Slavica

Collana di studi slavi
diretta da
Giovanna Brogi Bercoff e Mario Enrietti

15

Volume pubblicato con il contributo di:
– Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara (Fondo di Ricerca d'Ateneo)
– Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino (Fondo per la Ricerca Locale)
– Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

Comitato scientifico

Ljiljana Banjanin (Università degli Studi di Torino), Vesna Cidilko (Università «Humboldt», Berlino), Małgorzata Filipek (Università di Wrocław), Persida Lazarević Di Giacomo (Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara), Slavko Petaković (Università di Belgrado), Sanja Roić (Università di Zagabria), Svetlana Šeatović (Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado)

Referee

Dejan Ajdačić
(Università di Kiev)
Dragan Bošković
(Università di Kragujevac)
Davor Dukić
(Università di Zagabria)
Sabina Giergiel
(Università di Opole)
Lahorka Plejić Poje
(Università di Zagabria)
Boško Suvajdžić
(Università di Belgrado)

Editing

Edito – Gestione Servizi Editoriali

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review
che ne attesta la validità scientifica

Il Sole*L*una presso gli slavi meridionali

II

a cura di
Ljiljana Banjanin
Persida Lazarević Di Giacomo
Sanja Roić
Svetlana Šeatović



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2017
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
http://www.ediorso.it

Realizzazione editoriale e informatica di Francesca Cattina

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-768-4

Indice

pag.

Il Sole*L*una presso gli slavi meridionali II: dicotomie e simbologie dei corpi celesti attraverso il prisma delle identità plurisemantiche, *di Ljiljana Banjanin, Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić e Svetlana Šeatović* IX

Prima parte

Iva Grgić Maroević, Tonko Maroević, Il Sole e la Luna nelle traduzioni in croato e serbo. Sulla mitologia dei generi 3

Tihomir Brajović, »Velika duša mesečeva«: vidovi i značenja lunarne topike u srpskom pesništvu modernog doba 23

Елена Дараданова, Луната в поезията на българския и сръбския модернизъм – символики и символизации 41

Seconda parte

Јелена В. Вуловић, »Сунца« Лазара Комарчића – Транссветовни идентитети у *Једној угашеној звезди* 59

Rosanna Morabito, Note su un *Notturno* di A.G. Matoš 75

Maria Bidovec, Il sole in due romanzi di Ivan Cankar 91

Terza parte

Nicoletta Cabassi, La notte nelle visioni cosmiche di Sibe Miličić 113

Sanja Roić, Sunce i zvijezde u Miličićevoj *Knjizi radosti* 127

pag.

Giulia Baselica, L'immagine epica serba del sole e della luna nella poesia di Anna Achmatova 145

Александра Матић, Соларно и лунарно у песничкој збирци *Откровење* Растка Петровића 155

Marija Mitrović, Il sole mediterraneo nella poesia di Ivo Andrić 169

Ala Tatarenko, Sunce i Mesec u svetu junaka modernističkog romana (*Dnevnik o Čarnojeviću* M. Crnjanskog i *Na sunčanoj strani* I. Andrića) 183

Quarta parte

Слађана Јаћимовић, Временске и космичке прилике у контексту ерозије идентитета – *Роман о Лондону* Милоша Црњанског 201

Vladimir Gvozden, Solarni hobi Vladana Desnice 213

Svetlana Šeatović, La metafisica del Sole e della Luna nella poesia di Vasko Popa, Ivan V. Lalić e Vladan Desnica 227

Светлана Раичић Перић, Сунце и земља, једно прождирање симбола 247

Quinta parte

Nadija Rebronja, Sunce, mesec, mesečina i zvezde u romanima *Bihorci*, *Kuću kućom čine lastavice* i *Carska vojska* Ćamila Sijarića 267

Валентина В. Хамовић, Златна паучина и сребрна магла – *Башта сљезове боје* Бранка Ћопића 277

Slobodan Vladušić, Motiv sunca u Bulatovićevom romanu *Crveni petao leti prema nebu* 287

Elisabeth Von Erdmann, Die Geo-Kosmopoetik von Andriana Škunca 295

pag.

Зорана Опачић, Лунарно начело у поезији Милосава Тешића 315

Сања Париповић Крчмар, Јасмина Јокић, Фолклорна и митска семантика елемената небеског обзорја у поезији Милосава Тешића 331

Sesta parte

Jolanta Dziuba, »*Luna omnia regit*« – kulturowa narracja o zaburzonej kosmologii w serbskim i chorwackim dramacie postmodernistycznym 351

Игор Перишић, Сунце у чаши: *Снежни човек* Давида Албахарија 369

Vladislava Gordić Petković, Mesec u Škorpiji: sunce i mesec kao znamenja ljubavi i smrti u prozi Jelene Lengold 379

Јован Љуштановић, На граници детињства – месец (о симболици месеца у српској и хрватској књижевности за децу) 395

