westphal, 2001: Westphal, Bertrand (éd.), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Limoges: PULIM.

Summary

Elena Ricci

FOLLOWING MEDITERRANEAN ROUTES:
CARLO LUCARELLI'S *NAVI A PERDERE* [*SHIPS FOR SCRAP*]

Images of the Mediterranean usually are created on the basis of multiple historical and cultural stratifications: in the collective imagination, *Mare Nostrum*is not merely the cradle for a series of civilisation myths about the encounter and confrontation of East and West, in an continuous dialogue between tradition and modernity; it is, as well, the object of an emotional, evocative discourse, where the realist registry coexists with mythical and poetic aspects.

Carlo Lucarelli'snovel *Navi a perdere* [*Ships for Scrap*, 2008] presents, in such a perspective, an especially significant example of prose combining ethical responsibility and interceding for social denunciation with a poetic representation of the crime scene, combining narrative drive with the author's documentary intention. The Mediterranean we discuss here has been posited as a historically and politically determined space-time, a mirror reflecting the globalized present, in the name of ambiguous clan conflicts, with an imperilled border between legality and illegality.

The central theme of the book regards the commerce and liquidation of toxic waste left on the bottom of the sea by means of simulated shipwrecks, with ships known as „ships for scrap" for that very reason.

Carlo Lucarelli chose to tell the story of Jolly Rosso, one of the ships that ended their careers by carrying toxic waste, abandoned by its crew and stranded. Thus, the investigators and the press revealed its poisonous freight. Just as lethal and fatal is the destiny of De Grazia, a detective of Italian armed forces, who discovers negligence and complicity, but who is unable to conclude his investigation, because of his sudden death (officially pronounced a heart attack) while traveling to La Spezia, a port where he was to investigate a series of occurrences and meet confidential sources.

One ship and one man, indissolubly tied by the story and the entire sequence of events, author's narration, intending to replace the certainty of facts, but not to renounce his attitude and ability to 'imagine'; in Lucarelli's case, this means a *noir* fictional reconstruction of a metaphorical investigation of the contemporary reality's heart of darkness.

Ships for scrap, people for scrap: in Lucarelli's text, the ethical urgency of memorising what no longer exists (Jolly Rosso, a ship, or detective De Grazia, a man, a Searcher) simply must be combined with the prose pointing towards introspection, rich with poetic descriptions that, through a lucid and rigorous style marked by sonority, manifest the 'visionary' potential of words.

Резиме

Елена Ричи

НА РУТАМА МЕДИТЕРАНА: *БРОДОВИ ЗА ОТПАД* КАРЛА ЛУКАРЕЛИЈА

Представе Медитерана обично се стварају на вишеструким историјским и културним стратификацијама: у колективној машти *Mare Nostrum* се не сматра само колевком читавог једног низа митова цивилизација у којима су се сусрели и супротставили Исток и Запад, у непрекидном дијалогу између традиције и модернитета, већ је и предмет једног емоционалног дискурса, евокативног, у коме реалистички регистар коегзистира са митским и поетским аспектима.

Роман Карла Лукарелија *Бродови за отпад* (*Navi a perdere*, 2008) представља – у таквој перспективи – значајан пример прозе која комбинује етичку одговорност и залагање друштвене денунцијације са поетском представом местâ у којима се одвија злочин, спајајући приповедне пориве и документарне намере аутора. Медитеран о коме се овде прича поставља се као историјски и политички одређен простор-време, као огледало у коме се одражава глобализована садашњост, у име двосмислених заплета кланова, где граница између законитости и незаконитости настоји да се наруши.

Средишња тема књиге односи се на трговину и ликвидацију токсичних отпадака остављених да потону на дно мора тако што су симулирани бродоломи, и то бродова које називају управо тако „бродови за отпад".

Карло Лукарели изабрао је да исприча причу „Црвеног Џолија", једног од бродова који су своју каријеру окончали преносећи токсични материјал, и који се, пошто га је посада напустила, непланирано; захваљујући томе су они који спроводе истрагу и штампа открили његов отровни товар. Трагична је и фатална судбина и детектива италијанских оружаних снага Де Грација, који открива тајне, пропусте, саучесништва; он ипак не успева да закључи истрагу јер умире изненада (званично: од срчаног удара) док иде у Ла Специју, луку у којој га је чекао читав низ увида у догађаје, као и сусрет са „поверљивим" изворима.

Један брод и један човек тако су нераскидиво везани причом и догађајем, ауторовим приповедањем чија намера јесте да надомести сигурност чињеница, али то не значи да одустаје од својих ставова и од способности да „замишља" , што у Лукарелијевом случају значи ре-конструише кроз *noir* прозу, једно метафоричко истраживање срца таме савремене стварности.

Бродови за отпад, људи за отпад: у Лукарелијевом тексту етички императив да запамти оно чега више нема (било да је то брод, „Црвени Џоли“ или човек, детектив Де Грација, Човек Који Тражи) комбинује се са прозом која је усмерена према интроспекцији, богатом поетским описима који, кроз луцидни и ригорозни стил у знаку сонорите та, манифестује способност речи да буде „визионарска“ .

Nicoletta Cabassi

Parma, Università degli Studi di Parma
nicoletta.cabassi@unipr.it

821.163.41.09-31 Ваљаревић С.

UN *REFUGIUM* DAI TRATTI PARADISIACI: *IL LAGO DI COMO* DI SRĐAN VALJAREVIĆ

Abstract: Il contributo prende in esame lo spazio del lago di Como dell'omonimo romanzo di Srđan Valjarević, in cui l'eroe, in fuga dalla realtà, tenta di ricomporre la propria visione del mondo. Luogo di brusco passaggio dalle Alpi al Mediterraneo, dinnanzi a lui si presenta un paradiso dai caratteri antitetici di cui si tenta di cogliere il senso profondo e oscuro, specchio di quieta instabilità, metafora aperta nella quale si affollano ossimori, *asylum* che offre al protagonista momenti si sospensione dalla vita. L'eroe si muove impaziente, sale, corre, percorre quei boschi alla ricerca di un rifugio, compiendo un cammino alla ricerca di sé, un riparo in cui vivere, finalmente, epifanie interiori.

Parole chiave: Como, Valjarević, lago, rifugio

Il lago di Como è luogo della letteratura universale, da sempre fonte di ispirazione per artisti e visitatori, da Goethe a Stendhal, da Shelley a Longfellow (per tacere di quelli 'al di qua'delle Alpi); in tempi più recenti nelle sue acque si è rispecchiato anche l'eroe di *Komo*, uno svigorito e giovane scrittore serbo che cerca scampo nell'oblio di sé, attraverso l'alcol e la bellezza del paesaggio lacustre – un paradiso[1] terrestre – un meraviglioso idillio, luogo di armonica conciliazione di opposti.

L'autore, Srđan Valjarević, è mosso dalla prospettiva del disadattato e dell'emarginato, alla quale ritorna volentieri, con variazioni, fin dal primo libro, *List na korici hleba* (Il foglio sulla crosta di pane, 1990), stabilendo una linea di continuità e coerenza con le opere successive[2], non solo per il

[1] Valjarević, 2006: 159.

[2] *Joe Frazer i 49 pesama* (Joe Frazer e 49 poesie, 1992), *Ljudi za stolom* (Gente a tavola, 1994), *Zimski dnevnik* (Diario invernale, 1995), *Joe Frazer i 49 (+ 24) pesama* (Joe Frazer e

contenuto e la forma narrativa, ma anche per la scrittura rapida e scorciata, frutto della fatica del mestiere dello scrittore, in cui è più importante togliere che aggiungere.[3]

Ha ben presente, il Nostro, quel Robert Walser che cita ben due volte in *Komo*,[4] un maestro del genere letterario che fu la prosa breve, la cui peculiarità consisteva proprio nella giocosità e nel culto dell'insignificante, messi in risalto da Robert Musil, di cui pure è estimatore lo scrittore di Belgrado: dotato di talento minimalista,[5] fortemente evocativo e poetico,[6] anche Valjarević racconta vicende oscillanti tra ordinario e grottesco con umorismo e ironia, tratto esistenziale della sua produzione (Trijić, 2007: 29).

Scritto in prima persona, una forma già esplorata dall'autore, *Komo* è il diario di viaggio di un mese trascorso sul lago di Como: il tempo oggettivo è interiorizzato, i giorni si dilatano e si accorciano, scanditi da un ritmo che rappresenta il percorso dei pensieri e delle emozioni che agitano il nostro eroe, dove i nessi logici si allentano, convergendo nell'unità del momento psicologico.

Come il capolavoro lermontoviano, anche questa è „la storia di un'anima umana, anche quella più insignificante" (Lermontov, 1975: 88), che si manifesta in alcuni momenti paradigmatici, in episodi rivelatori: i due eroi[7] sono pieni di sofferenza e noia, tutto è a loro indifferente, già conosciuto, l'uno viaggia in paesi selvaggi, esotici e sconosciuti e si dirige verso Est,

---

49 + 24 poesie, 1996), *Dnevnik druge zime* (Diario di un altro inverno, 2005), per giungere per l'appunto a *Komo* (2006).

3 Cfr. la conversazione tra l'autore e Una Mašić (Mašić, 2007: 24).

4 Nell'intervista (cfr. *supra*), Valjarević precisa che, alla lista degli autori (per lo più stranieri) citati nei romanzi, siano da aggiungere sempre nomi nuovi: tuttavia, il reiterarsi di alcuni (Walser, ad esempio) è in ragione di un certo tipo di sostegno e incoraggiamento morale che gli viene proprio da particolari scrittori (Ibid., p. 27).

5 Mladen Vesković lo definisce „signore del racconto" (M. Vesković 2007: 33).

6 La „narrazione poetica" di *Komo* – ricorda Mihajlo Pantić – rivelerebbe molteplici legami con la prosa di Rastko Petrović in *Ljudi govore* (Pantić, 2007: 13).

7 Pečorin rimane – romanticamente – sempre uguale a se stesso, dal primo all'ultimo racconto, ma la sua anima acquista, anche grazie all'autoanalisi e a diversi punti prospettici, una profondità inquietante e insondabile agli occhi del lettore; questo accade, in una certa misura, anche all'eroe di Valjarević, che nelle ultime pagine si riconosce sempre la stessa persona, quella che è salita sul Monte Tragedia e che tornerà a Belgrado (Valjarević, 2006: 191), tuttavia, più evidenti sono quei momenti in cui nell'uomo avvengono dei cambiamenti interiori, unica gioia dell'essere umano, che disvelano alcuni lati emozionali e 'umani' , ancora vivi nel suo mondo interiore.

cercando rifugio da se stesso, l'altro, mosso dallo stesso pensiero, prende l'aereo verso Occidente, verso la realtà 'civilizzata'di villa Serbelloni. E mentre l'*ego* di Pečorin, fratello, per sorte, dell'Onegin puškiniano, attinge a una personalità dotata di talento, di indubbia intelligenza e perspicacia, che per scetticismo e cinismo pare una sorta di campione di negatività e inumanità, una forza al di là delle regole della morale, un demone caduto dal cielo, il „moderno Pečorin serbo" (Trijić, 2007: 29), non nega mai la propria umanità, ci appare inetto, stupido e immaturo,[8] capace, tuttavia, di grande sensibilità e comprensione.

La fuga dal mondo lo induce a ridurre al minimo, all'essenza, i contatti con le persone: veicolo privilegiato di comunicazione con gli altri non è la parola, menzognera, vacua, inefficace, fonte di mistificazioni e malintesi (anche per l'uso di una lingua altra dalla sua): spiegare diventa spesso inutile e superfluo, l'eroe è infastidito dall'apparenza e dalla superficialità del mezzo verbale, dalle voci e dai *rumours* della villa. Al protagonista stanno a cuore linguaggi più autentici, essenziali: il disegno, con il quale comunica con la cameriera del bar, è ciò che più lo coinvolge nella relazione con Alda,[9] il saluto diventa un semplice cenno del capo o uno sguardo, mentre la melodia della signora Bar[10] o il contatto fisico[11] 'parlano'al suo cuore più delle parole.

Lo spazio del romanzo, come il tempo, non è solo palcoscenico, sfondo sul quale agisce il contingente, esso subisce un analogo processo di interiorizzazione, è riflessione di qualcosa di profondo e vivo, con una memoria e un linguaggio. Il lago, le colline della villa, il Monte San Primo si rivestono di valori e aprono una finestra emotivo-emozionale[12] attraverso la quale l'eroe tenta di ricomporre la propria visione del mondo: la finestra[13] che l'eroe ogni giorno spalanca sul lago sembra allora il suo occhio che si apre per osservare la Natura.

Antitetici appaiono da subito quei luoghi di separazione e fusione tra Mediterraneo e Alpi: da un lato il lago e i boschi di castagni, i monti dalle

---

8 Ibid., 19.

9 Ibid., 195.

10 Ibid., 168.

11 Ibid., 130.

12 Cfr. Vallega, 2003: 224. Attraverso il „manto di simboli" del paesaggio, grazie ai loro significati profondi, spesso non dotati di coesione interna, è possibile arrivare a una visione d'insieme delle condizioni esistenziali dell'eroe valjarevićano.

13 Valjarević, 2006: 11; 17; 35; 45; 51.

cime innevate e la nebbia, dall'altro il sole, le palme, gli ulivi e i cipressi[14]. I bruschi passaggi[15] di questo spazio di frontiera si riverberano nei colori vivaci e cangianti (dallo smeraldo al blu livido dell'acqua, dal turchese delle acque al verde del parco e al bianco delle cime, dal caldo colore pesca del lago sul far del tramonto ai toni scuri del bosco)[16] e, ancora, si riflettono nel rapido e improvviso mutare del cielo e delle variazioni atmosferiche[17] che l'eroe annota (nebbia e pioggia fredda e sottile, cielo terso e sole caldo), nell'alternarsi di giorno e notte. L'arrivo a Como, di notte, nel buio totale in cui si proietta anche il buio interiore dell'eroe (non vede nulla – dice -), è metafora del suo stato di depauperamento spirituale, oscurità, cui fa contrasto il biancore della camera e dell'arredo della villa,[18] in cui l'eroe si trova totalmente immerso, „Sve je mirisalo drugačije. I bilo je tako čisto."

Se dentro di lui c'è il suo inferno, fuori, all'esterno, gli appare l'eden. Lo spazio della natura, come lo stato psicofisico dell'osservatore, si articolano attorno a coppie oppositive: paradiso/inferno, giorno/notte, fuori/dentro, aperto/chiuso, silenzio/rumore, sobrio/ubriaco, inquieto/quieto, corsa/stasi.

Il paesaggio-testo porge il fianco a una semiologia di cui cogliere il senso profondo; il lago è infatti metafora aperta dell'instabilità umana, la cui liquidità segna la turbata coesistenza di caratteri opposti: non solo fonde contorni mediterranei e alpini, ma anche quiete e moto alternato e, dunque, spande pace e inquietudine insieme,[19] invito alla contemplazione e non all'azione, cui invece spinge il Colle Tragedia e il Monte San Primo, che invitano l'eroe a muoversi, camminare, salire. Il lago, per le sue intrinseche caratteristiche, è ossimoro: l'essere racchiuso in un perimetro definito offre la sicurezza di un approdo certo che placa e dà riposo e contemplazione; la forza centripeta del lago (Fisogni, 2003: 3), l'incombenza dell'orizzonte, spinge lo spettatore ad osservare e guardare verso il basso,[20] lo sguardo ri-

14 Ibid., 45.

15 Ibidem.

16 Valjarević, 2006: 25; cfr. anche 11; 20; 45; 82–83; 132; 181.

17 Annotazioni, peraltro, già familiari al lettore di Valjarević (cfr. *Zimski dnevnik*, dove, oltre alle meticolose osservazioni metereologiche, il protagonista appuntava anche l'ora e il giorno esatti).

18 „Soba je bila potpuno lepa, sve je bilo belo u njoj, krevet, plakar, zidovi, fotelje. Lepo je izgledalo. Mirisalo je na lavandu [...] i napokon sam bio potpuno trezan, i skroz u nečem novom, toliko drugačijem", Valjarević, 2006: 9–11.

19 Il lago è infatti il luogo dov'è possibile l'empatia tra le tempeste interiori dell'osservatore e quelle esterne della natura – Valjarević, 2006: 111.

20 Valjarević, 2006: 32; 45; 52; 67; 72; 115; 124; 132; 138, 181.

cade su un punto determinato, un punto di costante richiamo della visione, e si contrappone alla collina, che invece invita all'ascesa, a salire verso l'alto, alla ricerca di un orizzonte più ampio, più vago, più indefinito, forza centrifuga vicina al cielo.[21]

Il panorama lacustre qui non raffigura**,** come per la *Certosa di Parma*, la celebrazione di un'Italia mitica (Foroughi, 2011: 22), amata e ammirata da tanti viaggiatori: lo „spettacolo sublime e pieno di grazia"[22] fa sognare il lettore stendhaliano ma non altrettanto quello valjarevićano, almeno, non nell'intenzionalità comunicativa di quest'ultimo. Eppure quel ramo 'voluttuoso'del lago (verso Como), „ove tutto è tenero e nobile, tutto parla d'amore, nulla ricorda le brutture della civiltà",[23] aiuta scoprire alcuni tratti della vita interiore di Gina, come pure dell'eroe di Belgrado e, insieme, ad essere specchio della malinconia, delle emozioni di Monsignor del Dongo e di quelle del protagonista serbo. Fabrizio torna nei boschi a vedere il suo albero, l'adorato castagno, rotto e penzolante,[24] e pure il Nostro si commuove al vedere il castagno malato[25] e bisognoso di conforto: a entrambi, dunque, i castagneti dei dintorni „parlano all'anima", e la presenza liquida di Como crea una specie di riparo, di *refugium,* affettivo per Stendhal, emozionale per Valjarević.