Profilo degli autori 411

Indice dei nomi 419

Il Sole*L*una presso gli slavi meridionali II: dicotomie e simbologie dei corpi celesti attraverso il prisma delle identità plurisemantiche

Il secondo volume della miscellanea *Il Sole*L*una presso gli slavi meridionali*, in simmetria con il primo volume, racchiude i risultati delle analisi condotte da un gruppo selezionato di studiosi invitati a offrire un contributo sul tema del sole e della luna nelle culture dei popoli slavi meridionali rispetto a tre specifici campi d'indagine affrontati sempre secondo un'ottica rigorosamente slavistica e comparatistica. Tali campi, che a propria volta hanno generato inediti sbocchi di ricerca, sono essenzialmente tre: il Sole e la Luna quali corpi celesti all'origine di fenomeni atmosferici e sulla scorta delle simbologie connesse (giorno/notte, principio maschile / principio femminile, razionale/emotivo, positivo/negativo); la cosmologia; e infine le condizioni meteorologiche, ossia vento, pioggia, neve, nebbia, ecc. In questo volume, tuttavia, l'arco temporale preso in considerazione dalle ricerche è più ristretto, muovendo dall'inizio del Novecento per giungere fino ai giorni nostri: si tratta di un periodo che corrisponde a grandi linee alla visione cosmologica dell'intero XX secolo, che risente della suggestione della teoria della relatività con i suoi postulati in favore di un universo gravitazionale essenzialmente vuoto, quindi in contrasto con quanto prospettato dai fisici del secolo precedente. Un universo quasi di matrice biblica, ma al tempo stesso ipotizzato su basi matematiche, che trova favorevoli consonanze in una società sempre più in crisi e che giorno dopo giorno assiste al naufragio di "mitologie" prefigurate solo pochi decenni prima come eterne. Mitologie che riaffioravano ora nelle ideologie, ora nelle religioni oppure nei diversi movimenti culturali. Naturalmente un simile impianto si riverbera nei singoli lavori che danno vita alla presente miscellanea.

Ad aprire il volume è il saggio di Iva Grgić Maroević e Tonko Maroević sul sole e la luna nelle traduzioni in croato e in serbo dedicate alla dicotomia tra maschile e femminile che investe i due corpi celesti nelle varie tradizioni culturali. Si consideri che in alcune lingue la situazione si complica per la presenza del genere neutro. In questo caso gli autori muovono dal saggio di Roman Jakobson (1959) per illustrare le difficoltà e le soluzioni di volta in volta adottate, sull'esempio delle versioni dall'italiano, francese, spagnolo e inglese delle opere di san Francesco d'Assisi, Dan-

te, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Garcia Lorca, Mansfield e altri autori ancora.

Gli aspetti e i significati dei *topoi* lunari nella poesia serba del modernismo sono invece al centro delle ricerche di Tihomir Brajović, che dopo aver passato in rassegna la produzione poetica di Đura Jakšić, Petar II Petrović Njegoš, Desanka Maksimović, Ljubomir Simović e Vojislav Ilić, si concentra in seguito su Jovan Dučić, Sima Pandurović e Milan Rakić. E se da un lato gli aspetti paradossali e ambivalenti dei *topoi* lunari fanno ingresso nella letteratura d'avanguardia, dall'altro la luna come motivo a sé stante sembra destinata a dileguarsi nella letteratura del dopoguerra, salvo tornare in auge tra i poeti neosimbolisti e incarnare valori polivalenti tra gli autori contemporanei.

La luna nell'età del modernismo è l'oggetto del contributo di Elena Daradanova, che mette a raffronto la poesia bulgara con quella serba. L'autrice si propone di identificare diversi modelli e altrettante tendenze nei paradigmi poetici nazionali dell'epoca considerata. Le poesie che hanno per oggetto la natura rientrano nel filone del paesaggio dell'anima, di qui si dipana l'analisi delle plurime personificazioni femminili della luna declinate secondo la tradizione letteraria europea e la mitologia slava meridionale, con particolare attenzione al mito delle fate, le cosiddette "*Samodive*".

Il saggio che apre la seconda sezione del volume reca la firma di Jelena Vulović e prende in esame i «transmondi» di Lazar Komarčić, autore del primo romanzo serbo di fantascienza, del 1902. Affrontando l'aspetto psicologico in una prospettiva intertestuale e intratestuale, il lavoro intende mostrare in quali forme la componente cosmica dei testi di Komarčić approdi verso esiti moderni. Ed è in questa prospettiva, in base alle teorie di Jurij Margolin e Hillary Danenberg, che va letto il suo romanzo *Una stella estinta*, dove si profilano identità moderne simulate.