Se la sete inestinguibile di vino e alcol che accompagnano il personaggio di Belgrado rappresentano il senso di ebbrezza e piacere fisico che dà l'oblio di sé, gli spettacoli naturali del lago e della collina sono appagamento dello spirito, la compagnia più grata di ogni sua occupazione, e lo portano a costanti fughe dal mondo della villa: alla fine – confessa – sarà soltanto la collina a mancargli, non tutto il resto, non i legami umani, precari e instabili; su di essa si rifugia, anzi, si nasconde, vi sale infinite volte sia di giorno che di notte. Il muoversi, il salire, il 'precipitarsi' – come detto – sono segno dell'inquietudine, dello smarrimento di un essere in bilico tra caos e armonia, ma anche motivo di elevazione morale: al movimento verso l'alto, quello rapido e impaziente[26] si alterna una stasi (lo stare seduto o sdraiato), quel „dolce far niente" che implica il contemplare gli eventi minimi della

---

21 Valjarević, 2006: 166.

22 Stendhal, 1975: 31.

23 Ibidem.

24 Ibid., 197.

25 Valjarević, 2006: 130.

26 Ibid., 37; 149; 181.

natura, una regressione alle radici dell'essere, è „samo držati oči otvoreni i slušati, i voditi računa da nešto ne promakne".[27]

Il paesaggio ridesta depositi memoriali e sensoriali primordiali, profondi e contraddittori, cui solo lui, spettatore e regista, può dare un significato, un valore, un senso: la collina esprime, metaforicamente, il percorso da compiere alla ricerca di sé, il guardarsi dentro e il vago desiderio di godere di un più ampio orizzonte. E dunque (come gli innumerevoli viaggiatori stranieri che, attraverso le Alpi, giungevano in Italia), anch'egli cerca la cima delle due colline e del Monte San Primo per trovare il silenzio, la quiete, la pace che richiama di continuo, forse quella sospensione dalla vita, intesa come il vano brusio e le voci della villa Serbelloni, che egli rifugge ma alla quale torna sempre per soddisfare i bisogni materiali, e che sfida mentendo in continuazione e facendosi passare per il signore „vidno neraspoložen".[28]

Su questi vialetti labirintici nei quali all'inizio si perde,[29] anche qui, metaforicamente (il vuoto labirintico che ha dentro), ma che poi imparerà a conoscere a memoria,[30] dapprima l'eroe appare una sorta di uomo dei boschi in fuga dagli altri e da se stesso, poi invece si trasforma in uno spirito capace di ascoltare voci diverse che il paesaggio racconta, la storia della natura e anche le vicende degli uomini, le loro memorie (raccoglie le voci del paese di Bellagio, le più umili, le loro emozioni, i pensieri e i ricordi),[31] un *genius loci* in grado di far dialogare passato e presente (il giovane conversa con gli 'anziani'della villa o con Augusto, più generazioni partecipano alla gita al Colle Tragedia), in grado di incrociare due diversi interpreti di questo 'mondo antico'di reminiscenza fogazzariana:[32] per un istante, questo 'escluso'aggrega mondi dissimili, anche se contigui (quello 'alto'degli intellettuali della villa, e quello 'basso', degli abitanti del paese).

---

27 Ibid., 32.

28 Ibid., 71.

29 Ibid., 13.

30 Ibid., 181.

31 Attraverso la conversazione con Augusto, nostalgico del duce (Ibid., 59–60; 100), oppure tramite vecchie fotografie ingiallite, in cui affiora l'immagine della Bellagio d'*antan* (Ibid., 183).

32 La vasta letteratura lacustre comprende pure il novelliere vicentino di *Piccolo mondo antico,* che descrisse la bellezza della „veduta del lago in profondo, le grandi montagne del Lario e l'odore fresco dei boschi" (Fogazzaro, 1952: 139).

La gita degli amici di Bellagio rappresenta simbolicamente proprio uno di quei mutamenti che si verificano, impercettibilmente, nel ritmi lunghi delle ere geologiche, affinché poi tutto possa tornare fatalisticamente nella quiete di un tempo ciclico (Vallega, 2006: 174): mano a mano che si sale, cresce il silenzio dei gitanti, questa ascesa assume per loro un valore quasi religioso, diventa un muto pellegrinaggio, tacita contemplazione „[…] u okolinu koju su tako dobro poznavali, ali je nikada nisu videli odozgo, s vrha tog njihovog brda".[33]

L'altro evento simbolico del romanzo, l'ascensione al Monte San Primo, approda a esiti catartici (Vesković, 2007: 32) ma anche a valenze epifaniche in un *climax* da tragedia greca. L'eroe, in comunione con la solitudine della collina e con gli esseri della Natura (gli uccelli, l'aquila), si avvicina al mistero: in quel silenzio, lontano da ogni umana presunzione, sembra cogliere la verità e scoprire i propri limiti, passando dalla percezione alla visione ontologica: „Nikad nisam bio neznačajniji. Bio sam mali, baš kao i moj život, i sve u mom životu, i sve u meni, sve iluzije u meni, sve što me je činilo."[34] La salita al Monte San Primo è dunque la riscoperta di valenze etiche, di un senso che emana solo dalla Natura, il ritorno alla nuda essenza, a uno stato di purezza irrimediabilmente perduto, che genera beatitudine e dalla quale scaturisce il suo sentirsi finalmente vivo, „Bio sam svež, lagan, tako sam i hodao. Bio sam prazan. I prepun."[35]

Tuttavia occorre trovare il coraggio di scendere da quel monte, di non essere come gli ospiti della villa, vestali votate all'ispirazione, distaccate dalla vera vita,[36] guardiane di quella fortezza paradisiaca sopra Bellagio, occorre sfidare l'ostilità di quelli come la signora Bella, o il fatalismo della servitù e di Augusto, che sanno bene che quei due mondi rimarranno ineluttabilmente separati.[37] Bisogna imparare a vivere quel frastuono, quell'apparente nonsenso che lo nausea, quella mondanità che lo distoglie da un rapporto autentico con la Natura, occorre, prima o poi, tornare a Belgrado.

Il silenzio e la quiete non implicano l'annullare il proprio rapporto con la villa e il mondo, bensì trasformarlo e risolvere la relazione con l'al-

---

33 Valjarević, 2006: 124.

34 Ibid., 139.

35 Ibid., 140.

36 Di cui l'eroe stesso esprime consapevolezza (Ibid., 18; 178) assieme ad altri 'umili', il cameriere Mahatma (Ibid., 177), Augusto (Ibid., 59) o la signora Bella (Ibid., 122).

37 Ibid., 59.

tro da sé: quelle strategie di mimetismo che adotta all'inizio gli servono per la sopravvivenza in una realtà, quella della villa, che lui percepisce come falsa e vuota, lontana ed estranea alla propria vita, forse perché l'apparenza vi ha una funzione fondamentale[38] che lo induce a mettere in atto una serie di espedienti di adattamento (l'indossare la cravatta[39] che non ha mai messo prima, o il mentire). Il cambiamento accompagna la vita dell'uomo, porta gioia[40] ed è inebriante, proprio come l'alcol: l'eroe smette finalmente di mentire[41] e tenta di comprendere,[42] di stabilire un rapporto con l'altro da sé (l'estraneo, per l'appunto), di intrecciare una relazione di amicizia con coloro con i quali entra in empatia (il signor Somerman o la signora Rosemary[43]), di fare cose anche per qualcun altro (non solo per sé).[44]

Il silenzio del lago e dei boschi – quella tranquillità profonda che colpiva anche il Fabrizio stendhaliano – è rotto da fruscii di foglie che cadono, da cinguettii, da cinciallegre e scoiattoli, da cani e gatti; il bosco fa udire il vento ma anche il silenzio, fa veder colori „differenti, più scuri".[45] Diversi sono gli strumenti della percezione:[46] la vista, naturalmente, ma anche l'olfatto (il profumo dell'acqua del lago, della lavanda della stanza), il gusto (il sapore dei cibi e delle pietanze, ai quali, pure, presta attenzione), il tatto (le sensazioni di caldo e freddo sulla 'sua'panchina, il contatto con le foglie,[47] o quello della pioggia sul viso[48]) e, soprattutto, l'udito: qui giocano un importante ruolo il rumore, lo sciacquio dell'acqua del lago, le voci dei pescatori che arrivano fin in cime al colle, e la musica, quella prosaica della

---

38 Alla villa sembrano contare le voci sull'uno o sull'altro ospite, e le persone – non a caso – sono presentate per i loro titoli, spesso accademici, e per le prestigiose professioni che esercitano (Ibid., 14, 18, 31–32, 37, 39, 40, 42, 52, 61, 71, 75, 89, 108, 143, 146, 165–166).

39 Ibid., 25.

40 Ibid., 37.

41 Ibid., 90.

42 Ibid., 98.

43 Ibid., 85.

44 Ibid., 136.

45 Ibid., 45.

46 Talvolta viene coinvolto anche il sesto senso, quando, semplicemente, percepisce, sente (Ibid., 132).

47 Ibid., 37.

48 Ibid., 149.

radiolina (che lo addormenta o lo risveglia[49]) o la poesia del pianoforte,[50] così evocativa, emozionale, che ad occhi chiusi ridesta in lui un'immagine assopita, un'atmosfera onirica che credeva ormai perduta, quella duomo di Curzola.[51]

L'udito è sollecitato di continuo anche grazie al canto degli uccelli di quei boschi:[52] la curiosità nel riuscire a distinguerli e nel riconoscerne il canto lascia intuire il suo voler instaurare una relazione con quegli esseri di cui desidera conoscere il linguaggio[53] e lo spirito – e di cui condivide l'ammirazione leopardiana – non solo per la natura così perfetta, che vede abbinati volo e canto, ma per la gaiezza innata e per l'inclinazione al moto, grazie al quale – affermava il poeta recanatese – „non pare sieno sottoposti alla noia" e possono provare „cose infinite e diversissime"[54] e che „si tacciono quando provano timore e, passato quello, tornano fuori cantando",[55] proprio come accade sul Monte San Primo, al volo maestoso e possente dell'aquila dorata, l'uccello più temuto, che ogni cosa sovrasta: „I tada, najednom, tresnula je tišina! Sve je zamuklo! Ali, zaista! Baš tako je bilo! Odjednom, snažan udarac tišine u ušima! U momentu, sve ptice su zaćutale, kao isključene. Nije bilo nikakvog zvuka."[56] Nulla accade, l'intero luogo rimane sospeso, vi è una sorta di attesa religiosa da parte dell'eroe, silenzioso e immobile, fino al rivelarsi di una presenza quasi metafisica, „iznad svih nas", irraggiungibile all'uomo, che riveste un valore paradigmatico, una forza della natura che illumina i limiti e l'irrilevanza dell'essere umano, qui percepito olisticamente come una parte immersa in una realtà più grande.[57]

Lo spazio in cui si muove l'eroe ritrae un ordine antropico armonizzato con quello della natura: Valjarević esprime più volte ammirazione per questo parco così ben tenuto, di cui lui stesso vorrebbe essere il giardiniere,[58] nel quale entra in empatia non solo con gli animali, ma con le piante[59]; la

49 Ibid., 15, 45.
50 Ibid., 21, 168.
51 Ibid., 168.
52 Ibid., 32, 181.
53 Ibid., 97.
54 Leopardi, 2012: *passim* 193–201.
55 Ibid., 194.
56 Valjarević, 2006: 138.
57 Ibid., 138–139.
58 Ibid., 15; 61.
59 Ibid., 36–37, 130.

bellezza edenica del parco risponde alle forme del giardino all'italiana che diletta la vista ma anche l'udito, con quel cinguettare di uccelli che rallegra l'uomo. La capacità umana di armonizzarsi con la natura si esprime nel tempo attraverso la storia dei luoghi che l'eroe legge appassionatamente e di cui segue le vestigia: i resti dell'antica torre, o la panchina di Plinio il giovane, sulla quale si siede e si sdraia quotidianamente (una sorta di silente compagnia), o la curiosa scoperta dell'etimologia di quel luogo (il Colle Tragedia).[60] Le colline del lago di Como sono infatti anche il frutto della storia dell'uomo nella natura: fin dai romani, le belle ville che l'eroe ammira furono lì costruite per 'contemplare'quell'oggetto unico, il lago, còlto nella sua bellezza, in cui la mente trovava riposo in virtù di una consonanza profonda e intuitiva. E il paesaggio lacustre svolge una funzione ispiratrice per gli ospiti della villa, come per tanti poeti e scrittori nei secoli, ma non per lui, anima stanca e delusa, che dovrebbe scrivere, ma non scrive, se non per i passeri.[61]

La presenza del paesaggio antropico, il villaggio di Bellagio, grazioso paesino ai piedi delle Alpi con le sue viuzze in „stile mediterraneo"[62] quasi sempre deserte, o quella di Como, cittadina dalle dimensioni e dall'atmosfera familiare e provinciale, è ben diversa da quella delle metropoli d'Europa da lui visitate; non c'è, qui, la prospettiva dell'*outsider* urbano di Belgrado o di Amsterdam: nelle opere precedenti si muoveva l'emarginato delle tristi *banlieues* della capitale serba, lo spacciatore o il *gastarbeiter* in terra straniera; qui compare il viaggiatore, il turista che in Italia ama camminare di strada in strada, girovagando senza meta.[63]

Tutta la realtà visibile è intessuta anche di invisibile (Turri, 2004: 67), di assenza: dunque su quel lago di Como la Serbia è un'assenza ingombrante, dolorosa, fastidiosa, eppure evocata più di quanto appare;[64] talvolta assurge ad alibi al suo essere disadattato,[65] diverso, talaltra è richiamo di-

---

60 Ibid., 98, 192.

61 Ibid., 71. Ancora una volta, al paradiso di fuori si contrappone l'inferno (esistenziale) dentro: la crisi dell'atto creativo, infatti, è manifestazione di quella interiore, e dunque, persino il lago, con la sua ineffabile bellezza, non può essere fonte ispiratrice per una mente devastata.

62 Ibid., 18.

63 Ibid., 115.

64 Tuttavia appare riduttivo considerare il *buen retiro di Komo* come pura e semplice metafora politica della Serbia nel quadro internazionale (cfr. Kelleher, 2010: 4).

65 Valjarević, 2006, 71–72.

retto ed esplicito degli ospiti alla villa (ai quale l'eroe nega qualsiasi spiegazione, rivelando, ancora una volta, l'insufficienza e l'inadeguatezza della parola), oppure rimando indiretto (o involontario), grazie a oggetti o eventi apparentemente insignificanti e casuali, una radiolina che si sintonizza su un'emittente croata,[66] una partita di calcio (Partizan–Lazio), la musica del duomo di Curzola,[67] un disegno abbozzato per Alda[68] o una lettura casuale.[69] E, come nel consesso internazionale, la Serbia appare un paese 'ai margini', un convitato di pietra, così il protagonista si muove al di fuori di quella cerchia di intellettuali stranieri, anche lui 'ai margini', persino quando agisce e non è semplice spettatore.

La dimensione simbolica e spirituale, il dato invisibile e misterioso del paesaggio di *Komo* si sostenta di simboli che non si affollano come un insieme ordinato e coeso, ma in una sofisticata interazione, e non valgono tanto per quello che dicono, quanto per il problema interpretativo che sollevano, per quello che lasciano di indeterminato, di vago e oscuro: più che metonimia del mondo libero e mondano (Trijić, 2007: 28), Como ci appare, invece, *asylum* paradisiaco di ossimori, metafora inquietante dell'essere depauperato.

Bibliografia

Fisogni, 2003: Fisogni, Vera, „Pensare il lago", *A Parte Rei,* 25, 1–4, <http://aparte rei.com> 30. 07. 2012.

Fogazzaro, 1952: Fogazzaro Antonio, *Piccolo mondo antico*, Verona: Mondadori.

Foroughi, 2011: Foroughi, Hassan, „Les éléments mythiques dans la Chartreuse de Parme de Stendhal", in *Revue des Études de la Langue Française*, 3,

---

66 Cui seguono annotazioni che rimandano implicitamente al dolorosi trascorsi di guerra e lacerazione, „[...] osim što je napokon razumeo svaku izgovorenu reč. Bio je to moj jezik. Čak i posle svih ratova, ipak sam razumeo svaku reč, to nije moglo da se promeni...", Ibid., 10.

67 Ibid., 168. La signora Bar già in precedenza, con le sue domande su Curzola, aveva risvegliato in lui il dramma di quei luoghi che non appartenevano più alla stessa terra, ancora più doloroso, perché incomunicabile „Ali i da to više nije ista država, da mi nedostaje taj grad i to ostrvo, i prijatelji, i tako dalje, mrzelo me da joj pričam sve to" – Ibid., 80.

68 Ibid., 170–171.

69 Da un articolo sulla condanna all'esilio di Josip Brodskij, scaturisce l'analogia con la vita dell'eroe, „Stigao sam tu iz sredine stalnih užasa, koje ljudi priređuju drugim ljudima", Ibid., 111.

19-31, <http://uijs.ui.ac.ir/relf/browse.php?a_code=A-10-1-1&slc_lang=en&sid=1 > 12.8.2012.

Kelleher, 2010: Kelleher Damian, *Srđan Valjarević – Lake Como*, 1–4, <www.damiankelleher.com/.../srdjan-valjarevićC4c87-lake-como> 25.06.2012.

Leopardi, 2012: Leopardi Giacomo, *Operette morali*, *Elogio degli uccelli*, Torino: San Paolo.

Lermontov, 1975: Lermontov, Michail Jur'evič, *Un eroe del nostro tempo*, (traduzione di Stefano Garzonio e Francesca Gori), Roma: Gruppo ed. L'Espresso.

Mašić, 2007: Mašić, Una, „Ne možeš da stekneš imunitet na stvari koje donosi život. Razgovor sa Srđanom Valjarevićem", *Gradina,* 22, XLIII, 23–27,<http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi Gradina/XLIII_22/05/show_download?stdlang=gb > 10/7/2012.

Pantić, 2007: Pantić, Mihajlo, „Roman 'Komo' Srđana Valajarevića", *Gradina*, 22, XLIII 11–13,<http://www komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Gradina/XLIII_22/02/show_download?stdlang=gb> 12/7/2012.

Stendhal, 1975: Stendhal, *La certosa di Parma*, Roma: Gruppo ed. L'espresso.

Trijić, 2007: Trijić, Vesna, „Slike iz života Srđana Valjarevića", *Gradina*, 22, XLIII, 28–30,<http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Gradina/XLIII_22/06/show_download?stdlang=gb> 14/7/2012.

Turri, 2004: Turri, Eugenio, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia: Marsilio.

Valjarević, 1994: *Ljudi za stolom,* Beograd: Apatridi.

Valjarević, 2006: *Komo*, Beograd: Busola.

Valjarević, 2006a: *Joe Frazer i 49 (+ 24) pesama,* Beograd: Samizdat B92.

Valjarević, 2006b: *Zimski dnevnik,* Beograd: Samizdat B92.

Valjarević, 2009: *Dnevnik druge zime,* Beograd: Samizdat B92.

Valjarević, 2011: *Como. Trenta giorni,* (tr. italiana di Danijela Obradović), Firenze: Nikita.

Valjarević, 2011a: *List na korici hleba,* Beograd: LOM.

Valjarević, 2012: *Džo Frejzer i 49 pesama*, Beograd: Samizdat B92.

Vallega, 2003: Vallega, Adalberto, *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli*, Torino: Utet.

Vallega, 2006: Vallega Adalberto, *La geografia del tempo*, Torino: Utet.

Vesković, 2007: Vesković, Mladen, „Veličina minimalizma", *Gradina*, 22/2007 (XLIII), 31–33, <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Gradina/XLIII_22/07/show_downl oad?stdlang=gb> 16/7/2012.