Al croato Antun Gustav Matoš, attivo tra XIX e XX secolo, dedica la sua ricerca Rosanna Morabito, in particolare alla breve opera *Nokturno* (1904), prosa lirica che narra di una falena sospinta dal desiderio di lontananza: dopo aver lasciato un giardino fiorito per il cielo stellato, il suo viaggio conoscerà un tragico epilogo per l'impatto con il mondo umano. Seppur caratterizzato da una struttura relativamente semplice, il testo rivela una complessità tematica e simbologica, oltre a condensare le riflessioni dell'autore sull'arte, sul destino dell'artista e sulla propria parabola di vita.

L'atmosfera solare dei romanzi *La casa di Maria Ausiliatrice* (1904) e *Martin Kačur. Storia di un idealista* (1906), del poeta e scrittore sloveno Ivan Cankar, è l'oggetto dello studio di Maria Bidovec. Notevole la frequenza della parola *sole*, al punto che l'analisi delle occorrenze più significative nei due testi ha potuto chiarire che solo di tanto in tanto l'astro assume valenze puramente astronomiche o fraseologiche, mentre nella quasi totalità dei casi il suo ruolo risulta strumentale alla

narrazione, accompagnando in genere l'evoluzione dei personaggi o seguendone da vicino i loro sentimenti, i loro sogni.

Un autore originario dell'isola di Hvar, Sibe Miličić, di identità culturale croata e serba, è uscito dall'oblio dopo un lungo periodo attirando l'attenzione delle studiose Nicoletta Cabassi e Sanja Roić. La prima indaga la volta celeste nella produzione letteraria di Miličić, che nelle sue raccolte liriche (1920, 1922) e nei testi in prosa (1926, 1927, 1928) si lascia guidare dal medesimo desiderio di infinito che sorprendeva gli antichi – e sorprende tuttora – quando le stelle risaltano nella loro natura mitopoietica e cosmica. Ma i sentimenti panteistici nella prosa sembrano a poco a poco sfumare: il rapimento verso l'alto è seguito da un ripiegamento in direzione della terra, così il cielo non viene più considerato come partecipe dei destini umani. Sanja Roić si concentra piuttosto sul tema del sole e delle stelle che permea la raccolta di Miličić del 1920, un successo tale da risvegliare l'interesse del pubblico e della critica. I motivi all'origine della gioia sono simbolizzati dal corpo celeste e dagli astri in genere che manifestano il "cosmismo" dello scrittore, e si sottolinea come il cosmismo nell'opera di Miličić sia stato stimolato dalla conoscenza non solo di Leopardi ma anche della lirica mistica italiana del Duecento, grazie alla quale, insieme all'intertesto biblico, hanno inizio la lettura e la comprensione dell'universo in chiave antropocentrica.

Su fronti differenti si muove Giulia Baselica, che riprende la rappresentazione epica serba dei corpi celesti nei testi della poetessa russa Anna Achmatova. Nel 1963, in un imponente volume apparso a Mosca e dedicato all'epos serbo, furono pubblicate anche le versioni russe di sei canti, curate dalla stessa Achmatova. A esse si aggiunsero, nel corso degli anni, le traduzioni di altri nove canti, inediti fino al 2005. In queste traduzioni la studiosa italiana individua le immagini, esplicite o implicite, del sole e della luna, e i legami e le evocazioni che hanno per oggetto i due corpi, nonché la loro ricezione, elaborazione e risonanza nell'universo poetico achmatoviano.

Il sole e la luna sono anche il filtro attraverso cui Aleksandra Matić indaga il rilievo assunto dalla mitologia slava nella raccolta in versi *Rivelazione* (1922), del poeta, scrittore e pittore serbo Rastko Petrović. Nel contributo si va alla ricerca di una connessione tra i miti cosmogonici che simbolizzano la vita e gli elementi chiave della poetica di Petrović, ossia la corporeità, le pulsioni irrazionali, il mistero della nascita e della morte, il viaggio verso l'ignoto, nel tentativo di riconoscere i due culti, solare e lunare, nella soggettività letteraria dell'autore.

Allo stesso periodo di Petrović appartengono gli scritti del Premio Nobel jugoslavo Ivo Andrić, analizzati da Marija Mitrović, attenta alla metamorfosi della poetica andriciana durante la permanenza dello scrittore nelle isole dalmate e in Italia. Invece dei sentimenti cupi e malinconici dominanti nelle prime poesie, a imporsi sono ora colori chiari e passioni pervase da forte solarità. Ma subito dopo il

ritorno del poeta nei Balcani, la serenità mediterranea connessa al sole, alla luna e al mare svanisce. A prendere in considerazione Andrić e il suo romanzo incompiuto (pubblicato postumo con il titolo *Dalla parte del sole*) insieme a un altro scrittore serbo e jugoslavo, Miloš Crnjanski, autore di *Diario di Čarnojević* (1921), è la studiosa ucraina Alla Tatarenko, che nella produzione letteraria di questi due autori individua una sequenza di immagini simboliche che riconducono ai corpi celesti, pur riconoscendo, in un gioco paradossale, la loro presenza anche nell'assenza. In realtà il sole e la luna che campeggiano in Andrić e in Crnjanski non costituiscono solo un frammento del paesaggio ma sono anche la spia indicativa dell'umore dei protagonisti che decidono del corso della propria vita, cosicché sole e luna servono a prefigurare la filosofia alla base del nesso tra l'eliocentrismo di Andrić e il "sumatraismo" di Crnjanski.