Summary

Nicoletta Cabassi

SRĐAN VALJAREVIĆ; *THE LAKE COMO*:
A REFUGE WITH PARADISIACAL QUALITIES

The present study analyzes the lake Como space in the homonymous novel by Srđan Valjarević, a place full of life, rich in symbols, marking the sharp transition from Alps to Mediterranean, a scenery with antithetic features under a paradisiac appeareance. This is the landscape where the main character moves, escaping from the entire world: on one side, the restless quiet of the lake, with its oxymorons and 'closed' horizon, on the other side, the hill and San Primo Mountain, with its labyrintic alleys, where he metaphorically gets lost, a call to ascend into an 'open' horizon, into high. The „hero of our times" (the comparison with Lermontov's novel is not by hazard), tries to reassemble his own world vision and he constantly runs, goes up and through the woods in search of a shelter, a refuge, where he can breathe quiet and silence and live inner epiphanies. The contribution points out how the hero becomes a kind of *genius loci*, able to talk and to reconcile next-door and opposites worlds, the villa 'high'one (with its rumours and appeareance), and the 'humble' Bellagio one, close to his own quest of authenticity and truth. The trip to Tragedia hill, a kind of religious pilgrimage, and the encounter with the golden eagle on San Primo Mountain, an almost metaphysical presence, turn out to be paradigmatic, two symbolic moments where the main character, shifting from a perceptive to ontologic vision, goes back to a lost existential purity. The place beauty, with its anthropic order, where man can rest, is so far away from the urban landscapes of Valjarević's previous novels and from the mythical Italy contemplated by Stendhal: nevertheless, both the authors share the same view of the lake as an affective-emotional shelter, though Valjarević focuses on the castaway point of view and on the restless metaphor of an exhausted being.

Резиме

Николета Кабаси

ЈЕЗЕРО КОМО СРЂАНА ВАЉАРЕВИЋА: СКЛОНИШТЕ СА РАЈСКИМ ОБЕЛЕЖЈИМА

Овај рад анализира простор језера Комо у истоименом роману Срђана Ваљаревића, као место пуно живота, богато симболима, које означава оштар прелаз с Алпа у Средоземље, као простор са антитетским карактеристикама испод привидно рајског изгледа. То је пејзаж у коме се креће главни јунак, који бежи од целог света: с једне стране је то немирна мирноћа језера, са својим оксиморонима и „затвореним“ хоризонтом, а с друге стране – брдо и планина Сан Примо, са својим лавиринтским алејама, где се он метафорички губи, позван да се попне на „отворени“ хоризонт, ка висинама. Овај „јунак нашег доба“ (поређење са Љермонтовљевим романом није случајно) покушава да оформи своју визију света: он стално трчи, иде на горе и кроз шуме у потрази за уточиштем, заклоном, где може да удише мир и тишину и да проживи унутрашње епифаније. Овим се истиче како јунак постаје нека врста *genius loci*-ија, способан да разговара и да се помири са суседним и супротним световима, као што су „висока“ вила (са својим гласовима и изгледом) и „скромни“ Белађо, блиски његовом сопственом захтеву за аутентичношћу и истином. Пут до брда Трагедија, нека врста верског ходочашћа, и сусрет са златним орлом на планини Сан Примо, као скоро метафизичко присуство, које постаје прагматично, два су симболична тренутка у којима се главни јунак, померајући се од перцептивне до онтолошке визије, враћа изгубљеној егзистенцијалној чистоћи. Лепота места, са својим антропичким редом, где човек може да се одмори, тако је далеко од урбаних пејзажа претходних Ваљаревићевих романа и од митске Италије како ју је контемплирао Стендал; па ипак, оба аутора деле исти поглед на језеро као узбуђујуће-емоционално склониште, иако се Ваљаревић усредсређује на тачку гледишта бродоломника и на немирну метафору измореног бића.

Владимир Гвозден

Нови Сад, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
v_gvozden@yahoo.com

821.163.41.09-31 Пиштало В.

ДВА САВРЕМЕНА *BILDUNGSROMAN*-А И ТРАДИЦИЈА ПУТОВАЊА У ИТАЛИЈУ: *ВЕНЕЦИЈА* ВЛАДИМИРА ПИШТАЛА И *УЛТРАМАРИН* МИЛЕТЕ ПРОДАНОВИЋА

Апстракт: Роман *Венеција* Владимира Пиштала, објављен 2011. године, у поднаслову је означен као *Bildungsroman*, а код Милете Продановића се у роману *Ултрамарин*, објављеном 2010. године, помиње реч *Bildungsreise*. Обе књиге баве се путовањем у Италију – први Венецијом, други највећма Тосканом и Римом – као образовним путовањем, као повлашћеним секуларним ходочашћем током којега се субјект преображава и формира у новом, садржајнијем естетизованом облику, који обележава пуноћа егзистенције. Овај рад покушава да дочара поретке дискурса унутар којих се смештају ова два савремена српска писца, односно да њихове текстове смести у оквире традиције „образовног путовања“ и приказа повлашћених италијанских крајолика у европској и српској књижевности. Жанровска необичност ових књига проистиче из покушаја аутора да се угради у традицију, односно да за себе пронађу место у једном добро мапираном простору европске имагинације. Истовремено, они наслеђују нелагодне пукотине те традиције које, како се чини, једнако отворене остају и на прагу XXI века.

Кључне речи: *Bildungsroman*, путовања, пејзаж, имагинација.

Када је о књижевној географији реч, „медитеранска инспирација“ означава повлашћено ходочашће југу, култури и уметности (Палавестра, 1971), а Италија је, сходно томе, најбоље мапирана тери-

торија у свим европским националним литературама. У драгоценој студији „Српски путопис о Италији“, објављеној средином седамдесетих година XX столећа, Олга Ступаревић показала је да у томе није изузетак ни српска књижевност. Ауторка је анализирала све путописе о Италији у српској књижевности и публицистици од краја осамнаестог до прве половине двадесетог века (1799–1972), и дошла до следећих закључака: доминантан став путописаца о овој земљи јесте дивљење; путопис о Италији је пре свега урбани путопис, често посвећен једном једином граду (Риму или Венецији); ређе се посматрају савремене прилике а много чешће историјски споменици: „наш путник из Италије доноси најпре путопис о историји и путопис о уметности“; напослетку, путописци су, пишући о Италији, веома често тражили поуке и искуства за своју земљу (Ступаревић, 1976: 172).

Тема путовања у Италију у европској је књижевности дуго изражавала темељне облике уметничког надахнућа, и остала повлашћени пример текстуализације простора. Према истраживању Мари-Мадлен Мартине, један од основних елемената те слике јесте супротстављање рушевина из прошлости мањкавостима савремене стварности. У том смислу, класика се протеже на дуготрајно временско раздобље, па историјска Италија постаје контраст или, боље речено, симбол контраста савременој друштвености, култури и уметности. Отуда је утицај италијанске уметности на европску у прошлости био основни фактор који је повратно деловао на то да се путовање у ову земљу схвата као повратак коренима (Martinet, 1996: 10). То важи у случају „великих похода“ *(Grand Tour)*, потребних ради употпуњења личног образовања, а после Гетеовог *salto mortale* из *Путовања по Италији*, многи стваоци тај повратак посматрају као нужан за формирање и очување властите уметничке личности. У закључку студије *Путовање у Италију у европским књижевностима*, насловљеном „Поетика путовања у Италију, сећање на очараност“, поменута ауторка спретно изражава сложеност ове дуге и светле традиције: „Тема путовања у Италију, које је у веку ’великих похода’ било синоним за посету универзалној домовини књижевности и уметности и повлашћени предмет путописа, почела је од епохе романтизма да се претвара у мотив емоционалног доживљаја у имагинативним и фикцијским делима, а потом код модерниста постаје, ослоњена на естетичке категорије које је развила новија критика, рефлексивна слика уметности децентрираности: [...] слика Италије

као симбол надахнућа, односно интимне биографије или универзалне историје сада се подударају“ (Martinet, 1996: 323).

„Златно доба“ српског путописања, па и путописа о Италији, био је период између два светска рата. У једном од путописа може се прочитати став који обележава ово раздобље српске књижевности, али и европске путничке и путописне културе: „Италија спада у ред оних земаља које човека снажно привлаче и које га маме у посету. Могло би се мирно казати да је Италија земља најјаче примамљивости од свих осталих земаља. Тако је одувек било“ (Palić, 1939: 3). Међуратни путописи посвећени овој земљи, попут *Естетичких писама* Марка Цара, „Писма из Рима“ Јована Дучића, *Љубави у Тоскани* Милоша Црњанског или „Коначне Венеције“ Станислава Винавера, поставили су, захваљујући својим уметничким својствима, мерила путописања у српској култури.

Слика Рима каква се остварује код Јована Дучића, Марка Цара и других аутора или ауторки, везана је за континуитет цивилизације и за дивљење уметничким и архитектонским делима, мада се повремено описује и сукоб традиционалних и модернизацијских токова. У Италији се, насупрот хаосу и непрегледности савременог света, углавном трага за редом и поретком везаним за уметност и историју. Цитирана Олга Палић, која у Италију путује крајем тридесетих година, тражи у њој неку врсту уточишта, повлашћеног и заштићеног простора цивилизације, свесна кризе која је захватила Европу: „Наше је време свакодневно дрхтање за будућност и за судбину човечанства и његове културе. Али баш због тога ме је привукла Италија својом ризницом уметности“ (Palić, 1939: 5).

Бекство у неодређену прошлост било је, несумњиво, део отклона од баналности, што у реторичкој равни производи утисак трагања за оним што је битно и најдубље, за „стварним присуством“ (в. Steiner, 1989). Као што нас уверава Раде Драинац, „XX век је лишен, грозно лишен многих ствари“ (Драинац, 1999: 11), тако да код писаца постоји снажна потреба да се путује кроз време, а не само кроз простор. Питање прошлости и вечности, као повлашћених видова селективне темпоралности међуратног путописа, везано је за налажење себе у искиданом свету, негостољубивом за уметнике и уметност, као што у закључку своје путописне цртице о Перуђи бележи Станислав Краков: „Изгубљени између векова и легенди, између драме и мистике, ми се узбуђени осећамо тако блиски, спојени са стварима и сећањима,

и чини нам се да налазимо себе у прошлости“ (Краков, 1926: 415). У позадини оваквог става лежи снажна брига за теме отуђења, фрагментације и губитка заједничких вредности и заједничког смисла, што писци често надокнађују веровањем у моћ уметности „коју многи модернисти виде као сферу поретка и узвишеног и епифанијског откровења“ (Poplawski, 2003: ix). У првим деценијама XX века прича о путовању је још увек могла бити оптимистичан и позитиван чин, који успева нешто да каже о могућностима и вољи путника да осмотри простор и време других људи како би разумео јединство људског духа и различитост друштава и облика колективног живота: путник-писац још је веровао да је један од кључних тумача света и историје (в. Гвозден, 2011).

Да ли почетак XXI века у српској књижевности још увек чува барем нешто од ове традиције? Да ли је то традиција коју је могуће, или потребно, сачувати? Ово се може проверити на примеру два новија текста чији су аутори награђивани и запажени писци Владимир Пиштало (1960) и Милета Продановић (1959), текстова који су жанровски смештени негде између путописа и романа. Обе књиге баве се путовањем у Италију – прва Венецијом, друга највећма Тосканом и Римом – као образовним путовањем, односно као повлашћеним секуларним ходочашћем током којега се субјект преображава и формира у новом, садржајнијем естетизованом облику, и који обележава наводна или истинска пуноћа егзистенције. Жанровска необичност ових дела проистиче из покушаја аутора да се угради у традицију, односно да пронађу место за себе у једном добро мапираном простору европске и српске литерарне имагинације.

Премда је означена као припадник владајућег романескног жанра, Пиштalова *Венеција* (2011) мешавина је путописа и образовног романа (у поднаслову читамо *Bildungsroman*). У ствари, могло би се тврдити да је књига успелија ако је, упркос очекивањима аутора или издавача, читамо као путопис а не као роман. Приповест се темељи на модерној линији потраге за истинским Ја у свету у којем друштвеност намеће, често у име слободе, кодове аутентичности: „Буди оно што јеси! – говорили су. Али шта? На овом свету је дозвољено бити, али није дозвољено постојати. Цео свет је био закључан а кључеви су били невидљиви“ (Pištalo, 2011: 10). Парадокс лежи у томе што структуре свакодневних сусрета људе највише удаљавају од истинске непосредности, односно од аутентичног индивидуалног испољавања за рачун

нормативног устројства комуникације. Пренето на план путописа, па и Пишталове *Венеције*, ово значи отприлике следеће: с једне стране, путописци своје сусрете са туђим просторима покушавају да заснују као супротност туризму и бедекерским дискурсима; с друге стране, реакција на кризу непосредности често је везана за бег у историзам и естетизам, односно за покушаје естетизације свакодневице средствима прошлости.

Дакле, Венеција овде, као и у многобројним модерним европским путописним текстовима, фигурише као метафора духовне потраге и као мит о вечном враћању. Венеција је нека врста отрова и лека, нестварни град који је приповедачу потребан као противотров за нестварност његовог живота, односно средство које ће га довести до егзистенцијалне пуноће, или макар привида пуноће.

Тема Италије у литератури јесте место укрштаја, призивања текстова, цитата. Сходно томе, неизбежно је било да се приповедач упише у традицију, тако да у једноме од поглавља помиње српске путнике у овај град, међу којима предњачи Лаза Костић, али су свакако важни и они које он не наводи: Марко Цар, Станислав Винавер или Милан Савић. За аутора би посебно занимљив био потоњи, јер приповедач Пишталовог романа, у петом поглављу, замишља Венецију хиљаду миља под морем, у чему је несвесни следбеник једне путописне фантазије Милана Савића о путовању подморницом кроз млетачку лагуну (в. Савић, 1927). Према древном обрасцу, познатом још из приче о сусрету Солона и Креза, путовање је један од начина да сазнамо себе, тако да се и овде, паралелно с описом града и приповедањем о појединим епизодама из његове историје, одвија трагање приповедача за истинским Ја. Надахнут Фелиниjевим филмом *Казанова*, он је на путовање пошао како би пронашао другачији свет: „Нестварни град ми је био потребан као противотров за нестварност мог живота“ (Pištalo, 2011: 14). Књигу на окупу држи снажна фигура метаморфозе, која овде делује као средство које вештачки разрешава проблем субјекта у историји, али укида радост настајања приче пред читаоцем, што је карактеристично за роман. Венеција је овде камен замишљене метафизике која се огледа у наводној вечности, у „бескрајној ванвремености“ (Pištalo, 2011: 72), односно у вечном враћању истог, у којем учествује приповедач: „На некој споредној позорници времена још увек излазим из плитке воде на Лиду, машући звиждуцима“ (Pištalo, 2011: 20). Приповедачев циљ је да се у Венецији напије оностраности, а његов

бог, попут Абија Варбурга, лежи у детаљу, који је средство духовне потраге за оним што није свакодневно.

Ту вечност смисла или смисао вечности приповедач тражи „у великој идеји Медитерана“ (Pištalo, 2011: 32), чему је посвећено девето поглавље, писано у форми песме у прози. У питању је каталог свих оних разлика које чине знамениту сложеност Средоземља: мозаици у Тунису, остаци хеленског света, мрмљања разноврсних молитава, тела, море, науљене косе, осећања, лето, олеандери, бугенвилије... (в. Pištalo, 2011: 33–35). Истовремено постоји нешто необично у поимању сложености медитеранског света, можда и нека неподношљива лакоћа у свођењу разлика на истост, мноштва светова на један једини. Тематизује се присуство Словена у медитеранском свету и поставља питање свих питања: Где почиње и где престаје Медитеран? Медитеран није, наравно, само географија; он је и дух и храна и жудња и недостижни идеал, а Венеција је апетит, простор метаморфозе, заборављања субјективности и освајање форме која твори високу културу. Има код Пиштала нешто и од Раскинове Венеције, пре свега у прихватању идеје да је уметничко дело рефлексивна слика, у трагању за аналогијама између архитектуре и текста, у поверењу у естетику мозаика и вери да је могуће пронаћи пуноћу. *Камење Венеције* одјекује и у овом ставу, још једној слици трагања за собом у другом и другачијем: „Је ли тај мој давни предак изнајмљивао стан или кућу? [...] Је ли иједан камен уградио у тај град? Ако није... Нека тај камен буде ова моја књига“ (Pištalo, 2011: 59).

Када се све узме у обзир, испоставља се да је Владимир Пиштало следбеник српског модернистичког путописног перенијализма, који високо вреднује измаштану вечност а све што је актуелно и политичко брише из једног света који је ипак нечији свет а не пуки празни простор за испољавање уметности или пишчеве субјективности. У најбољим тренуцима овај путописни роман или романсирани путопис садржи занимљиве поетизације искуства, али се ту поставља и питање да ли је поетичност изговор за неугодну околност да жудња за елитним статусом почива на чињеници да онај ко жуди сматра да се неумитно налази изван света за којим жуди. Односно, да ли је поетизација бег или изговор, или тек још један дискурс лепе душе у дијалектичкој слепој улици?

Милета Продановић је Италији посветио двокњижје *Ултрамарин: роман без слика*, у уобичајеној текстуалној форми књиге, и

Ултрамарин encore: роман без речи (2010), који садржи фотографије и репродукције слика познатих италијанских ренесансних сликара праћених, упркос одредници „без речи", кратким цитатима из „романа без слика". Ова комбинација јесте занимљива: визуелни материјал појачава утиске из *Ултрамарина*, а и подсећа нас на још једну константу италијанских путописа – употребу екфразе и иконотекстуалних наратива. Ово је роман о потрази за оцем, што је, као што је познато из античке књижевности, верзија трагања за самим собом. На почетку романа приповедач се, након очеве смрти, налази у очевом атељеу у Београду и истражује, примордијално, хаос радионице: „На штафелају је остала слика која ће заувек остати недовршена" (Prodanović, 2010: 11). Истовремено, читаоцу одмах постаје јасно да је ово ерудитна, интелектуална проза, јер већ на првој страници постоји дигресија о једној слици Пјера дела Франческе, која се налази у миланској пинакотеци „Брера", а донета је из Урбина у време Наполеонових ратова. Кроз преплитање колективних (преко дискурса историје уметности) и личних сећања, приповедач постепено уводи лик оца, сликара, уметника, и његове опсесије. Приповедач поседује смисао за детаљ, што је видљиво у опису лифта којим долази до очевог атељеа: уочава прорез, „археолошки остатак епохе у којој се коришћење лифта наплаћивало" (Prodanović, 2010: 10). Приповедач у ствари следи очев смисао за детаљ и његов атеље истражује као какав *Wunderkammer* (кабинет чудеса). Прича се тка од различитих временских нити: време путовања с оцем, у детињству („коначан итинерер овог *прапутовања:* Равена – Фаенца – Ферара – Фиренца – Арецо – Рим – Напуљ – Помпеја – Палермо – Пјаца Армерина – Сиракуза – Таормина – Рим – Венеција" [Prodanović, 2010: 154]), као и накнадних путовања у Италију, време деведесетих и бомбардовања Србије, и приповедачева тренутна садашњост, која је елегична, и сећа се призора „једне радознале и озарене младости" (Prodanović, 2010: 118). Продановић налази добру копчу: путовање у Италију, често виђено као повратак драгоценом наслеђу духовних предака, сродника по избору, овде је стопљено с путовањем које је потрага за оцем као сопственим биолошким али и културолошким претком.