Sull'opera di Crnjanski si focalizza Slađana Jaćimović, che apre la sezione successiva di questa raccolta, con riferimento al *Romanzo di Londra* (1971), attraverso l'analisi delle condizioni atmosferiche e delle manifestazioni cosmiche in un contesto di erosione dell'identità. I fenomeni meteorologici e l'avvicendarsi delle stagioni si legano alla particolare concezione del mondo dei protagonisti e alla visione pessimistica circa il destino individuale.

Un curioso e poco modesto hobby dello scrittore jugoslavo Vladan Desnica attira invece l'attenzione di Vladimir Gvozden: il tema del sole assurge qui a principale simbolo di un individualismo che sconfina nella solitudine all'interno di una comunità. Nella vicenda esemplare di Ivan Galeb, protagonista dell'omonimo romanzo (1957), il sole si presenta come divinità celata in cui, per contrasto, prende corpo l'idea che la società, lo stato e persino Dio non abbiano più una reale credibilità.

Sulla metafisica dei corpi celesti in Desnica, ma anche in poeti come Vasko Popa e Ivan V. Lalić, verte lo studio di Svetlana Šeatović. L'analisi dei simboli associati al sole, e ricorrenti nelle opere dei tre autori, è svolta sullo sfondo dei più antichi miti europei e ricondotta fino alle origini del culto solare. Ma nel caso della simbologia legata alla luna, che pare qui occupare una posizione meno centrale, ancora una volta Popa (e oltre a lui anche Jovan Subotić, Đorđe Marković Koder e Branko Miljković, autori di versi venati da forti suggestioni notturne, peraltro diffuse nel periodo tra preromanticismo e modernismo) richiama nel proprio testo la simbologia del sole. Simbologia analizzata in seguito da Svetlana Rajičić Perić, in grado di riconoscere una sequenza di fenomeni, tra cui il sole nero e quello di mezzanotte, che testimoniano il trionfo del principio ctonio. Si decostruiscono così le antiche opposizioni legate ai corpi celesti e contestualmente si registra anche uno slittamento semantico in riferimento alla voce *sole*.

La complessità della regione del Sangiaccato, tra Serbia, Montenegro e Bosnia, terra in cui convergono la pluralità di anime e le tante eredità culturali dei Balcani,

è narrata da Ćamil Sijarić. Nadija Rebronja affronta l'analisi dei corpi celesti che compaiono nei tre romanzi di questo scrittore (1956, 1962, 1976), dove la mitologia slava si interseca con credenze locali e con l'Islam. Originario della Bosnia settentrionale è poi Branko Ćopić, nella cui silloge di racconti, *Il giardino color malva* (1970), studiata da Valentina Hamović, è possibile enucleare un principio compositivo binario secondo l'ottica del simbolismo rappresentato da sole e luna, vero momento archetipico che illumina il mondo mitico dell'infanzia allorquando si sovrappongono gli elementi consci e inconsci che contribuiscono ai processi di formazione della storia di ogni individuo.

Il sole e soltanto il sole, non la luna, è l'oggetto del contributo di Slobodan Vladušić nel romanzo *Il gallo rosso vola verso il cielo* di Miodrag Bulatović. Autore egli stesso, Vladušić insiste in un primo momento sul recupero del mito solare nella letteratura moderna per concentrarsi poi sul romanzo e sul confronto tra la presenza di questo corpo celeste in Bulatović e in Albert Camus; ma se Camus abbandona consciamente la costruzione di una rete simbolica, Bulatović invece la crea, al punto che il sole acquisisce un ruolo chiave, anche se in forme opposte rispetto alla tradizione, essendo qui riconducibile all'idea della morte.

Il «cosmo geopoetico» nelle raccolte di versi (1981, 1999) della poetessa croata Andriana Škunca (1944) è esplorato da Elisabeth von Erdmann. In analogia con la cartografia dell'isola di Pago nell'Adriatico dove sono ambientate, le liriche di Andriana Škunca si accordano al modello cosmico, anche se introducono infinite variazioni. L'universo con i suoi molteplici corpi, con i suoi fenomeni ed effetti percettibili, deforma la sfera dell'invisibile e del visibile, là dove si coglie un palese nesso con le concezioni neoplatoniche e la cosmogonia cristiana.

Segue infine l'analisi di Zorana Opačić sul principio lunare nella poesia di Milosav Tešić. Il satellite della Terra mostra, nelle sue rime, un duplice volto, divino e umano: plasma i destini dell'uomo, è simbolo della morte e custode delle anime, ma anche nutrimento per i demoni, nonché elemento regolatore dei cicli della natura. In alcune occasioni Tešić capovolge il principio lunare e solare, per cui il simbolismo cosmico si arricchisce di nuovi piani semantici. Ai versi del poeta serbo è dedicato, in chiusura di sezione, anche un altro saggio, a due mani, opera di Sanja Paripović Krčmar e Jasmina Jokić, che ripercorrendo in controluce queste liriche va alla ricerca di ogni persistenza della cultura tradizionale slava nella vita dell'uomo contemporaneo, con tutto il repertorio di corpi celesti e fenomeni atmosferici che evidenziano la trasposizione delle rappresentazioni sia folcloriche sia della poesia orale.

Luna omnia regit è il titolo del lavoro della studiosa polacca Jolanta Dziuba, che si riallaccia alla sezione precedente, seppur in riferimento al dramma serbo e croato postmoderno. La luna è qui evocata come modello di percezione del mondo, elemento che si presta a diverse concettualizzazioni, ma è anche silenzioso osservatore della

vita notturna, protettore degli amanti e dei sonnambuli, grazie al simbolismo offerto dalla cosmologia, che trova una più matura espressione nella creazione dell'immagine moderna quale anti-utopia.

Il sole si contraddistingue per una sorta di presenza-assenza anche nel romanzo *L'uomo di neve* (1995) di David Albahari, tra gli autori serbi contemporanei più tradotti. Tale assenza è analizzata da Igor Perišić che osserva il narratore mentre compensa la mancanza di luce solare con il succo di arancia attraverso il quale si rifrangono in chiave metaforica le opposizioni tematiche del romanzo, compresa quella, appunto, di sole-luna. Ma al contempo l'assenza evoca un tema persistente nella letteratura serba medievale, ossia quanto possa riscaldare «il sole del cielo altrui», verosimile allusione all'esilio, non a caso frequente nei romanzi di questo scrittore emigrato in Canada.

Il simbolismo e i significati astrologici del sole e della luna sono l'epicentro delle ricerche dell'anglista Vladislava Gordić Petković, la quale registra una convergenza tra la prosa serba contemporanea e il corso della letteratura mondiale, in particolare di quella anglosassone, dove la caratterizzazione dei protagonisti ricorre con minor frequenza alla simbologia dei pianeti. Pur non configurandosi come base dell'intreccio letterario, nella letteratura serba non viene mai meno il simbolismo pagano del sole e della luna, come si desume dalle quattro raccolte in prosa (1994, 1999, 2008, 2013) della scrittrice e poetessa Jelena Lengold.

Chiude la sezione e il volume, aprendosi metaforicamente al mondo dei bambini, il saggio di Jovan Ljuštanović, rivolto alla simbologia della luna nei testi letterari croati e serbi dedicati all'infanzia, sulla scorta delle opere di Branko Ćopić, Stevan Raičković, Grigor Vitez, Mirjana Stefanović e Dubravka Ugrešić. È nella percezione dei bambini che la luna si manifesta simultaneamente come oggetto concreto, mutevole e sfuggente. In questa ambivalenza dei sensi il satellite si libra sul confine del mondo visibile, con un'esistenza quasi del tutto risolta in una posizione liminale, e tenta la curiosità dei più piccoli trasformandosi in un enorme giocattolo ma anche in una sapiente guida lungo il percorso dell'infanzia. Del resto sono proprio i bambini, come riconosce Ljuštanović, a captare quella poeticità che sfugge ai più grandi sistemi letterari e culturali.

Nonostante tutto i sistemi letterari e culturali dei Balcani non conoscono soste ma si evolvono, come testimoniano l'incidenza e il perpetuo rifluire del motivo dei corpi celesti e dei fenomeni atmosferici: è evidente che all'indomani del XIX secolo, proprio nel momento in cui la visione di un universo finito – creato dal nulla per volontà divina – entrava in conflitto con la teoria di un universo illimitato nello spazio e nel tempo, la cosmologia veniva tanto più condizionata dalla teoria della relatività. Di conseguenza nel XX secolo si evolvono pure le ricerche che nel variegato panorama storico e letterario riconfermano la centralità di figure chiave dei Paesi slavi meridio-

nali, come Andrić, Crnjanski oppure Desnica, grazie al costante apporto degli studi sul folclore slavo e sulla mitologia. D'altro canto si registra sempre più un'apertura verso autori rimasti in posizione defilata e anche un interesse per tematiche che non prevedono certezze assolute; ripetute conferme, queste, di come il nuovo e il "poco conosciuto", o addirittura lo sconosciuto, non rappresentino necessariamente una fonte di timore. Piuttosto, in questo primo squarcio del XXI secolo, tali termini ripropongono l'antico paradigma di un'umanità con gli occhi perennemente rivolti verso l'alto, intenti a contemplare con immutato stupore e mai sopito senso di mistero la volta celeste.