Отац је мртав, али су сећања жива, и ту се јавља путописни образац: „Дечак, дакле, полази на путовање, са родитељима, у смешном француском аутомобилу склопљеном у СФРЈ, у граду Копру, који се некада звао Каподистрија" (Prodanović, 2010: 17). Путовање их одводи

у Италију, а путују аутомобилом који се заправо звао пријатељ (*amie*, ами 6 брек), и који се овде представља као мит, уз позивање на текст Ролана Барта о познатијем и успелијем ситроену ДС 19, о чувеној „ајкули", која ужива статус магијског предмета аутоиндустрије.: „Идемо даље, отац вози, занет пределима Умбрије, важно је, помишљам, што на путу имамо пријатеља, макар он био ружно паче [...]" (Prodanović, 2010: 13).

Путопис није жанр испуњен сликама деце и детињства, а разлог за то је претпоставка да је „право", интелектуално и образовно путовање делатност зрелих људи, који путују самостално. Продановић то спретно рефлектује и бележи: „Сада знам: није лако путовати са дететом од хиљаду питања" (Prodanović, 2010: 19). Ово италијанско путовање је пре свега ходочашће аутопутевима италијанске уметности, али укључује и неке необичности, као што је посета Фабријану, где се опет преплиће колективно и лично сећање јер је овај градић колевка европске индустрије папира, али и акварел-папира на којем је најчешће сликао приповедачев отац (Prodanović, 2010: 28). Продановић, на тренутке, као следбеник Растка Петровића, спаја естетику прошлости и естетику модерности – рецимо када наводи да је ово земља у којој су футуристи изјавили да је аутомобил лепши од Нике са Самотраке (Prodanović, 2010: 17). Главна тема путовања је уметност, односно уметници ренесансе „чије фигуре и просторе обавија дах чедности, напори да се створи илузија" (69), а Пјеро дела Франческа и Микеланђело такође су јунаци ове књиге. Дискурс историје уметности веома је богат и информативан, што треба приписати и чињеници да је Продановић сликар и наставник на Факултету ликовних уметности у Београду.

Ово енциклопедистичко преплитање путовања, уметности и историје, колективних и индивидуалних сећања, јесте химна високој култури, која је овде приказана као средство еманципације. Посета Италији је на више места названа немачком именицом *Bildungsreise* (Prodanović, 2010: 48); ово приповедача води у области између стварног и сањаног, и представља вододелницу његове меморије (Prodanović, 2010: 123), односно вододелницу између „приватне преисторије и историје" (Prodanović, 2010: 127). То није само путовање кроз простор, већ и путовање кроз време, „дуготрајно путовање названо модерна уметност" (Prodanović, 2010: 61). Свашта је стало у ову невелику књигу: роман, путопис, аутобиографија, есеј, на тренутке

и политички памфлет. Постепено упознајемо лик оца, сагледан кроз призму културе, знакова његовог идентитета, који су сачињавали објекти, пејзажи, градови, уметничка дела, филмови (Пазолини), књиге (Максим Горки).

Расправа о плавој боји и њеном изузетном статусу у историји уметности развијена је тачно у средини књиге. Ултрамарин овде постаје метафора егзистенције, јер долази са друге стране познатог света – прерађени полудраги камен морао је да из Азије стигне у Венецију: „у свести Европљана, та скупоцена плава боја била је нешто што стиже *са друге стране мора*, па отуда назив ултрамарин" (Prodanović, 2010: 79). Тако ваља разумети и италијанско путовање: оно као *Bildungsreise* и као *Bildungsroman* служи да се сагледа другачији, ултрамаринski хоризонт.

Напослетку, отац је мртав, али путовање траје као вечно враћање, које увек води у Фиренцу и Фјезоле, као вечита чежња за медитеранском, светлом страном света: „Верујем да је очева одлука да заједно пођемо на *Grand tour* била условљена његовом одбојношћу према свакој врсти ускости која *рађа* надменост. Желео је да ми покаже *светлу страну света*" (Prodanović, 2010: 101). Још једном је на делу инверзија: очев је унутрашњи осмех снажнији од сваке спољашњости, с тим да га овде, можда превише оптимистички схваћено, прати зрнце постмодернистичке сумње у велике приче: „Људи који су видели велики свет не верују у велике приче" (Prodanović, 2010: 113). Идеал је некаква естетизована пуноћа егзистенције упркос свету и његовим менама; идеал је постићи „стање измештености из света" (Prodanović, 2010: 34), то је „*Bildungsreise* у област између стварног и сањаног" (Prodanović, 2010: 48). Коначно, ова химна високој култури садржи рефлексије о естетизацији путовања, које је схваћено као уметничко дело: „И путовање је понављање са разликама, путовање је велика симфонија, музичко дело, књига, роман, градови су мотив који се увек изнова враћа, варира и надограђује, предели су пасажи предаха, онај тренутак када се линија гудача развуче да би дозволила некој деоници из позадине да начас искочи у први план" (Prodanović, 2010: 46).

Уочљиво је да оба писца путовање схватају пре свега као духовни, а тек потом, сасвим у позадини, као материјални чин. Ту су они следбеници следеће реченице Растка Петровића из једне белешке о Сицилији у којој се афирмише аутентичност субјекта који одлази изван света: „Све оно што је материјално: градови, бакшиши, несносни

туристи, моја личност, није ми сметало да будем узбуђен, срећан, апсолутно срећан“ (Петровић, 1988: 20–21). Оно што важи за Рим или Фиренцу, важи и за Венецију: ови градови схваћени су, истовремено, као објективно утврдива стварност и као субјективна мисао о тој реалности. Стварни градови функционишу као потврда идеје коју о њима имају приповедачи, тако да њихова путовања делују као морални зачини за којима жуде наша друштва зато што се, као што је писао Клод Леви-Строс, гуше у досади (Levi-Strauss, 1960: 31).

Слика или митологизовани простор – Италија се стога мора посматрати у кључу инспирације, где преовлађује доживљај италијанске уметности као темељне за формирање модерне идеје уметности. Индикативно је то што стара уметност и на прагу XXI века остаје у центру слике Италије, односно што она још увек има нормативну вредност, са којом се пореди све друго. Модус приказивања Италије који се најчешће јавља јесте синегдоха фрагментарни поглед призива имагинацију наводно снажне трагалачке субјективности да се таква елипса комплетира кроз идеју о повратку коренима и мултиплицитету имагинарних универзума, који функционишу по принципу слободног избора у супермаркету. У оба текста који су предмет анализе предност је отворено дата детаљу у односу на целину, што појачава интензитет утиска да је реч о субјективном доживљају крхотина једне објективне стварности, с тим да се она окончава у инверзији унутрашњег и спољашњег.

Критика је одавно нагласила да у XX веку путопис зарања у субјективистичку струју, према којој је само унутрашњи доживљај важан, односно кретање у правцу путописа у којем је путопишчева лична визија важнија од слике земље кроз коју се путује (Ступаревић, 1976: 171). Па ипак, у овом „продору поетског субјективизма“ присутно је и наличје резидуума романтичарског самопоуздања: после искустава Првог светског рата и послератне друштвене и економске кризе, тешко је било очекивати да се историја руководи оним што (путо)писцима одговара – слично би се, упркос временској дистанци, могло рећи и у случају Пиштала и Продановића, који пишу из перспективе „изгубљене генерације“ деведесетих, а у време економске кризе са почетка века, која нарочито снажно потреса југ Европе. Сусрет може бити корен тајне и недокучивости, али не смемо заборавити да се идеализам сусрета одвија на фону његове материјалности чак и када се остварује као естетско искуство које, наводно, постојању

додељује смисао. Путописни говор је, у крајњој инстанци, говор повлашћених, елитни језик друштвено и културно привилегованог појединца, а једино такав ауторитет допушта скривање, травестију и имплицитну хомогенизацију искустава. Ослобођен месних веза, субјект путописа жели да буде део ширег система идеја, знакова, асоцијација и начина понашања и комуницирања.

Естетика се и даље ситуира као привилеговани носилац метафизичке истине и као замена за мањкавости датог тренутка. У путописима-романима двојице савремених писаца преовлађује носталгија за порeклом, чије је седиште замишљена култура а мотивација оличена у потрази за нечим чистим и незагађеним. Кључно питање које писци у најбољим тренуцима имплицитно постављају гласи: Како на ваљан начин одвојити истинску уметност од грађанског друштва и масовне културе? Како створити културу у којој дух није одвојен од свакодневних чулних искустава? Однос наших писаца према уметности углавном делује елитистички и квазиаристократски, али је заправо део дубље промене у самом режиму унутар којега се нешто опажа као уметнички предмет. Током друге половине XIX и у првој половини XX века убрзано је сазревала свест да се вредност одређује кроз естетски сензибилитет, а не кроз унапред додељене привилегије, божанско право или светост. Као реакција на промене статуса уметности, која се јавила као неминовна последица образовне и економске демократизације, јавља се бекство уметника у прошлост – она ствара илузију „правог" места за њихове производе. Овај апоретички процес описао је Касториадис у свом значајном чланку, и лоцирао га у међуратно раздобље: од 1930. године „тврдимо да изводимо револуције копирајући и правећи лоше пастише – захваљујући незнању једне хиперцивилизоване и неоаналфабетске јавности, велики тренуци западне културе ствар су прошлости а савремена култура је никаква. Либерална друштва су обележена максимизацијом потрошње, власти, статуса, престижа... Јавила се тако и идеја да велика уметност мора бити субверзивна, да мора да преиспитује и сумња у вредности друштва" (Castoriadis, 1979: 37).

Да ли треба да нас чуди што ни Пиштало ни Продановић нису отишли даље од дијагноза везаних за раздобље модернизма? Да ли су пропустили лекције из филозофије која је оповргла моћи присуства, указала на вештаственост једног поретка знања који репродукује отуђење од света? Или можда уметност једноставно не може боље,

доказујући неку врсту сопствене исцрпљености? Уметност *Венеције* и *Ултрамарина* показује неопозиву склоност ка историји, упркос недовољности језика да поврати свет изгубљених ствари. Сећање конструисано у савремености постаје тренутак недостижног „стварног присуства", мада се истовремено представља као отуђена прошлост.

Наравно, неопозива склоност ка историји отвара низ важних питања о природи нарације. Књижевне слике су временске слике које се смештају негде између историјског памћења и имагинативне конструкције, откривајући древну тежњу уметности ка митском статусу. Мит, насупрот мноштвености савремености везане за точкове прогреса, даје жељену везу између приватног и јавног (Nicholls 2009: 279). Сходно томе, мешање историјских времена за циљ има да у одређеној мери обезбеди ауторову „имперсоналност", али и да подсети на несвесно цивилизације, јер су путописни дискурси опомињали на чињеницу да је култура, чак и када то кријемо, делом руковођена оним што лежи с оне стране дискурса – смрћу. Семиотичким речником речено, космизам какав је присутан у делима којима се бавимо, жели да говори о рубовима семиосфере, о бридовима смисла и о границама културе; али утисак је да он нема снагу експлозије која производи нове информације и изазива већа померања или промене у кодовима и структурама.

Космизам и пасатизам доживљавају крах пред материјалношћу историје. Писци као чувари прошлости и естетике остварују тек варљиви утисак да су изузети из света у којем живе. Иза свега се налази идеја да књижевност игра кључну улогу у стварању утиска да је нешто трајно ако је старо, при чему се заборавља да је то старо некада било савремено и ново. Позадина свега је политичка: модерни, па ако хоћете и постмодерни интелектуалац је у безнадежном и отуђеном положају јер светом владају принципи политичког реализма, а нема упоришта које би било изнад или изван животне иманенције и истовремено прихваћено у широј грађанској заједници. Иако писци сањају сан о заједничком свету културе, чињеница је да је постмодерно друштво ојачало границе међу људским групама. „Модерне хијерархије су априори празне хијерархије" (Фери, 1994: 250) јер теоријски, ако не увек у пракси, свако може да заузме било које место. Преовлађујући утисак је да савремене писце прати агонијско осећање немогућности да се умакне од савремених структура

у чисто стање, а таква чежња за метафизичким присуством је, као и увек, суочена с компромисима које намећу савремена историја и њене нарације.

Нада се огледа у веровању да се вишку ствари и људи још увек, по аналогији, може супротставити вишак смисла. Космизам и пасатизам, као облици естетизације који желе да умакну стварности, своде се заправо на наду, а не на истинску могућност да се оствари смисао у модерности и постмодерности. У питању је типична контрадикција идеализма, у коју модерност често западa: „Грађанско друштво утапа се у племенитим идеалима, али је структурално неспособно да их оствари. [...] Отуда потиче гушећа дијалектика импотентног идеализма и деградиране актуеалности која је својствена грађанским друштвима“ (Eagleton, 2003: 208).

Сходно томе, утисак је да дијагноза дата поводом модернистичког путописа важи и за савремене ауторе, јер и за њих је главно својство истинског сусрета напуштање конкретног простора-времена у име метафизичког вишка, што највећма наликује на модернистичку секуларну веру у смисао естетског искуства које, наводно, још увек може да створи интерсубјективну заједницу, односно да произведе друштвеност мерљиву мерилима другачијим од политичких и економских еталона овог раздобља.

Можда је то адекватан контекст који омогућава да понудимо одговор на једно тешко питање: Шта је у основи свих наших љубави према Медитерану, шта је у основи „медитеранске инспирације“? Постоји лу ту још нешто осим лепоте природе и очуваних остатака романтизоване прошлости? Можда је разлог за ултрамаринску љубав према Медитерану онолико једноставан колико су компликовани наши интрамарински политички митови и историографски наративи. Утисак је, барем када читамо литерарна остварења, да у области Средоземља странцима постаје јасна истина са којом се иначе тешко мире у својим домовинама – чињеница да су, како би то рекао Едвард Саид, „све културе укључене једна у другу, да ниједна није појединачна и чиста, све су хибридне, хетерогене, необично сложене и немонолитне“ (Said, 1993: xxix). Оно што посредује између разлике и идентитета јесте структура – што нас враћа идеји да је уметност, односно естетизација темељ позитивне слике Медитерана која, као искривљено огледало нашег света, повлашћује његову идеалност насупрот његовој материјалности.

Литература

Гвозден, 2011: Владимир Гвозден, *Српска путописна култура 1914–1940*, Београд: Службени гласник.

Драинац 1999: Раде Драинац, *Лепоте и чуда Париза: европски путописи и репортаже*, прир. Гојко Тешић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Eagleton, 2003: Terry Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell.

Краков, 1926: Станислав Краков, „Пет зракова Перуђе", *Српски књижевни гласник*, књ. XIX, бр. 6: 412–415.

Levi-Strauss, 1960: Claude Levi-Strauss, *Tužni tropi*, prev. Srećno Džamonja, Zagreb: Zora.

Martinet, 1996: Marie-Madelaine Martinet, *Le Voyage d'Italie dans les littératures européenes*, Paris: Presses Unviersitaires de France.

Nicholls, 2009: Peter Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide*, 279.

Петровић, 1988: Растко Петровић, *Сицилија и други путописи: из необјављених рукописа*, прир. Радмила Шуљагић, Београд: Нолит.

Палавестра, 1971: Предраг Палавестра, „Оданост Југу", *Политика*, 21. 6. 1971.

Palić, 1939: Olga Palić, *Na putovanju... Misli i doživljaji*, Beograd: Ukus.

Pištalo, 2011: Vladimir Pištalo, *Venecija: Bildungsroman*, Zrenjanin: Agora.

Poplawski, 2003: *Encyclopedia of Literary Modernism*, Paul Poplawski (ed.), Westport: Greenwood Press.

Prodanović, 2010: Mileta Prodanović, *Ultramarin: roman bez slika*, Beograd: Stubovi kulture. Mileta Prodanović, *Ultramarin encore: roman bez reči*, Beograd: Stubovi kulture.

Савић, 1927: Милан Савић, „На дну мора", *Застава*, бр. 124.

Said, 1993: Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Knopf.

Steiner, 1989: Georg Steiner, *Real Presences*, Chicago: University of Chicago Press.

Ступаревић, 1976: Олга Ступаревић, „Српски путопис о Италији", *Упоредна истраживања 1*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 103–181.

Фери, 1994: Лик Фери, *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу,* прев. Јелена Стакић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Castoriadis, 1979: Cornelius Castoriadis, „Transformation sociale et création culturelle“, *Sociologie et sociétés*, vol. 11, no 1: 33–48.

Summary

Vladimir Gvozden

TWO CONTEMPORARY *BILDUNGSROMANS* AND THE TRADITION OF A VOYAGE TO ITALY: VLADIMIR PIŠTALO'S *VENECIJA* [*VENICE*] AND MILETA PRODANOVIĆ'S *ULTRAMARIN* [*ULTRAMARINE*]

Vladimir Pištalo's novel *Venecija* [*Venice*], published in 2011, is denoted as a *Bildungsroman* in the subtitle, and Mileta Prodanović, in his novel *Ultramarin* [*Ultramarine*, 2010] mentions the word *Bildungsreise*. Both books deal with voyage to Italy: the first with Venice, the second mainly with Tuscany and Rome; as a formative voyage, it is a privileged secular pilgrimage that transforms the subject, shaping it into a new, more substantial, aestheticized form, marked by the fullness of existence. This paper attempts to recreate the orders of discourse that those two contemporary Serbian writers fit into, i.e. to place their texts into a framework of the „educational voyage“ *(Grand Tour)* tradition and the lasting descriptions of privileged Italian landscapes in European and Serbian literature. The genre oddity of those books is their authors'attempt to enter that tradition, to find a space for them in that well-mapped space of European imagination. At the same time, they inherit the unpleasant cracks in that tradition, apparently still open at the dawn of the XXI century.

Riassunto

Vladimir Gvozden

DUE *BILDUNGSROMAN* CONTEMPORANEI E LA TRADIZIONE DEI VIAGGI IN ITALIA: *VENEZIA* DI VLADIMIR PIŠTALO E *ULTRAMARINO* DI MILETA PRODANOVIĆ

Il romanzo *Venezia* di Vladimir Pištalo, pubblicato nel 2011, ha come sottotitolo *Bildungsroman*, mentre nel romanzo *Ultramarino* di Mileta Prodanović, pubblicato nel 2010, appare il termine *Bildungsreise*. Entrambi i libri trattano del viaggio in Italia – il primo a Venezia, il secondo soprattutto in Toscana e a Roma – in quanto viaggio di formazione e privilegiato pellegrinaggio laico, nel corso del

quale il soggetto subisce una trasformazione che lo porta ad assumere una nuova forma estetizzata, più densa di significato e caratterizzata da un'esistenza piena e ricca. Il presente lavoro cerca di rintracciare le coordinate discorsive all'interno delle quali si collocano questi due scrittori serbi contemporanei, ovvero di situare i loro testi nell'ambito della tradizione del „viaggio di formazione" e delle consolidate rappresentazioni dei paesaggi italiani prediletti nelle letterature europee e in quella serba. La particolarità di questi due testi rispetto al genere letterario, consiste nel tentativo posto in atto dagli autori di inserirsi nella tradizione, ossia di rivendicare uno spazio per se stessi nel ben mappato ambito dell'immaginazione europea. Allo tempo stesso, di questa tradizione essi ereditano imbarazzanti crepe, tuttora aperte, a quanto pare, agli inizi del XXI secolo.

Per Jakobsen

Kopenhagen, Københavns Universitet
kv364@newmail.dk

930.85(292.46)

MEDITERAN GLEDAN SA KOPNA I SA SEVERA

Apstrakt: Civilizacije zemalja oko Sredozemnog mora nikad nisu bile jedinstvene. Od prvih kultura do naših dana Sredozemlje su karakterisali različiti, često oprečni kulturni i politički sistemi. Renesansa je ojačala značaj rimske antike i italijanski uticaj na evropsku kulturu; nešto kasnije, umetnici i naučnici klacisizma pokušavali su da ožive ideale lepote ne samo rimske nego i grčke antike. Na taj način se poimanje *Mediterana* ograničava na samo jedan deo mediteranskog kompleksa. Autor stoga smatra da je termin *Mediteran* neadekvatan jer ne predstavlja jedinstvenu kulturu i zanemaruje druge značajne kulture Sredozemnog mora.

Ključne reči: Sredozemno more, civilizacije, antika, renesansa, klacisizam, skandinavski i evropski umetnici, Italija, Grčka, terminologija.

Najvažnije i najznačajnije tačke evropskog kulturnog razvitka povezane su, posredno ili neposredno, sa Sredozemnim morem. Jedna od najstarijih ljudskih civilizacija, sumerska, nastala je u Mesopotamiji, nedaleko od Sredozemnog mora, između reka Eufrat i Tigar, sa velikim i uređenim gradovima i palatama ne samo jedne, nego više kultura. A kada su spojeni severni i južni deo doline Nila, za vreme faraona, u četvrtom milenijumu pre naše ere, civilizacija se iz Afrike proširila na zemlje na istočnim obalama mora. Od tada Sredozemno more, time što spaja tri kontinenta – azijski, afrički i evropski – predstavlja veliki ljudski i civilizacijski konglomerat. Tokom dugih vremena bilo je ono centar poznatog sveta, bogat velikim brojem različitih civilizacija i kultura, kao što su egipatska, jevrejska, fenička, kartaginska, grčka, rimska, vizantijska, otomanska, koje su, među-

tim, bile međusobno toliko različite da se ne može govoriti o jedinstvenoj kulturi, već o civilizacijama koje, osim geografskog položaja, dele jednu značajnu zajedničku crtu: uspon i pad. Brodel (Braudel, 1949) je, dakle, sasvim u pravu kad kaže da ne postoji jedno jedinstveno Mediteransko more, nego mnogo takvih mora. U dugome toku istorije ovde su nastale i preživele i velike religije: zapadno i istočno hrišćanstvo, islam, judaizam; društveni poreci i sistemi kao što su demokratija, renesansa, humanizam, ali i inkvizicija i fašizam.

Za evropsku kulturu su antička Grčka, a kasnije i Rim, imali najznačajniju ulogu, kao početak i temelj filozofske misli i ideje – kako o demokratskom društvenom poretku, tako i o kolonijalizmu. Kada je rimski car Avgust osnivao rimsku imperiju, Sredozemno more je postalo *mare nostrum*, „naše more", i celo kopno oko toga mora bilo je posed Rimskoga carstva. Te su regije ostale međusobno raznolike, ali su vekovima bile pod istom imperijalnom upravom i pod snažnim uticajem rimske vladavine. Kao sve druge kulturne regije, međutim, i Rim je doživeo svoj uspon i konačni pad. U V veku naše ere Italiju su osvajala varvarska plemena sa severa, dok su Galiju i Iberiju napadali Vizigoti. Istočni deo carstva, Vizantija, još nekoliko je vekova bila dominantna sila istočnog Mediterana, sve dok je, sredinom XV veka, nisu osvojili otomanski Turci, kao nova moćna sila, i narednih vekova dominirali Levantom, te zaustavili prodor zapadnoevropske kulture u unutrašnjost Balkana.

S renesansom je Italija ponovo učvrstila svoju nadmoć u Sredozemlju. Švajcarski istoričar kulture Jakob Burkhart tvrdi da je moderni svet osnovan u Italiji u XV i XVI veku srećnim spojem italijanskog narodnog duha i ponovnim otkrićem grčko-rimske političke i kulturne tradicije (Burckhardt, 1860). Ova Burkhartova teza dugo je bila opšteprihvaćena, i svakako predstavljala paradigmu za evropske umetnike i naučnike. Tezu je, doduše, 20-ih godina XX veka, osporavala jedna grupa medijevalista *(revolt of the medievalists)* koji su tvrdili da je sve što je Burkhart u renesansi video kao novo, već bilo stvoreno u srednjem veku. Sredinom XX veka Burkhartova teorija je, međutim, ponovo rehabilitovana, s tim da su vremenske granice renesanse pomerene: 1300–1650. Bilo kako bilo, svest o Italiji kao dominantnoj zemlji renesanse i dalje je ostala.

No, i pre nego što je Burkhart izneo tezu o vodećem položaju italijanske renesanse, za evropske umetnike i naučnike s kraja XVIII i početkom XIX veka mediteranski kulturni krug predstavljale su u prvom redu grčka i rimska antika. Gete je, tako, putovao po Italiji i svojoj knjizi *Italienische*

Reise (Goethe, 1816–1817), u skladu s traganjem za idilama arkadijske književnosti XVIII veka, kao moto stavio: *Et in Arcadia ego*. Upoređujući italijanski i nemački mentalitet, on je prednost dao italijanskom. Dalje, renesansa jeste bila u znaku rimske tradicije, da bi evropski umetnici i arhitekti iz vremena klacisizma pa do početka XIX veka dodali tome i grčku antiku kao novu dimenziju u poimanju mediteranske kulture. Pesnici kao Bajron i Šeli proputovali su Italiju pre nego što se Šeli utopio u Toskanskom moru a Bajron poginuo u grčkom oslobodilačkom ratu 1823. godine. Akcijom koja je sprovedena između 1801. i 1812, kasnije nazvanom vandalizmom i pljačkom, lord Elgin, britanski ambasador pri Visokoj porti, odneo je u London partenonski friz i mramorne skulpture s atinskog Akropolja zahvaljujući veoma sumnjivoj dozvoli turskih vlasti – kojima je otprilike sto godina pre toga do Akropolja bilo stalo toliko da su u Partenonu smestili skladište baruta. Arheolozi XIX veka Troju su tražili na raznim mestima, dok je, 1870, nije našao nemački amater-arheolog Hajnrih Šliman.

Ovaj klasicistički talas pogodio je i skandinavske zemlje. Skandinavci su, s istim oduševljenjem kao i ostali Evropljani, putovali po Italiji i, nešto manje, po Grčkoj, i primali grčke i rimske utiske i inspiracije. Strasni putnik Hans Kristijan Andersen krenuo je preko Alpa i, kao i Gete, opširno pisao o utiscima na putovanjima koja su ga vodila po Italiji i Grčkoj. U Italiji je, osim prljavih i neurednih svratišta i zamorne vožnje, našao i zavoleo šarenilo i šarm narodnog života. Sve mu je bilo drugačije nego na severu: „Vazduh sija, vazduh uzdiže, dok nas na severu hladni, sivi olovni krov pritiskuje ka zemlji." Andersen je, kao i drugi, put nastavio brodom za Atinu. Ploveći mirnim morem od Malte do Atine oduševio se upravo tim mirnim i velikim morem: „Bilo je nešto tako uzvišeno, tako poetično u onim večerima na mirnom, beskrajnom moru, da nemam reči za to. Ovaj mir oko mene se ogledao i u mojoj duši! Kod kuće na severu mi je donelo samo nekoliko minuta mog života ono što sam ovde doživljavao satima." A kada je opazio grčku obalu, uzviknuo je: „Grčka! Video sam zaista preda mnom ovu veliku domovinu duha! Pod ovom planinom su se širile divne doline Arkadije!" (Andersen, 1854: 8–9). I u Atini je s oduševljenjem gledao, već prvog dana, univerzitet koji je izgradio danski arhitekt Kristijan Hansen, čiji je mlađi brat, Teofilijus, takođe arhitekt, izgradio Akademiju u Atini i, kao svoje glavno delo, austrijski parlament u Beču, u impozantom starogrčkom stilu. Posle požara Kopenhagena, prouzrokovanog engleskim bombardovanjem 1807, nova katedrala i nova sudska zgrada projektovane

su i izgrađene u klasicističkom stilu, sa antičkim grčkim portalima. U katedrali su smešteni Torvaldsenovi kipovi Hristosa i njegovih Učenika.[1]

I drugi skandinavski umetnici i intelektualci oduševljavali su se Italijom. Pomenuti vajar Bertel Torvaldsen u Rimu je boravio od 1797. do 1838, i svojim klasicističkim kipovima tamo stekao evropski glas. Danski slikari su se, kao i Andersen, oduševljavali svetlošću, i slikali živopisne i raskošne scene iz italijanskog narodnog života; zajedno sa drugim skandinavskim umetnicima i naučnicima, skupljali se i oni u kući i ateljeu Bertela Torvaldsena. Osnivač danskog baleta, Avgust Burnonvil stvarao je balete s temama iz italijanskog narodnog života, koji se u Kraljevskom pozorištu u Kopenhagenu još igraju.

Vilhelm Marstrand, *Veselje van zidina Rima 1. oktobra uveče* (1839)

[1] Izgleda da je egzotičnost, zajedno sa željom da se upoznaju daleki krajevi i narodi, bila san i pobuda moćnih i značajnih ljudi na severu Evrope. Predstava o jugoistočnom delu Arapskog poluostrva, gde su Rimljani 26 g. pre n. e. pretrpeli katastrofalan poraz, i gde je navodno živela Cezarova ljubavnica, kraljica od Sabe, živela je i dalje, i u Evropi XVIII veka, kao *Arabia Felix*. Tako je danski kralj Frederik V godine 1761. poslao veliku ekspediciju da sakupi arheološke, istorijske i geografske podatke o čudesnim arapskim zemljama. Jedini preživeli učesnik te ekspedicije, Karsten Niebuhr, nastavio je put, a on ga je odveo čak do Bombaja, odakle se u Kopenhagen vratio tek 1767.

I tokom celog XIX veka dugačak niz najznačajnijih skandinavskih umetnika, pisaca, slikara, kompozitora boravio je u Italiji: Bjernstjern Bjernson, Henrik Ibzen, Valter Runeberg, Edvard Grig, Johan Ludvig Hajberg, Georg Brandes, Avgust Strindberg, Vilhelm Hamershoj, Peter Severin Krojer, Karl Nilsen, Jens Ferdinand Vilumsen, Selma Lagerlef, Sigrid Undset, Martin Andersen Nekse, Henrik Pontopidan i mnogi drugi. Sve se to zbivalo u vreme kada se Italija borila za jedinstvo, i kada se i u Skandinaviji (uzaludno) sanjalo o ujedinjenju Danske, Švedske i Norveške. Ovaj skandinavski san nije se ostvario, ali druženje, baš u Rimu, skandinavskih intelektualaca i umetnika bilo je od velikog političkog značaja, i stvaralo velike simpatije prema Italiji. Nema sumnje da se, kao posledica svega toga, odomaćio, moglo bi se reći, malo stereotipan stav da je Mediteran sinonim ne za razne i često suprotstavljene kulture Sredozemlja, nego pretežno za Italiju i njenu kulturu. Ovo poimanje Mediterana Skandinavci su delili, i uglavnom još uvek dele, sa kontinentalnom Evropom. U opštoj karakterizaciji uloge antičkog sveta u istoriji evropske kulture važno je ponovo podvući: grčku antiku otkrio je klacisizam, kao što je rimsku antiku otkrila renesansa.

Iz svega ovoga može se zaključiti da mediteranska regija tokom cele svoje istorije, i uprkos selektivnom i idealizovanom poimanju termina *Mediteran*, nikad nije bila jedinstvena, već je, naprotiv, obilovala sukobima, ratovima, pobunama, konfliktima i rivalstvima, s tim da novija i najnovija istorija tu sliku nije promenila: u dvadesetim i tridesetim godinama XX veka u Italiji, Španiji, Portugaliji i Hrvatskoj nastao je fašizam, a diktatura u Grčkoj, kolevci demokratije. Veliki politički sukobi i krize još uvek su stalne ili česte pojave u zemljama Sredozemnog mora. U naše vreme konflikt i rat između Izraela i njenih arapskih suseda još traje, grčko-turski sukob oko Kipra doveo je do međunarodne krize, Francuska je vodila brutalni rat protiv osamostaljivanja muslimanskih Alžiraca, prisustvo američke mornarice u Sredozemnom moru tokom hladnog rata – sve je ovo jasna demonstracija stvarnih i potencijalnih sukoba u oblasti Mediterana. Zbog svega toga teško je tvrditi da je Mediteran nedvosmislen ili jedinstven pojam. Pre bi se reklo da je to jedinstveno mesto sukoba i oprečnih ideja svetskih nazora.

Za umetnike, kao i za pravoslavni živalj s istočne obale Jadrana, mediteranska civilizacija je u prvom redu značila italijansku, „latinsku" kulturu, ili, preciznije rečeno, mletačku civilizaciju, i susret s njom viđen je kao drevni sukob između zapadne i istočne crkve, produbljen istorijskim isku-

stvom sa Mletačkom republikom. Tako, značajni odeljci *Gorskog vijenca* donose izuzetno negativan pogled na Mlečane, a epski i junački svet srpske i crnogorske narodne poezije predstavlja *sui generis* jedan od polova stare i imanentne suprotnosti na Mediteranu.

Stavovi su, međutim, ipak podeljeni. Merodavni i uticajni pisci XIX i XX veka skloniji su zapadnoevropskom poistovećivanju Mediterana s Italijom i – sasvom prirodno – sa Jadranom, kao dominantnim faktorima. Nije potrebno naročito podvlačiti da su pisci, arhitekti, mislioci dubrovačke i dalmatinske renesanse i, kasnije, dalmatinskih krajeva uopšte, sastavni delovi tako definisane mediteranske kulture. Odnos prema „Mediteranu" umetnika sa severa i kopnene Evrope, bilo da je reč o Geteu, mladalačkim i romantičarskim engleskim pesnicima ili skandinavskim slikarima italijanskog narodnog života, ima pre svega pitoreskni i nostalgičan karakter, idealizovan zbog udaljenosti i naizgled lakšeg i veselijeg života na plavom i sunčanom Sredozemnom moru. Realnije shvatanje odnosa, i nepomirljivosti oprečnih „mediteranskih" kultura, naći ćemo kod Ive Andrića. U pripoveci „Put Alije Đerzeleza" Andrić diskretno, a sasvim u skladu sa svojom temeljnom misli o susretu suprotstavljenih svetova ili principa, govori o susretu glavnog muslimanskog junaka s lepom i otmenom Venecijankom, i o njegovoj uzaludnoj i nemogućoj ljubavnoj čežnji za njom.

Bavljenje jednom regijom kao naučnom ili akademskom disciplinom, kako se to radi u regionalnim studijama, pretpostavlja konglomerat ekonomskih, geografskih, urbanističkih i političkih nauka,[2] koje proučavaju uglavnom planiranje razvoja političkih i ekonomskih odnosa. Kulturni, književni, estetski ili civilizacijski odnosi Mediterana gledani u takvome sveobuhvatnom smislu, po našem su mišljenju *disjecta membra*, i teško nam je videti pojam *Mediteran* drugačije nego kao proizvoljnu kategorizaciju.

Ono što je rekao Krleža, u razgovorima sa Predragom Matvejevićem, o preciznije vremenski i geografski definisanom kompleksu *Srednje Evrope*, moglo bi se u potpunosti primeniti na pojam *Mediteran:*

---

[2] Regionalne studije imaju svoju akademsku tradiciju još od sredine prošlog veka, kada je američki ekonomista Valter Isard, zajedno sa drugim naučnicima, počeo da se bavi regionalnim tj. subnacionalnim problemima. S obzirom da se radilo o interdisciplinarnim studijama bez teorijskih i metodoloških, a i bez akademskih ili naučnih foruma za istraživanja, regionalisti su osnovali novu organizaciju, *Regional Science Association*, koja je svoj prvi kongres održala 1954. godine, i koja danas ima sekcije u skoro svim zemljama sveta.

„Sve kad bismo bili skloni da primimo neke vrste pretpostavku da su se u okviru dekompozicije austrougarskog kolonijalnog carstva, heterogenog i heteroklitnog, mogli pojaviti neki, na prvi pogled slični, ili, nazovimo ih tako, zajednički odrazi u literarnom senzibilitetu koji se formirao na ovom geografskom prostoru, smatram da je tzv. literarni *centralnoevropski kompleks* fantom. Danas je to sazivanje davno već mrtvih duhova na jednoj spiritističkoj seansi koja se prosto zove pisanje feljtona o nepoznatim stvarima… *Centralna Evropa* danas kao neka vrsta *mixtum composituma* za estetsko-morfološke diferencijacije, apstraktna je mješavina koja ne govori mnogo više nego slične varijante: *Centralna Amerika*, *Centralna Afrika* ili *Centralna Azija*, a što bi to imalo da znači u literarnom smislu, nije mi jasno…“ (Matvejević, 1969: 95–98).

Literatura

Andersen, 1854: Hans Christian Andersen, *En Digters Bazar*, Samlede skrifter X, Kjøbenhavn.

Braudel, 1949: Fernand Braudel, *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'Epoque de Philippe II*, Paris.

Burckhardt, 1860: Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel.

Goethe, 1816–1817: Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, gl. 83.

Matvejević, 1969: Predrag Matvejević, *Razgovori sa Miroslavom Krležom*, Zagreb.

Summary

Per Jacobsen

THE FARAWAY SEA. CONTINENTAL AND SCANDINAVIAN VIEWS OF THE MEDITERRANEAN

The civilizations on and around the Mediterranean have never been uniform. From the earliest times up to these days different, often conflicting cultural and political systems have dominated the Mediterranean countries. Renaissance

strengthened Roman antiquity and Italian influence on European culture, and later on classicist artists and scientists tried to revive the ideals of not only Roman but also Greek antiquity. In this way the general opinion of the term *Mediterranean* is restricted to only a part of the Mediterranean complex. The author considers the term to be inadequate because it does not designate a uniform culture and because it ignores other and influential cultures of the Mediterranean.

Riassunto

Per Jacobsen

IL MEDITERRANEO GUARDATO DALLA TERRAFERMA E DAL NORD

Le civiltà delle terre che si estendono attorno al Mediterraneo non sono mai state omogenee. Dalle prime culture fino ai nostri giorni il Mediterraneo è stato caratterizzato da diversi, spesso opposti, sistemi culturali e politici. Il Rinascimento ha rafforzato l'importanza dell'antichità latina e l'influenza italiana sulla cultura europea, in seguito artisti e scienziati del classicismo hanno tentato di far rivivere gli ideali della bellezza non solo del mondo antico romano, ma anche di quello greco. In questo modo il concetto di *Mediterraneo* si restringe a un'unica parte della totalità del Mediterraneo. L'autore per questo ritiene inadeguato il termine Mediterraneo, perché non rappresenta una cultura omogenea e trascura altre e significative culture di questo mare.