Ljiljana Banjanin
Persida Lazarević Di Giacomo
Sanja Roić
Svetlana Šeatović

Prima parte

IVA GRGIĆ MAROEVIĆ, TONKO MAROEVIĆ

Il Sole e la Luna nelle traduzioni in croato e serbo. Sulla mitologia dei generi

Il Sole e la Luna, figure emblematiche in tutte le culture europee, sono marcate fortemente dalla dicotomia maschile-femminile, non però in maniera uguale nelle diverse tradizioni. In alcune lingue, la situazione è ulteriormente complicata dalla presenza del genere neutro. Partendo dall'antologico saggio di Roman Jakobson su questo argomento (1959), il contributo si propone di illustrare le difficoltà e le soluzioni adottate dai traduttori letterari in alcune lingue slave (il croato e il serbo) dall'italiano, dal francese, dallo spagnolo, dall'inglese. Le soluzioni, influenzate, come risulta dalla ricerca, sia dalla grammatica delle lingue riceventi che dalla mitologia dei generi operante tra la lingua emittente e ricevente, sono studiate su esempi di prototesti includenti le opere di Francesco d'Assisi, Dante, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Lorca, Mansfield e altri.

Parole chiave: sole, luna, genere, maschile, femminile, neutro, traduzione, lingua croata e serba, mitologia dei generi

Nel suo antologico saggio *On Linguistic Aspects of Translation*, del 1959, che tanta influenza ha avuto sugli studi linguistici, traduttologici e culturali da rendere quasi impossibile di citare tutti i contributi ispirativisi fino ad oggi, Roman Jakobson si occupa, tra l'altro, anche del problema delle categorie grammaticali, che, oltrepassando la mera funzione denotativa caratteristica del linguaggio di per sé, acquistano, nei motti di spirito, nei sogni, nella magia, «in tutto quello che si può chiamare la mitologia linguistica quotidiana», e, in modo particolare, nella poesia, un «elevato tenore semantico» (Jakobson 1995: 55)[1].

[1] Questo saggio di Jakobson fu pubblicato prima nella raccolta *On Translation* (ed. R. Brower, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239). In italiano in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64.

Già secondo Jakobson, anche una categoria come quella del genere, giudicata, dalla maggioranza degli studiosi della grammatica, come puramente formale, assume una grande importanza «negli atteggiamenti mitologici di qualsiasi comunità linguistica» (Jakobson 1995: 59). Il modo di personificare o di interpretare metaforicamente i nomi di esseri inanimati, cioè, si dimostra influenzato dal loro genere grammaticale. A questo proposito Jakobson cita uno sperimento eseguito nel 1915 all'Istituto Psicologico di Mosca. Il test citato dall'autore dimostrò che i parlanti nativi della lingua russa, chiamati a personificare i giorni della settimana, rappresentavano di regola il lunedì, il martedì e il mercoledì come esseri maschili, e invece il giovedì, il venerdì e il sabato come esseri femminili, senza rendersi conto che la loro immagine mentale era dovuta al genere maschile dei primi tre sostantivi (*ponedel'nik*, *vtornik*, *četverg*), mentre gli altri tre sostantivi (*sreda*, *pjatnica*, *subbota*) sono, in russo, di genere grammaticale femminile (cfr. Jakobson 1995: 60).

Nel suo *On Linguistic Aspects of Translation* Jakobson precede anche le importanti ricerche linguistico-antropologiche di Jurij Lotman e Boris Uspenskij (cfr. Lotman, Uspenskij 1975a, 1975b), nel constatare che il fatto che il termine indicante il venerdì sia maschile in alcune lingue slave e femminile in altre si riflette nelle tradizioni popolari dei popoli corrispondenti, che differiscono nel loro rituale del venerdì. Inoltre, cita che la superstizione, diffusa in Russia, secondo la quale un coltello caduto è presagio di un invitato, uomo, e una forchetta di un'invitata, donna, è originata dal genere maschile di *nož* ("coltello") e dal genere femminile di *vilka* ("forchetta"). Inoltre:

> Nelle lingue slave, e anche in altre, nelle quali "giorno" è maschile e "notte" femminile, il giorno è rappresentato dai poeti come l'amante della notte. Il pittore russo Repin era sconcertato dal fatto che il peccato fosse raffigurato come una donna dagli artisti tedeschi; egli non si rendeva conto che "peccato" in tedesco è femminile (*die Sünde*), maschile in russo (*greh*). Allo stesso modo un bambino russo, che leggeva racconti tedeschi tradotti, sti stupì di scoprire che la Morte, senza dubbio una donna (russo *smert'*, femminile) era rappresentata come un vecchio. (Jakobson 1995: 60)