INDEKS IMENA

INDICE DEI NOMI

Abate, Frančesko (Francesco Abate) 753, 760
Adamović, D. 178
Agamben, Đorđo (Giorgio Agamben) 555
Aganor, Vitorija (Vittoria Aganoor) 369
Ajdačić, Dejan 246, 483
Alaupović, Tugomir 492–493
Albera, Dioniđi (Dionigi Albera) 521, 524, 527, 535
Aleksandar Karađorđević, kralj 184, 493
Alfjeri, Alesandro (Alessandro Alfieri) 369, 372–373, 378, 388
Aligijeri, Dante (Dante Alighieri) 57, 155, 275, 337, 410, 424, 470–471, 548, 624
Alkala Zamora i Tores, Niset (Niceto Alcalá-Zamora y Torres) 302
Alkej (Αλκαίος) 734
Andereg, Johan (Johannes Anderegg) 513, 515
Andersen, Hans Kristijan (Hans Christian Andersen) 797–798, 801
Andreini, Alba (Alba Andreini) 597, 610
Andrejević-Joles, Jovan 122
Andreoti, Đulio (Giulio Andreotti) 758
Andrić, Ivo 12, 16, 20, 24, 36, 39–40, 68–69, 74, 78, 238, 290, 416, 487–505, 507–517, 556, 583, 684–685, 701, 800
Anđelini, Pjetro (Pietro Angelini) 105
Anić, Vladimir 667, 678
Anri IV, краљ (Henri IV de France) 279
Apoliner, Gijom (Guillaume Apollinaire) 330
Ara, Angelo (Angelo Ara) 655
Arhimed (’Αρχιμήδης) 475
Arigeti, Gracijano (Graziano Arrighetti) 103
Arnautović, Aleksandar 168
Asanja, Manuel (Manuel Azaña) 296, 300, 302
Askari, Fabricio (Fabrizio Ascari) 610
Asman, Aleida (Aleida Assmann) 165
Asman, Jan (Jan Assmann) 153, 156, 481
Asunto, Rozario (Rosario Assunto) 370–371, 388
Aurelije, Marko (Marcus Aurelius Antoninus) 521
Avelini, Deza 428
Averincev, Sergej Sergejevič (Сергей Сергеевич Аверинцев) 124, 459, 481
Avgust, Gaj Julije Cezar Oktavijan (Gaius Julius Caesar Octavianus Augustus) 796
Avirović, Ljiljana 718
Aznavur, Šarl (Charles Aznavour) 580
Azor Roza, Alberto (Alberto Asor Rosa) 610–611

Babić, Milica 495, 497–502
Babudri, Frančesko (Francesco Babudri) 393–395, 398–399
Badnjarević, A. 157
Badnjević, Dunja 718

Bahtin, Mihail Mihajlovič (Михаил Михайлович Бахтин) 350, 362, 615
Bajnder, Dejvid (David Binder) 521, 535
Bajron, Džordž Gordon (George Gordon Byron) 305, 368–369, 388, 683, 686, 696–697, 797
Baldini, Eraldo (Eraldo Baldini) 755
Balota, Mate 662–663, 678
Balvanović, Roman 686, 695
Bankeli, Eva (Eva Banchelli) 388
Banjanin, Ljiljana 16, 23, *329–346*
Bardini, Marko (Marco Bardini) 597, 611
Barnakl, Nora (Nora Barnacle) 711
Barou, Džordž (George Henry Borrow) 683, 686, 696–697
Bart, Rolan (Roland Gérard Barthes) 192, 204, 786
Bartoli, Mateo (Mateo Bartoli) 678
Bartulović, Flora 490
Bartulović, Niko 490, 493
Basara, Svetislav 701
Bašlar, Gaston (Gaston Bachelard) 262–263, 549
Baturan, Radomir 521, 535
Begić, Midhat 152–153, 156
Beki, Ana Patruko (Anna Patrucco Becchi) 604–605, 610
Benešić, Julije 238
Benevolo, Leonardo (Leonardo Benevolo) 79
Benjamin, Valter (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 552, 561
Bergson, Anri (Henri Bergson) 523
Bernini, Đovani Lorenco (Giovanni Lorenzo Bernini) 576, 578
Bertolino, Nikola 210, 213, 222
Bertoluči, Atilio (Attilio Bertolucci) 602, 609–610
Bešević, Stevan 167, 174
Bevilakva, Đuzepe (Guiseppe Bevilacqua) 653, 655
Biderman, Hans (Hans Biedermann) 528, 535
Bidvel, Čarls (Charles E. Bidwell) 660, 666, 678
Bihalji-Merin, Oto 684
Bjernson, Bjernstjern (Bjørnstjerne Martinius Bjørnson) 799
Bloh, Ernst (Ernst Bloch) 37, 557, 568–569
Bodler, Šarl (Charles Pierre Baudelaire) 442
Bodrijar, Žan (Jean Baudrillard) 543
Bogdanović, Dimitrije 124–125, 139, 459
Bogdanović Mirkov, Nada 89
Bojić, Milutin 35, 39–40, 127, 155, 157, 166, 168, 172, 187–188, 249–250, 254, 265–266, 474
Bojović, Zlata 14, 22, 83–98
Bokačo, Đovani (Giovanni Boccaccio) 370
Bonaventura (Saint Bonaventure) 155
Bonfoa, Iv (Yves Bonnefoy) 449–450
Borgeze, Đuzepe Antonio (Giuseppe Antonio Borgese) 166–167
Borhes, Horhe Luis (Jorge Luis Borges) 649, 699
Boskolo, Klaudija (Claudia Boscolo) 740, 742, 747
Bošković, Ruđer 317
Božović, Gojko 520, 535, 723, 737
Brajović, Gordana 500, 502
Brajović, Katarina 36
Brajović, Tihomir 252, 256, 263
Brajtman, Frank Edvard (Frank Edward Brightman) 181
Brandes, Georg (Georg Morris Cohen Brandes) 799
Brauning, Robert (Robert Browning) 625
Brodel, Fernan (Fernand Braudel) 12–13, 16, 18, 20–21, 24, 26, 164–165, 168, 171, 175, 180, 182–184, 186–188, 325, 420, 424, 430, 450, 457–458, 481, 522, 528, 530–531, 535–536, 544–545, 547–548, 568–569, 571–572, 589–591, 686, 695, 729, 796, 801
Brodski, Josif (Иосиф Александрович Бродский) 425, 702, 718, 775
Brom Hajke (Heike Brohm) 595, 611
Bruno, Đordano (Giordano Bruno) 349
Budimir, Milan 554–555
Bulatović, Miodrag 37
Bulver-Liton, Edvard (Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton) 729
Buonaroti, Mikelanđelo (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 278, 319, 524, 576, 578–579, 587, 786

Burkhart, Jakob (Carl Jacob Christoph Burckhardt) 548, 568–569, 796, 801
Burnonvil, Avgust (August Bournonville) 798
Burže, Pol (Paul Bourget) 297

Cankar, Ivan 713
Car, Marko 68, 192, 227, 268–272, 275–276, 286, 288, 781, 783
Cezar, Gaj Julije (Gaius Iulius Caesar) 798
Ciceron, Marko Tulije (Marcus Tullius Cicero) 154
Cihlar, Milutin Nehajev 209
Crnjanski, Miloš 12, 15, 20, 23, 36, 39–40, 79, 122, 189–312, 330, 343, 366, 416, 458, 461, 470, 556, 566, 581, 625, 683–684, 693–694, 696–698, 700–701, 723, 725, 727, 730, 734, 736–737, 781
Crnjanski, Vidosava 268
Cvetković, Nikola B. 156, 481
Cvijanović, Svetislav B. 395
Cvijić, Jovan 12, 20, 458, 571–572, 589–591

Čajkanović, Veselin 175–177, 182
Čale, Morana 656
Čampi, Karlo Aceljo (Carlo Azeglio Ciampi) 756
Čavić, Aldo 427
Čederna, Kamila Marija (Camilla Maria Cederna) 610
Čeki, Karlo (Carlo Cecchi) 609
Čelini, Benvenuto (Benvenuto Cellini) 356, 361, 379–380, 390–391
Čerina, Vladimir 167
Čertaldo, Đovani da (Giovanni da Certaldo) 370
Čezerani, Remo (Remo Ceserani) 352, 358–359, 362
Čolak, Bojan 15, 23, *207–224*
Čolaković, Rodoljub 500
Čulić, Maja i Jerko 492

Ćirjanić, Gordana 17, 25, 683–698
Ćopić, Branko 500

D'Antuno, Nuncija (Nunzia D'Antuono) 17, 24, *593–613*
D'Anuncio, Gabrijele (Gabriele d'Annunzio) 399–405, 413, 429
Dacjeri, Sandrone (Sandrone Dazieri) 755
Daglas, Norman (Norman Douglas) 14, 23, 99–111
Damaskin, Sveti Jovan (Ἰωάννης Δαμασκήνος) 123–128, 135–136, 139
Daničić, Đuro 299
Daničić, Đuro, uskok 215
Danić, Jovan 343
Danilo Petrović, knežević 86
Dardano, Mauricio (Maurizio Dardano) 665–666, 678
Darel, Lorens (Lawrence George Durrell) 17–18, 25–26, 459–460
Davičo, Oskar 329
Davidović, Dimitrije 163
Daviko Bonino, Gvido (Guido Davico Bonino) 361, 388
De Grizogono, Frančesko (Francesco De Grisogono) 652
De Kataldo, Đankarlo (Giancarlo De Cataldo) 755
de Mediči, Đan Gastone (Gian Gastone de' Medici) 276
De Poli-Dalamber, Marija Pija (Maria Pia De Paulis-Dalembert) 753, 760
De Robertis, Đuzepe (Giuseppe De Robertis) 609
Deanović, Mirko 419
Debenedeti, Đakomo (Giacomo Debenedetti) 595–596, 600, 605, 610
Dedić, Arsen 579–580
Dedinac, Milan 331, 344, 389, 440, 451
Dekart, Rene (Renatus des Cartes) 447, 530, 548, 554
De la Kava, Onofrio (Onofrio de la Cava) 578
Del'Akvila, Đulija (Giulia Dell'Aquila) 611
Dela Frančeska, Pjero (Piero della Francesca) 623, 785–786
Delakroa (Ferdinand Victor Eugène Delacroix) 322
Delbjanko, Valnea (Valnea Delbianco) 430
Delić, Jovan 17, 24, 129, 137–139, 152, *615–642*
Delimo, Žan (Jean Delumeau) 279, 285

Demosten (Δημοσθένης) 154
Deretić, Jovan 11, 19, 45, 62, 331, 343, 458–459, 481
Desnica, Vladan 11, 19, 36, 39–40
Detoni Dujmić, Dunja 430
Deželjin, Vesna 17, 25, *659–681*
Di Roza, Valentina (Valentina Di Rosa) 611
Dickov, Vesna 674, 695
Dikens, Čarls (Charles Dickens) 68
Dimić, Ivan 451
Dimitrijević, Jelena 684
Direr, Albreht (Albrecht Dürer) 278
Distazo, Gracija (Grazia Distaso) 655
Dobrašinović, Golub 79
Dobrović, Petar 190, 199
Doklestić, O. 79
Doležel, Lubomir (Lubomír Doležel) 510, 516
Domazet, Sanja 14, 22
Donaruma, Rafaele (Raffaele Donnarumma) 754, 760
Dorija, Mario (Mario Doria) 660, 667, 670, 672, 678
Dorovski, Ivan (Ivan Dorovský) 325
Dornis, Žan (Jean Dornis) 168
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (Фёдор Михайлович Достоевский) 104, 492, 560
Doti, Ugo (Ugo Dotti) 389
Dragojević, pop 44
Dragutinović, Boža 89
Dragutinović, Matilda 89
Drainac, Rade 781, 792
Drašković, Boro 573
Držić, Marin 42, 154
Dučić, Jovan 11–12, 15, 19–20, 23, 35, 39–40, 68, 80–81, 136, 143–160, 167, 170–171, 175, 263–264, 289–298, 303, 308, 310–312, 330, 401, 405, 436, 458, 461, 475, 494, 684, 701, 781
Durbešić, Vojmir 487–488
Dušan, Stefan Uroš IV, kralj i car 155

Džadžić, Petar 226, 245, 252, 262, 264
Džamonja, Srećko 792
Džojs, Džejms (James Augustine Aloysius Joyce) 330, 564, 711, 713
Džouns, Frensis (Francis R. Jones) 471, 482
Džumhur, Zuko 501

Đamarko, Marilena (Marilena Giammarco) 17, 25, *645–658*
Đorđe Branković, despot (monah Maksim) 727, 730
Đorđe Branković, grof 724, 727
Đorđević, Bojan 16, 24, *507–517*
Đorđević, Mirko 18, 481
Đorđević, Tihomir 181–182
Đoto di Bondone (Giotto di Bondone) 278, 283, 582
Đukić Perišić, Žaneta 16, 24, *487–505*
Đurić, Željko 16, 24, 192–193, 200, 204, 268, 286, *393–413*
Đurišin, Dioniz (Dionýz Ďurišin) 521, 535

Eko, Umberto (Umberto Eco) 347–348, 350, 353, 360, 362–363, 564, 752, 760
El Greko (Domenikos Theotokopoulos El Greco) 318–319, 369, 380–382, 390–391
Elgin, lord (Lord Elgin) 797
Elijade, Mirča (Mircea Eliade) 105, 586, 589
Engels, Fridrih (Friedrich Engels) 448
Epikur (Επίκουρος) 101–103
Epštajn, Mihail N. (Михаил Наумович Эпштейн) 589
Ernst, Maks (Max Ernst) 330

Fabr, Tjeri (Thierry Fabre) 450
Fakineti, Dino (Dino Facchinetti) 652
Faneli, Mario (Mario Fanelli) 579
Faraguna, Marijano (Mariano Faraguna) 659, 664, 666, 671, 675–676, 678, 680–681
Felini, Federiko (Federico Fellini) 783
Fenton, Vilijam (William Fenton) 531, 537
Ferari, Silvio (Silvio Ferrari) 611
Feri, Lik (Luc Ferry) 790, 792
Ferjančić, Božidar 459, 482
Fernandes, Dominik (Dominique Fernandez) 597, 607, 610
Fernando VII, kralj (Ferdinand VII) 690
Feroni, Đulio (Giulio Ferroni) 378, 388

Fertonani, Roberto (Roberto Fertonani) 388
Figer, Vilhelm (Wilhelm Fueger) 513, 516
Filip II, kralj (Felipe II) 164, 186, 293, 303–307
Filip IV Lepi, kralj (Philippe le Bel) 279
Filipek, Malgožata (Malgorzata Filipek) 17, 25, *683–698*
Filipović, Dragoljub 174
Filipović, Frida 262–263
Filipović, Rudolf 670, 678
Filipović, Vuk 330, 343
Filodem iz Gadare (Φιλόδημος ὁ Γαδαρεύς) 101
Fizonji, Vera (Vera Fisogni) 768, 775
Fogacaro, Antonio (Antonio Fogazzaro) 770, 775
Folena, Đanfranko (Gianfranco Folena) 660, 678
Fortis, Alberto (Alberto Fortis) 166, 420
Forugi, Hasan (Hassan Foroughi) 769, 775
Foskolo, Ugo (Ugo Foscolo) 420, 424, 426
Franko, Fransisko (Francisco Franco y Bahamonde) 289
Frans, Anatol (Anatole France) 297
Frederik V, kralj (Frederick V) 798
Fridrih I Barbarosa, kralj i car (Friedrich I Barbarossa) 396, 409
Frušić, Dimitrije 163
Fuko, Mišel (Michel Foucault) 699, 702–704, 718–720
Furst, Henri (Henry Furst) 100
Fusel, Pol (Paul Fusell) 105
Fut, Džon (John Foot) 747

Gaćinović, Dimitrije 151
Gaćinović, Vladimir 157
Gaj Flaminije (Gaius Flaminius) 368
Gaj, Ljudevit 490
Galić, Milan 222
Galupoj, Baldasar (Baldassare Galuppi) 625
Gani, Enriko (Enrico Ganni) 388
Garboli, Čezare (Cesare Garboli) 597, 599, 606, 609–610
Garconio, Stefano (Stefano Garzonio) 776
Gerc, Kliford (Cliford Geertz) 192, 204
Gete, Johan Volfgang fon (Johann Wolfgang von Goethe) 167–168, 272–273, 297, 337, 369, 379, 388, 420, 616, 620, 623, 765, 796–797, 800–801
Gilmor, Dejvid (David D. Gilmore) 481, 520, 527–528, 530, 535
Gisdorf, Žorž (Georges Gusdorf) 511
Glavičić, Ante 210, 222
Gligorić, Velibor 418, 430
Glovacki-Bernardi, Zrinka 667, 679
Gogolj, Nikolaj Vasiljevič (Николай Васильевич Гоголь) 200, 282
Goja, Francisko (Francisco Goya) 318
Gojmerac, Evgenija 488–489
Goldoni, Karlo (Carlo Goldoni) 421
Goldstein, Ivo 667, 678
Golubić, Mustafa 579
Golubović, Vidosava 210–211, 222
Gongora, Luis de (Luis de Góngora) 309
Gori, Frančeska (Francesca Gori) 776
Gorki, Maksim (Максим Горький) 787
Gospođa de Stal (Germaine de Staël) 420, 437, 451
Gotje, Teofil (Theophile Gautier) 305, 683, 686, 696–697
Grajs, Pol Herbert (Herbert Paul Grice) 511, 516
Gramši, Antonio (Antonio Gramsci) 650
Grbičić, Zane 44
Grenije, Žan (Jean Grenier) 16, 24, 435–436, 440, 443–445, 448, 450–453
Grgur XIII, papa (Gregorius XIII) 215
Grig, Edvard (Edvard Hagerup Grieg) 799
Grilo, Marina (Marina Grillo) 648, 655
Grim, Jakob (Jacob Grimm) 167
Gugenhajm, Pegi (Marguerite "Peggy" Guggenheim) 579
Guljelmi, Đačinto (Giacinto Guglielmi) 372
Guljelmi, Gvido (Guido Guglielmi) 348–350, 362
Gundulić, Ivan 154
Guzmani, Roberto (Roberto Gusmani) 669–670, 679

Gvanjini, Elvio (Elvio Guagnini) 649, 655, 664–665, 679
Gvozden, Vladimir 17, 25, 151–152, 157, 227, 245, 274, 285, 292, 311, 684, 695, *779–794*

Hajberg, Johan Ludvig (Johan Ludvig Heiberg) 799
Hamershoj, Vilhelm (Vilhelm Hammershøi) 799
Hamović, Dragan 15, 23, *143–160*, 456, 481–482
Hanibal (Hanibal) 271
Hansen, Kristijan (Hans Christian Hansen) 797
Hansen, Teofilijus (Theophilus Hansen) 797
Hasan, Ihab (Ihab Habib Hassan) 564
Hektorović, Petar 190, 423, 425
Hemingvej, Ernest (Ernest Miller Hemingway) 579
Heraklit (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος) 114, 438, 447
Hercfeld, Majkl (Michael Herzfeld) 421, 431
Hergešić, Ivo 261
Hese, Herman (Hermann Hesse) 369, 380, 388
Hesus Hila i Hila (Gregorio Jesús Gil y Gil) 692
Hjum, Dejvid (David Hume) 548
Hoksvort, Silvija 471, 482
Homer (Ὅμηρος) 154, 166–167, 437, 544
Horacije Flak (Quintus Horatius Flaccus) 734
Horden, Peregrin (Pregrine Horden) 421, 431, 525–526, 528, 530, 533, 537
Hraste, Katarina 748
Hristić, Jovan 16, 24, 36, 156, 159–160, 314, 389, 435–436, 439–443, 445–446, 448–453, 455–485

Ibrovac, Miodrag 184
Ibzen, Henrik (Henrik Ibsen) 789
Iglton, Teri (Terry Eagleton) 791–792
Ilić, Dragutin 174
Ilić, Vojislav 35, 39–40, 138, 684, 695
Irving, Vašington (Washington Irving) 683, 686, 696–697
Isard, Valter (Walter Isard) 800
Ivanić, Dušan 79–80
Iven-Zolar, Itamar (Itamar Even-Zolar) 509, 516
Izo, Žan Klod (Jean Claude Izzo) 753

Jaćimović, Slađana 15, 23, 210–212, 214, 220, 222, 232, 245, *267–288*, 300, 311, 325, 342–343
Jakob, Mišel (Michael Jakob) 372, 374–376, 380, 382–383, 388
Jakobsen, Per (Per Jacobsen) 17, 25, *795–802*
Jakovljević, Svetomir 18, 589
Jakšić, Đura 117
Jandrić, Ljubo 494, 496–497, 500–502
Janić, Dušan 695
Janićijević, Valerija 573, 584, 589
Jeger, Verner (Werner Wilhelm Jaeger) 165
Jejts, Vilijam Batler (William Butler Yeats) 470
Jelčić, Dubravko 431
Jelena Anžujska 155
Jelena Branković, despotica 181
Jelić, Milosav 170, 173–174
Jerkov, Aleksandar 14, 16, 22, 24, *29–40*, 250, 256–258, 261–264, *539–569*
Jerolimov, Ivana 656
Jerotić, Vladeta 556
Jevtić, Atanasije, vladika 136, 139
Jireček, Karl (Carl Jireček) 661, 679
Josif II Habzburški (Joseph II Habsburg) 208, 213, 215, 219
Jovan Bogoslov (Ἰωάννης) 555
Jovanović, Aleksandar 17, 24, 325, 445, 450–451, 456, 467, 470, 472, 475, 481–483, *571–591*
Jovanović, Ljubomir 68
Jovanović, Slobodan 372, 383
Jovanović Morski, Milan 79, 83, 86–87, 95–96
Jović, Bojan 15, 23, *313–327*, 388, 456, 470, 475, 481
Julij Solin, Gaj 794
Jung, Karl Gustav (Carl Gustav Jung) 150

Jurić, V. 419
Jurković, Mate 317
Jursenar, Margerit (Marguerite Yourcenar) 451
Justinijan I, car (Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus) 319
Jutronić, Nebodar 492
Jutronić Palaveršić, Marija 492–493
Juvan, Marko 353, 362–364

Kabasi, Nikoleta (Nicoletta Cabassi) 17, 25, *765–778*
Kafka, Franc (Franz Kafka) 564, 701
Kahan, Henri (Henry Kahane) 660, 679
Kalimah (Καλλίμαχος) 711
Kami, Alber (Albert Camus) 16, 24, 349, 435–441, 444–448, 450–453, 483
Kamuenš, Luis (Luís Vaz de Camões) 305–306, 308–309, 311–312
Kančef, Emanuele (Emanuele Kanceff) 343
Kant, Imanuel (Immanuel Kant) 548, 554
Kapor, Momo 17, 24, 571–591
Karadžić, Vuk Stefanović 70, 79, 113–114, 117, 128, 139–142, 182, 209, 556
Karaulac, Miroslav 492, 503
Karduči, Đozue (Giosue Carducci) 16, 24, 415, 429, 431–432
Karlinski, Simon (Simon Karlinsky) 104
Karloto, Masimo (Massimo Carlotto) 753, 755, 760
Karpinteri, Lino (Lino Carpinteri) 659, 664, 666, 671, 675–676, 678, 680–681
Kasano, Franko (Franco Cassano) 655
Kastelani, Emilio (Emilio Castellani) 388
Kasteli, Patricija (Patrizia Castelli) 380, 382, 385–386, 388
Kastoraidis, Kornelije (Cornelius Castoriadis) 789, 793
Kašanin, Milan 68–69, 81, 114, 134, 139, 143–144, 157
Kavafi, Konstantin (Κωνσταντίνος Π. Καβάφης) 470
Kavali, Anamarija (Annamaria Cavalli) 655
Kavaluci, Rafaele (Raffaele Cavalluzzi) 655
Kazanova, Đakomo (Giacomo Casanova) 713, 783
Keleher, Damjan (Damian Kelleher) 774, 776
Kermud, Frank (Frank Kermode) 510, 516
Kiš, Danilo 36, 423, 556, 722
Kjerkegor, Seren (Søren Kierkegaard) 489
Klajst, Evald fon (Paul Ludwig Ewald von Kleist) 579
Klodel, Pol (Paul Claudel) 444–445
Knežević, major 209
Kojen, Leon 468
Kojić, Dragutin 184
Kolapriko, Pjero (Piero Colaprico) 748, 755
Koljević, Nikola 446
Kon, Geca 227
Konan, Kloe (Chloe Conant) 752, 760
Konstantinović, Radomir 75–76, 78, 169–170, 172, 186
Konstantinović, Zoran 45, 62
Konte, Paolo (Paolo Conte) 580
Korolija, Mirko 399–402, 404, 413
Kortelaco, Manlio (Manlio Cortelazzo) 660, 678
Korti, Marija (Maria Corti) 599, 611
Kostić, Laza 15, 23, 35, 39–40, 72, 80–81, 113–142, 783
Koš, Erih 37
Kovač, Mirko 416
Kovač, Zvonko 226, 245
Kovačević, Božidar 419, 431
Kovačević, Dušan 701
Kovačević, Miloš 252, 264
Kragujević, Tanja 436
Krakov, Stanislav 684, 781–782, 792
Kraljica od Sabe (Malkaṯ Šəbâ) 798
Kranjčević, Silvije Strahimir 209, 218
Krklec, Gustav 270, 500
Krleža, Miroslav 220, 416, 500, 726, 800–801
Krnjević, Hatidža 251, 264
Kroče, Benedeto (Benedetto Croce) 745, 748
Kročenci, Luiđi (Luigi Crocenzi) 595
Krojer, Peder Severin (Peder Severin Krøyer) 799
Ksenofon (Ξενοφῶν) 551
Kuić, Gordana 685

Kujundžić, Miodrag 684, 695
Kukić, Branko 262–263
Kurcijus, Ernst Robert (Ernst Robert Curtius) 291–293, 311
Kvapil, Jaroslav (Jaroslav Kvapil) 491

La Kaprija, Rafaele (Raffaele La Capria) 600, 608–609, 611
Lagerlef, Selma (Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf) 799
Lahman, Renate (Renate Lachmann) 356, 362
Lajbnic, Gotfrid (Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz) 530
Lalić, Ivan V. 14, 16, 22, 24, 36, 115, 123, 129, 137–138, 156, 159–160, 250, 264–266, 314, 435–436, 438, 440–441, 443–447, 450–453, 455–485, 573, 581
Lalić, Mihajlo 37
Lazar Branković, despot 181
Lazarević, Branko 163, 166, 172, 185–187, 261, 500
Lazarević Di Đakomo, Persida S. 16, 24, 472, 482–483, *519–538*, 718
Lenković, Ivan 218
Leonardo da Vinči (Leonardo da Vinci) 280, 316, 384–386
Leopardi, Đakomo (Giacomo Leopardi) 16, 24, 415, 421–423, 426, 429–432, 773–776
Leovac, Slavko 292
Lešić, Josip 417–418, 428, 430
Leto, Marija Rita (Maria Rita Leto) 17, 25, *699–720*
Levi-Provencal, Evariste (Évariste Lévi-Provençal) 691, 695
Levi-Stros, Klod (Claude Lévi-Strauss) 788, 792
Ležen, Filip (Philippe Lejeune) 693, 695
Livada, Raša 563
Liverani, Frančeska Gvintoli (Francesca Guintoli Liverani) 608, 611
Liverani, Frančesko (Francesco Liverani) 367, 388
Lojola, Ignasije de (Ignacio de Loyola) 294
Lok, Džon (John Locke) 202
Loma, Miodrag 253
Lompar, Milo 222, 244–246, 727, 737
Longfelou, Henri Vodsvort (Henry Wadsworth Longfellow) 765
Lorka, Federiko Garsija (Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca) 686
Loti, Pjer (Pierre Loti) 319
Lotman, Jurij (Юрий Михайлович Лотман) 358, 362
Lučić, Milka 684, 695
Lukareli, Karlo (Carlo Lucarelli) 17, 25, 739–740, 742–749, 751–763
Lukšić, Ivo 222
Lumli, Robert (Robert Lumley) 747
Lunjani, Lučo (Lucio Lugnani) 602, 604, 610
Luperini, Romano (Romano Luperini) 350, 362
Luter, Martin (Martin Luther) 293

Ljermontov, Mihail Jurjevič (Михаил Юрьевич Лермонтов) 734, 766, 776–778

Maćado, Antonio (Antonio Machado) 695
Magris, Klaudio (Claudio Magris) 17, 25, 611, 645–658, 664
Majer, Bruno (Bruno Maier) 664
Makijaveli (Niccolò Machiavelli) 755
Makintajer, Alister (Alister MacIntyre) 513–516
Maksimović, Goran 67–68, 79, 81
Malarme, Stefan (Stéphane Mallarmé) 442–443
Malina, Brus Dž. (Bruce J. Malina) 530, 535
Malović, Nikola 37
Mamford, Luis (Lewis Mumford) 79
Mancini, Đulio (Gulio Manzini) 672, 679
Mančini, Marko (Marco Mancini) 668, 675, 679
Mandeljštam, Osip (Осип Эмильевич Мандельштам) 501
Manojlović, Todor 169–172, 178–180, 367, 397
Maranjon, Gregorio (Gregorio Marañón y Posadillo) 301
Margjeri, Klotilde (Clotilde Marghieri) 608–609

Margoni, Ivos (Ivos Margoni) 611
Marija Terezija, carica (Maria Theresia) 213, 215, 219
Marin, Bjađo (Biagio Marin) 651–652
Marinović, Ivan 662
Marković, Svetozar 131
Marković, Zdenka 490, 492
Marks, Karl (Karl Heinrich Marx) 448
Markus, Lora (Laura Marcus) 511, 516
Markuš, Stjepan 311
Maroević, Tonko 426
Marojević, Igor 36
Marstrand, Vilhelm (Nicolai Wilhelm Marstrand) 798
Martina, Mari-Madlen (Mari-Madelaine Martinet) 780–781, 792
Marulić, Marko 423–424
Masari, Đulija (Giulia Massari) 596, 603, 607, 609
Mašić, Una 766, 776
Matavulj, Simo 11, 14, 19, 22, 65–82
Maticki, Miodrag 245, 718
Matić, Dušan 16, 24, 455–485
Matkovšik, Ivan 488
Matović, Vesna 15, 23, *163–188*
Matulić, Roko 490, 492
Matvejević, Predrag 424, 430, 598, 608, 611, 645–646, 656, 754, 800–801
Meceltin, Majkl (Michael Metzeltin) 662–664, 679
Mečanin, Radmila 589
Mejdžor Grković, Jasmina 123, 139
Mel, Pomponije (Pomponius Mela) 724
Mengaldo, Pjer Vinčenco (Pier Vincenzo Mengaldo) 602, 610
Merime, Prosper (Prosper Mérimée) 420, 683, 686, 696–697
Mesina, Tomazo da (Tomasso da Messina) 384
Meštrović, Ivan 178, 185, 238
Mićević, Kolja 157, 450–451
Mihailo Obrenović, knez 49–50
Miladinov, David Dušan 37
Milani, Nelida (Nelida Milani) 711, 718
Milašinović, Goran 36
Milena Petrović, kneginja 86
Miletić, Milan 482
Milica, kneginja 155
Miličić, Josip Sibe 15–16, 23, 190, 415–432
Milić, Novica 230, 245
Milosavljević Todorović, Marijana 695
Milošević, Nikola 243, 245, 262, 264
Milutin, Stefan Uroš II, kralj 181
Milutinović, Sima Sarajlija 44
Mije, Gabriel (Gabriel Millet) 178, 180
Miljković, Branko 581
Mioto, Luiđi (Luigi Miotto) 667–668, 679
Mirković, Nikola 144, 157
Miše, Jerolim 490
Mišić, Zoran 114, 139, 156–157
Mitrinović, Dimitrije 151
Mitrov Ljubiša, Stefan 79
Mitrović, Marija 15, 23, 68–69, *189–206*, 235, 246, 492, 498, 503
Mladenović, Tanasije 498
Mladenović, Živomir 79
Moci, Đulio (Giulio Mozzi) 757, 760
Moliterni, Pjerfranko (Pierfranco Moliterni) 655
Montale, Euđenio (Eugenio Montale) 470
Montenj, Mišel de (Michel de Montaigne) 272, 443, 445, 451–453
Monterlan, Anri (Henry de Montherlant) 497
Monteskje (Baron de La Brède et de Montesquieu) 436
Morabito, Rozana (Rossana Morabito) 15, 24, *225–248*
Morante, Danijele (Daniele Morante) 611
Morante, Elsa (Elsa Morante) 17, 24, 593–613
Mormorio, Dijego (Diego Mormorio) 368–369, 372, 388
Muljačić, Žarko 660–661, 679
Musabegović, Jasmina 330, 343
Mušicki, Lukijan 725, 734
Mušija, Sanela 16, 24, *365–392*
Muzil, Robert (Robert Musil) 564, 766

Nabokov, Vladimir Vladimirovič (Владимир Владимирович Набоков) 104
Napoleon, Bonaparta (Napoléon Bonaparte) 727, 730
Nastasijević, Momčilo 125, 136, 139

Nastić, Dimitrije 690–691, 695
Nazor, Vladimir 416
Nedić, Marko 246, 460–461, 466, 482
Negrišorac, Ivan 575, 584
Nekso, Martin Andersen (Martin Andersen Nexø) 799
Nemec, Krešimir 430
Nenadović, Ljubomir 12, 14, 20, 22, 41–42, 49–63, 79, 83, 85–87, 95–96
Nenin, Milivoj 186, 246
Nerenberg, Elen (Ellen Nerenberg) 743, 747
Nestorović, Zorica 119, 139
Niče, Fridrih (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 232, 281–282, 438, 440, 449, 530, 560, 618–619
Niebuhr, Karsten (Carsten Niebuhr) 798
Nikolić, Časlav 252, 256, 263–264
Nikolić, Milica 441, 445, 451, 456, 464, 476, 482
Nikols, Piter (Peter Nicholls) 790, 792
Nilsen, Karl (Carl August Nielsen) 799
Nižetić Čulić, Maja 488, 503
Nodje, Šarl (Charles Nodier) 420
Nogo, Rajko Petrov 144–145, 157–159
Notarbartolo, Tjuna (Tjuna Notarbartolo) 610
Novais Tomeo, Hose Antonio (Jose Antonio Novais Tomeo) 685, 693
Novak, Grga 663, 679
Novak, Vjenceslav 209, 218–219
Novak-Bajcar, Silvija (Sylwia Nowak-Bajcar) 68, 722, 729, 737
Novaković, Boško 331–332, 344, *435–453*, 456, 482
Novaković, Jelena 16, 24, *435–453*

Njeguš, Roksanda 243
Nježić, Tatjana 695
Njiši, Armando (Armando Gnisci) 521

Obolenski, Dimitrije (Дмитрий Оболенский) 459, 481
Obradović, Danijela 776
Obradović, Dositej 11, 19, 131, 551, 556, 728, 730
Ognjenović, Vida 37, 701
Ogrizović, Milan 209
Opačić, Zorana 573, 576, 589
Oraci, Manuela (Manuela Orazi) 718
Orfelin, Zaharije 249, 722, 725, 728, 731
Orvel, Džordž (George Orwell) 520
Osijan (Oisean) 437
Ovidije, Publije Nazon (Publius Ovidius Naso) 490

Palavestra, Predrag 157, 251, 264, 482, 779
Palić, Olga 781, 792
Palumbo, Rafaelo (Rafaelo Palumbo) 753, 757, 760
Pantić, Mihajlo 479, 481, 718, 766, 776
Paoli, Đino (Gino Paoli) 580
Parela, Valerija (Valeria Parrella) 17, 25, 739–742, 745–749
Parmeđani, Aliče (Alice Parmeggiani) 719
Parmenid (Παρμενίδης ὸ Ἐλεάτης) 467, 477–479, 484
Paskoli, Đovani (Giovanni Placido Agostino Pascoli) 360, 429, 470
Past, Elena (Elena Past) 743, 748
Pavešić, F. 419
Pavić, Milorad 17, 24, 29, 33–34, 38–40, 539–569, 581, 695
Pavle Karađorđević, knez 14, 22, 88, 95–96
Pavletić, Vlatko 475, 482
Pavlović, Leposava Bela 499
Pavlović, Milorad 14, 22, 83–98
Pavlović, Miodrag 17, 24, 115, 124, 129, 136–137, 139, 151, 156, 158–160, 436, 458, 615–642
Pavlović, Živojin 176
Pazolini, Pjer Paolo (Pier Paolo Pasolini) 651–652, 787
Pejčić, Predrag 186
Pejer, Alfred (Alfreda Peyer) 417
Pekić, Borislav 16, 24, 36–37, 519–538, 542, 555–556
Peklić, Danica Duna 417
Peleš, Zorica 499
Pelišek, Jozef (Joseph Pelisek) 492
Pena, Sandro (Sandro Penna) 598
Perek, Žorž (Georges Perec) 751
Perela, Silvio (Silvio Perrella) 611