E, infatti, nella lingua tedesca, la morte è *der Tod*, maschile; nella lingua inglese, a quest'ultima affiliata per origine, per "ceppo", che però ha quasi del tutto annullato il genere grammaticale femminile/maschile se non applicati a persone umane, è rimasta viva la personificazione della morte (*death*) come un uomo. Ciò non significa, d'altro canto, che tutte le lingue dello stesso "ceppo" si comportino in maniera uguale in casi simili. Ne è testimone un altro esempio riportato da Jakobson:

> *Sestra moja žizn'* («Mia sorella la vita»), titolo di una raccolta di liriche di Boris Pasternak, è del tutto naturale in russo, in cui "vita" è femminile (žizn'), ma era suffi-

> ciente per condurre alla disperazione Josef Hora, che ha tentato la traduzione di questi versi, poiché in ceco tale nome è maschile (život). (Jakobson 1995: 60-61)

Non così i numerosi traduttori serbi e croati, che del problema non si erano, per quanto sembra, accorti, nel tradurre tranquillamente il titolo come *Sestra moja – život* (cfr. Lukić 1979: 13, 85-86)[2].

Jakobson nota inoltre che il primo problema posto agli inizi della letteratura slava fu quello della difficoltà a rendere il simbolismo dei generi, come, nella sua prefazione alla prima traduzione dell'*Evangelario*, afferma Costantino il Filosofo, fondatore della letteratura e della liturgia slava, mettendo in risalto gli esempi '*potamós*', fiume e '*aster*' stella, maschili in greco, e femminili in paleoslavo (*reka* e *zvezda*). Secondo il commento dello slavista francese André Vaillant, questa differenza elimina l'identificazione simbolica dei fiumi con i demoni e delle stelle con gli angeli nella traduzione slava nel Vangelo di Matteo (VII, 25 e II, 9, *La Préface de l'Evangéliare vieux-slave*, «Revue des études Slaves», 24, 1948, p. 5 e oltre, cit. in Jakobson 1995: 61).

Poiché il Sole e la Luna sono figure emblematiche in tutte le culture europee, marcate fortemente dalla dicotomia maschile-femminile, non però in maniera uguale nelle diverse tradizioni (e, in alcune lingue, la situazione è ulteriormente complicata dalla presenza del genere neutro), vale la pena esaminare come i traduttori nelle lingue slave (nel nostro caso, il croato e il serbo) abbiano trattato le difficoltà che nascono da questo tipo di incommensurabilità delle lingue, sicuramente in grado di influenzare l'intento poetico dell'originale.

Seguendo le indicazioni di Jakobson, di questa problematica si è già occupata, studiando le traduzioni croate della *Divina Commedia*, la linguista Maslina Ljubičić, che, a proposito del Sole e della Luna nella *Commedia*, riporta due tipi di esempi. Il primo tipo riguarda i casi in cui il Sole, pur grammaticalmente marcato (come inevitabile nella lingua italiana), non è segnato da attributi specificamente "maschili", e quindi la traduzione, per quanto diversa nel genere grammaticale, non influisce su quello che abbiamo chiamato 'l'intento poetico', come, ad esempio: «nel tempo che colui che 'l mondo schiara» (Inf. XXVI, 26, cfr. Ljubičić 2000:

---

[2] Con le stesse parole si riferisce alla raccolta anche l'importante poeta croato Grigor Vitez nella sua postfazione a una scelta di poesie di Pasternak (1964). Permettiamoci però un'escursione e soffermiamoci brevemente anche su Pasternak come traduttore. Noto, posteriormente, come traduttore di Shakespeare, di Swinburne, e dei poeti georgiani Paolo Jasvilij i Tiziano Tabidze, secondo lo studioso Sveta Lukić, autore di *Dileme i sinteze Borisa Pasternaka*, già agli inizi della sua carriera poetica, Pasternak si sentiva libero nelle traduzioni – testualmente, «na samom početku pesničke karijere on već slobodno prevodi sa stranih jezika.» (Lukić 1979: 9).

111-112)[3]. La situazione cambia profondamente nel secondo tipo di esempi, in cui il Sole è personificato come «padre d'ogni mortal vita» (Par. XXII, 116), dove nessuna delle traduzioni studiate ricrea la personificazione "maschile" (Ljubičić 2000: 112-113), o esempi in cui il Sole e la Luna, i «figli di Latona» (Par. XXIX, 1) sono Apollo e Diana, «due occhi del cielo» (Purg. XX, 132); il primo fratello della seconda (Purg. XXIII, 120), la seconda sorella del primo (Purg. XXIII, 120).