Peroza, Serđo (Sergio Perosa) 608, 610
Pers, Sen-Džon (Saint-John Perse) 330
Petar I, car (Пётр I) 722, 725, 731–732, 735
Petković, Novica 228, 230, 233, 246, 249–250, 252, 264
Petković, Radoslav 24, 36–37, 721–738
Petković,Vladimir 178, 180
Petković, Vladislav Dis 35, 39–40, 722
Petrarka, Frančesko (Francesco Petrarca) 278, 370, 383–384, 389, 470–471, 548
Petravić, Ante 419
Petrić, Nikša 426, 662
Petronijević, Dragomir 180
Petrov, Aleksandar 231, 234, 246, 251, 257, 264
Petrović, Goran 37
Petrović, Nadežda 329, 332
Petrović, Petar II Njegoš 12, 14, 20, 22, 41–63, 79, 85–86, 120, 139, 556, 625, 633
Petrović, Predrag 355, 362, 366–367, 389
Petrović, Rastko 15–16, 23–24, 36, 39–40, 172, 178, 195, 249, 290, 313–392, 458, 461, 581, 684, 766, 786–788, 792
Pfanova, Dora 490
Pijanović, Petar 14, 22, *41–63*, 521–522, 528, 536, 573, 576, 579
Pijas, Đulijana (Giuliana Pias) 753, 760
Pikaso, Pablo (Pablo Picasso) 330
Pilč, Džon Dž. (John J. Pilch) 530, 535–536
Piletić, Milana 362
Pindar (Πίνδαρος) 441–442
Pingvetini, Đani (Gianni Pinguentini) 668, 679
Pištalo, Vladimir 17, 25, 36, 779–773
Pizon (Lucije Kalpurnije Cezonin) (Lucio Calpurnio Pisone Cesonino) 101
Platon (Πλάτων) 624
Plinije Mlađi (Gaius Plinius Caecilius Secundus) 728
Plotin (Πλωτῖνος) 396
Polo, Marko (Marco Polo) 202, 317
Poljak, Željko 487–488, 503
Pontiđa, Đuzepe (Giuseppe Pontiggia) 601
Pontopidan, Henrik (Henrik Pontoppidan) 799
Popa, Vasko 115, 129, 136–137, 156, 159–160, 581
Popadić, Bare 222
Poplavski, Pol (Paul Poplawski) 782, 792
Popović, Bogdan 184
Popović, Draško 44
Popović, Jovan Sterija 556
Popović, Miodrag 44, 50, 62, 115, 117, 123–125, 127, 133–134, 138–139, 684
Popović, Mitar 362
Popović, Nikola 17, 25, *739–749*
Popović, Radovan 238, 246, 270, 286, 367, 369, 372, 379, 383, 389, 490, 498–500, 503
Porčani, Elena (Elena Porciani) 601, 607, 611
Prac, Mario (Mario Praz) 602
Prat, Hugo (Hugo Eugenio Pratt) 733, 736
Prever, Žak (Jacques Prévert) 580
Prodanović, Božidar 174
Prodanović, Mileta 17, 25, 779–793
Protagora (Πρωταγόρας) 442, 553
Prudon, Pjer Žozef (Pierre-Joseph Proudhon) 448
Prust, Marsel (Marcel Proust) 444, 564
Pupino, Anđelo Rafaele (Angelo Raffaele Pupino) 599–600, 606, 610–611
Purić, Božidar 172
Pursel, Nikolas (Nicholas Purcell) 421, 431, 525–526, 528, 530–531, 533, 537

Rački, Franjo 661, 679
Radešček, Frano 168
Radičević, Branko 232, 283, 618
Radičević, Matija 361
Radovan, majstor 574, 576, 578, 580–581
Radović, Borislav 16, 24, 36, 441–442, 445, 484–485
Radulović, Marko M. 15, 23, *113–142*
Radulović, Milan 115, 132, 138–139, 157, 246
Radulović, Svetlana 251, 264
Raičević, Gorana 199, 204, 226, 232, 246–247, 281–282, 286
Raičković, Stevan 243, 500
Rajan, Mari-Lor (Marie-Laure Ryan) 509, 516

Rajić, Jovan 724–726
Rajković, Vidak 589
Rakić, Milan 136, 175, 367–368
Rakić, Vikentije 728, 730, 733–734
Ramondino, Fabricija (Fabrizia Ramondino) 600, 611
Raskin, Džon (John Ruskin) 473, 482, 784
Razumovski, knez 727
Rembo, Artur (Arthur Rimbaud) 594, 598, 611
Rembrant (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 587
Rene, AnaTice (Anne Tietze Rene) 660, 679
Renoar (Pierre-Auguste Renoir) 198
Riči, Elena (Elena Ricci) 17, 25, *751–763*
Riči, Gracijela (Graziella Ricci) 602, 610
Riker, Pol (Paul Ricoeur) 192, 204, 752
Rilke, Rajner Marija (Rainer Maria Rilke) 469
Ristić, Marko 329, 331, 344, 389
Ristović, Ana 436
Riter, Joakim (Joachim Ritter) 372, 389
Rogić, Veljko 222
Roić, Sanja 16, 24, 189, *415–432*, 656, 711, 718
Roki, Lučano (Lucciano Rocchi) 672, 679
Rosić, Tatjana 713, 718
Rot, Jozef (Joseph Roth) 701
Roterdamski, Erazmo (Desiderius Erasmus Roterodamus) 743
Roza, Đovana (Giovanna Rosa) 594, 598–599, 606, 608, 610
Rozamani, Enriko (Enrico Rosamani) 667, 672, 680
Rudolf II Habzburški (Rudolf II Habsburg) 215
Ruđerio, Rafael (Raffaele Ruggiero) 430
Runeberg, Valter (Walter Magnus Runeberg) 799

Saba, Umberto (Umberto Saba) 425, 598
Said, Edvard (Edward Wadie Said) 791–792
Saladin (صلاح الدين يوسف بن أيوب) 409
Salvatore, Đovani (Giovanni Salvatore) 388
Samardžija, Snežana 118, 121, 139
Sangvineti, Edoardo (Edoardo Sanguinetti) 596
Santi, Rafaelo (Raffaello Sanzio) 277–278
Sartr, Žan-Pol (Jean-Paul Sartre) 442, 447, 449, 451, 560–561
Sasateli, Monika (Monica Sassatelli) 390
Savić, Milan 68, 80, 783, 792
Savić-Rebac, Anica 479, 482
Savijano, Roberto (Roberto Saviano) 740, 742, 748
Savinio, Alberto (Alberto Savinio) 419
Sekulić, Isidora 152, 222, 622, 625
Sekulić, Mirjana 290, 311
Selimović, Meša 157, 263–264, 500, 700
Senjanin, Ivo 215
Senjavin, Dmitrij (Дмитрий Николаевич Сенявин) 727
Serao, Matilda (Matilde Serao) 740
Serijani, Luka (Luca Serianni) 679
Serkovska, Hana (Hanna Serkowska) 760
Servantes, Migel de (Miguel de Cervantes Saavedra) 600
Sete, Mirjam (Miriam Sette) 14, 23, 99–111
Silverberg, Robert (Robert Silverberg) 470
Simeon Dubrovčanin 179
Simić, Čarls 469, 482, 519–520, 536
Simon, Klod (Claude Simon) 451
Simoneti, Đanluiđi (Gianluigi Simonetti) 757, 760
Simović, Ljubomir 115, 129, 136, 258, 264, 615, 640
Sinjoreli, Luka (Luca Signorelli) 381–382, 390–391, 622
Skanjo, Roberto (Roberto Scagno) 105
Skaramaca, Sebastijano (Sebastiano Scaramazza) 652
Skerlić, Jovan 68, 80, 127, 155, 157
Skifano, Žan-Noel (Jean-Noël Schifano) 601, 610
Skok, Petar 660, 680
Skubić, Mitja 660, 680
Sloterdajk, Peter (Peter Sloterdijk) 547
Smit, Adam (Adam Smith) 548
Smit, Džon (John Smith) 534
Snoj, Marko 667, 680
Sokrat (Σωκράτης) 396

Spinacola, Vitorio (Vittorio Spinazzola) 595, 611
Spinoza, Antonio (Antonio Spinosa) 101
Spiridonović-Savić, Jela 15–16, 23–24, 393–413
Stakić, Jelena 792
Stanić, Nada 500
Stanić, Vojislav 499–500
Stanković, Slavoljub 37
Stanojević, Gligor 208, 221–222
Stanojević, Stanoje 208, 219, 222
Stefan Prvovenčani, kralj 156
Stefan, Uroš III Dečanski 179
Stefanović, Svetislav 171
Stejner, Džordž (Georg Steiner) 781, 792
Stendal (Marie-Henri Beyle Stendhal) 273, 765, 769, 775–778
Stojanović, Dragan 124, 436, 792
Stojanović, Jugana 361
Stojanović, Zoran 589
Stojić, Vera 389
Stojković, Živorad 156–158, 222, 263–264
Stojković Badnjarević, G. 157
Stojnić, Mila 227, 246
Stolac, Diana 663, 680
Strindberg, Avgust (August Strindberg) 799
Strumsa, Sara (Sarah Stroumsa) 526
Stuparević, Olga 273, 286, 331, 344, 780, 788, 792
Stusi, Alfredo (Alfredo Stussi) 661, 680
Sveti Avgustin (Aurelius Augustinus) 396–397
Sveti Franjo Asiški (San Francesco d'Assisi) 154, 198, 293, 369, 396–397, 407
Sveti Jovan od Krsta (San Juan de la Cruz) 293
Sveti Katarina iz Sijene (Caterina da Siena) 277, 293, 298, 408–409
Sveti Nikolaj Velimirović 79
Sveti Sava 34, 123, 155, 181, 396, 626, 628–629, 636
Sveti Simeon Mirotočivi (Stefan Nemanja) 155, 181, 626, 629, 636
Svetonije (Gaius Suetonius Tranquillus) 101, 724

Šabo, Žak (Jacques Chabot) 438, 452
Šampinji, Rober (Robert Champigny) 752, 760
Šanatiko, Đovana (Giovanna Scianatico) 430
Šantić, Aleksa 35, 39–40, 79, 167
Šar, Rene (René Char) 438
Šeatović Dimitrijević, Svetlana 16, 18, 24, 26, 325, *455–485*, 580, 589
Šekspir, Vilijam (William Shakespeare) 114, 421, 736
Šeli, Persi Biš (Percy Bysshe Shelley) 765, 797
Šenoa, August 209, 219
Šestov, Lav (Лев Исаакович Шестов) 545, 568 – 569
Šiler, Fridrih (Friedrich Schiller) 306, 311–312
Šimić, Antun Branko 416
Šliman, Hajnrih (Heinrich Schliemann) 797
Šmit, Zigfrid J. (Siegfried J. Schmidt) 515
Šo, Brent D. (Brent D. Shaw) 537
Šopenhauer, Artur (Arthur Schopenhauer) 530
Šuljagić, Radmila 332–333, 344, 389, 792
Šutić, Miloslav 245–246

Tabaneli, Roberta (Roberta Tabanelli) 745, 748
Tadić, Jorjo 490
Taljavini, Karlo (Carlo Tagliavini) 680
Taso, Torkvato (Torquato Tasso) 57, 278
Tatarenko, Ala (Алла Татаренко) 17, 25, *721–738*
Tekavčić, Pavao 666, 668, 671, 680
Ten, Ipolit (Hippolyte Adolphe Taine) 297, 437
Teodosije 123
Tereza Avilska (Teresa de Ávila) 154, 290, 293–294, 296–298
Tesla, Milutin 209, 218
Tesla, Nikola 209
Tešić, Gojko 261, 264, 792
Tešić, Milosav 456, 581
Tiberije, Klaudije Neron Cezar (Tiberius Claudius Nero Caesar) 99, 101, 103
Tibode, Alber (Albert Thibaudet) 37

Tijan, Pavao 208–209, 222
Tišma, Aleksandar 555
Todi, Jakopone da (Fra Jacopone da Todi) 406, 622
Todorova, Marija 179
Todorović, Dušica 16, 24, *347–364*
Tojnbi, Arnold (Arnold Joseph Toynbee) 546–547, 568–569
Tokačeli, Enco Erik (Enzo Eric Toccaceli) 368–369, 372, 388
Tolstoj, Lav Nikolajevič (Лев Николаевич Толстой) 394, 627, 730
Tomazeo, Nikola (Niccolò Tommaseo) 167, 298, 420
Topić Mimara, Ante 679
Tore, Alfonso de la (Alfonso de la Torre) 291
Tores, Hulio Romero (Julio Romero de Torres) 302
Torvaldsen, Bertel (Bertel Thorvaldsen) 798
Tošović, Jovan 416
Tremlet, Džajls (Giles Tremlett) 695
Trifone, Pjero (Piero Trifone) 679
Trijić, Vesna 766–767, 775
Trojan, Augusto (Augusto Troian) 652
Tubić, Risto 521, 536
Turgenjev, Ivan Sergejevič (Иван Сергеевич Тургенев) 104
Turi, Euđenio (Eugenio Turri) 764, 766

Ugnjevska, Joana (Joanna Ugnjewska) 648, 656
Ujević, Avgustin Tin 416, 429, 431, 436
Unamuno, Migel de (Miguel de Unamuno) 292, 299, 301–302
Undset, Sigrid (Sigrid Undset) 799
Ungareti, Đuzepe (Giuseppe Ungaretti) 412
Urbani, Umberto (Umberto Urbani) 393, 398, 409
Ursini, Flavija (Flavia Ursini) 660, 666, 680
Uspenski, Boris (Борис Андреевич Успенский) 358, 362
Užarević, Josip 482

Valega, Adalberto (Adalberto Vallega) 767, 771, 776
Valeho, Sezar (Cesar Vallejo) 598
Valeri, Pol (Paul Valéry) 16, 24, 143, 145–148, 156–159, 435–439, 441–444, 446, 450, 452–453, 474–476, 478–479, 481, 483, 484–485, 544, 553–554, 568–569
Valser, Robert (Robert Walser) 766
Valjarević, Srđan 17, 25, 765–778
Varezi, Valerio (Valerio Varesi) 755
Vazari, Đorđo (Giorgio Vasari) 277–278
Veber, Žan-Pol 145–146, 157–159
Vejn, Pol (Paule Veyne) 510, 516
Velaskez, Dijego (Diego Velázquez) 309–310, 318
Velflin, Hajnrih (Heinrich Wölfflin) 282–283, 285
Velikić, Dragan 17, 25, 36, 699–720, 725
Velmar-Janković, Svetlana 232–233, 246, 252, 261, 264
Vereš, Saša 343
Verga, Đovani (Giovanni Carmelo Verga) 744
Vergilije Publije Maron (Publius Vergilius Maro) 57, 202
Verne, Jozef (Claude-Joseph Vernet) 441
Veselinović, Sonja 18, 476, 481
Vesfal, Bertran (Bertrand Westphal) 702, 719, 752, 760
Vesković, Mladen 766, 771, 776
Vidaković Petrov, Krinka 15, 23, *289–312*, 325
Viko, Đambatista (Giambattista Vico) 357
Viličić, Melita 222
Vilson, Edmund (Edmund Wilson) 104
Vilumsen, Jens Ferdindand (Jens Ferdinand Willumsen) 799
Vinaver, Stanislav 122–123, 127, 132, 135, 138–139, 155, 157, 329, 367, 781, 783
Vinči, Simona (Simona Vinci) 17, 25, 739–741, 744–749, 755
Vinkelman, Johan (Johann Joachim Winckelmann) 615
Visković, Velimir 520, 535
Vitezović, Miljenka 362
Vitezović, Pavao Riter 209
Vitgenštajn, Ludvig (Ludwig Wittgenstein) 530
Vito, Mauricio (Maurizio Vito) 747

Vitorini, Elio (Elio Vittorini) 16, 24, 347–364, 361, 595–596, 610, 612
Vitošević, Dragiša 175, 186
Vjeržinski, Kazimir (Kazimierz Wierzyński) 301
Vladisavljević, Dimitrije 85
Vojčik, Marija Rita (Maria Rita Wojcik) 102
Vojnović, Ivo 184–185, 495
Vojnović, Lujo 184
Vojnovič, Marko Ivanovič 727
Volter (François Marie Arouet, Voltaire) 733
Volterstorf, Nikolas (Nicholas Wolterstorff) 509, 516
Vraneš, Branko 15, 23, *249–266*
Vrčević, Vuk 79
Vučković, Radovan 151, 157, 684, 695
Vučo, Aleksandar 500
Vuk Branković 727
Vukadinović, Alek 440, 450, 484–485, 581
Vukićević, Dragana 14, 22, *65–82*
Vukićević, Marina 589
Vuković, Đorđije 325, 333, 344

Zagra, Đulijana (Giuliana Zagra) 611
Zelić, Gerasim 396
Zenon (Ζήνων ὁ Ἐλεάτης) 478
Zgorlon, Karlo (Carlo Sgorlon) 599, 603, 610
Ziferle, Rolf Peter (Rolf Peter Sieferle) 548
Zimel, Georg (Georg Simmel) 371, 390
Zjelinjski, Boguslav (Bogusław Michał Zieliński) 68–69, 73, 76
Zlataper, Šipio (Scipio Slataper) 646, 656
Zorić, Pavle 157
Zorić, Svetozar 684
Zubanović, Slobodan 479, 481
Zvevo, Italo (Italo Svevo) 701

Ženet, Žerar (Gerard Genette) 610
Žid, Andre (André Paul Guillaume Gide) 560
Živković, Vasa 232, 283–284

Indeks sastavili

Marko Avramović
Marko M. Radulović

ACQUA ALTA
МЕДИТЕРАНСКИ ПЕЈЗАЖИ У МОДЕРНОЈ
СРПСКОЈ И ИТАЛИЈАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

ACQUA ALTA
PAESAGGI MEDITERRANEI NELLE LETTERATURE
ITALIANA E SERBA DEL NOVECENTO

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2

За издавача
Др Весна Матовић

Лектура и коректура за српски језик
Грозда Пејчић

Превод резимеа на енглески језик
Тијана Тропин

Секретар зборника
Марко М. Радуловић

Техничка уредница
Лепосава Кнежевић

Дизајн корица
Ивана Димитријевић

Штампа
Чигоја
Ш Т А М П А
office@cigoja.com

Тираж 500

ISBN 978-86-7095-194-5

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09»19/20»(082)
821.131.1.09»19/20»(082)

ACQUA alta : међународни зборник рада : медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности = paesaggi mediterranei nelle literature italiana e serba del novecento / [уредили Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо]. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2013 (Београд : Чигоја штампа). - 824 стр. : илустр. ; 24 cm. - (Посебна издања / Институт за књижевност и уметност ; књ 36)

Радови на срп. и итал. језику. - Тираж 500. - Стр. 11-26: Сан о Медитерану / Светлана Шеатовић Димитријевић = Il sogno del Mediterraneo / Svetlana Šeatović Dimitrijević. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз већину радова. - Резимеи на енгл., итал. или срп. језику. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-194-5

a) Српска књижевност - Мотиви - Средоземље - 19в-20в - Зборници b) Италијанска књижевност - 20в-21в - Зборници
COBISS.SR-ID 200658956

Зборник радова *Acqua alta. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности* представља једну од првих колективних монографија која покушава да обележи присуство Медитерана у српској и италијанској модерној књижевности. Кроз радове 39 аутора, на српском и италијанском језику, указује се на мапу теме Медитерана у делима важних српских и италијанских модерних и савремених писаца и песника. Зборник је резултат сарадње Института за књижевност у Београду и Одсека за модерне језике, књижевности и културе Универзитета „Г. д'Анунцио", Кјети-Пескара (Италија).

Acqua alta. Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento rappresenta uno dei primi tentativi di indagare la presenza del Mediterraneo sia nella letteratura serba sia nella letteratura italiana del Novecento. I 39 saggi che compongono questo volume in italiano e in serbo presentano una mappatura del tema del Mediterraneo letto attraverso l'opera di importanti autori italiani e serbi, moderni e contemporanei. Il volume è il risultato della collaborazione tra il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e l'Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado (Serbia).