I diversi traduttori studiati da Ljubičić si sono cimentati in maniere altrettanto diverse con il fatto che le lingue croata e serba plasmino grammaticalmente il Sole non come maschile, ma come neutro, e la Luna non come femminile, ma come maschile. Rileviamo qui almeno due soluzioni adottate da chi riconobbe ovviamente il divario metaforico tra le lingue incluse nel transfer linguistico, che include il rapporto tra il genere grammaticale e quello, apparentemente, per il parlante nativo, sentito come "naturale": ricorrere alla mitologia antica (che però non è quella slava, e quindi richiede dal lettore slavo di conoscere una mitologia che sta sì alle radici anche della sua cultura, ma che non gli è necessariamente familiare) e quindi usare la parola *luna*, oppure ricorrere invece (mentalmente) alla perifrasi «il chiaro di luna», che in croato e serbo equivale a una parola – è *mjesečina/mesečina*, di genere femminile. La prima delle strategie menzionate fu usata dagli italianisti croati Frano Čale e Mate Zorić nei loro commenti alla *Commedia* (e da Čale e altri nelle traduzioni, si veda in seguito), la seconda da Olinko Delorko nel commento (Ljubičić 2000: 114) e da Stjepan Markuš nella sua traduzione della *Commedia* (115)[4].

Lo stesso 'chiaro di luna' appare come *Mesečina* nella traduzione di Ivo Andrić del *Cantico di frate Sole*, cioè delle *Laudes Creatorum* di Francesco d'Assisi, da cui Andrić accompagna il suo saggio *Legenda o Svetom Francisku iz Asizija*. Per «Laudato sie, mi' Signore, com tucte le tue creature, / spetialmente messor lo frate sole, / lo qual è iorno, et allumini noi per lui», Ivo Andrić dice: «Slava Ti, Bože moj, sa svim Tvojim stvorenjima; / Naročito gospodarom bratom Suncem koje osviće i obasjava nas svetlom dana», e per «Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle: / in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle» (Contini 1960: 33-34)[5], Andrić dice: «Slava Ti, Bože moj, rad sestre naše Mesečine i rad zvezda koje si stvorio sjajne i dragocene i krasne» (Andrić 1981: 92)[6].

---

[3] Ljubičić cita le seguenti traduzioni della *Commedia*: di S. Buzolić (1897), di F.T. Uccellini (1919), di I. Kršnjavi (1909-1915), V. Nazor (1943), M. Kombol e O. Delorko, S. Markuš (1967-1968), di M. Kombol e M. Maras (1976). Cfr. Ljubičić 2000: 107.

[4] Sulla traduzione della *Commedia* di Stjepan Markuš si veda anche Grgić Maroević: 2011.

[5] È ovvio che i diversi traduttori si sono serviti di diverse edizioni del testo originale. Nel nostro caso, comunque, questo fatto non è di primaria importanza: il sole, in tutte le edizioni, è sempre «frate», la luna sempre «suora».

[6] Il testo fu pubblicato per la prima volta nel *Srpski književni glasnik*, IV, 1924, 268-277.

Il traduttore Dionizije Andrejec, francescano, nel 1936, nella sua *Pjesma stvorova*, risolve gli stessi versi con: «Hvaljen budi, Gospodine moj, / sa svim stvorenjima svojim / napose s bratom gospodinom Suncem. Od njega nam dolazi dan, i svojim nas / zrakama grije, e Hvaljen budi, Gospodine moj, / po bratu našem Mjesecu i sestrama / Zvijezdama / koje si sjajne i drage i lijepe / po nebu prosuo svojem» (F. Assisiensis 2003: 6).

Solo un anno dopo, nel 1937, Milan Pavelić (1878-1939), gesuita, professore di teologia, poeta e traduttore di inni ecclesiastici, attivo a Segna e a Zagabria, intitola il testo *Popijevka suncu*, e traduce: «Hvaljen budi, moj Gospodine, sa svim svojim stvorenjima, / Osobito s gospodinom bratom suncem, / Koje daje dan i obasjava nas svojim svijetlom, nonché «Hvaljen budi moj Gospodine, / Radi brata mjeseca i zvijezda, / Koje si stvorio na nebu jasne i drage i lijepe» (Pavelić 1937: 25-26)[7].

Il francescano bosniaco Franjo Žilić (1915-1995), nel 1974, invece, nella sua *Pjesma stvorova*: «Neka te, Bože moj, hvale svi stvorovi, / napose gospodin brat sunce, / jer sunce je dan i ono nam daje svjetlo e Neka te hvale, Bože moj brat mjesec i sestre zvijezde / kojima podari sjaj, ljepotu, i mjesto na nebu» (Žilić 1974: 62).

L'italianista Mladen Machiedo conclude un contributo del 1993, sotto il titolo *Franjo Asiški: svetac koji propovijeda pticama*, che include, oltre l'introduzione *Zašto za njim?* (in cui l'autore propone le possibilità, per i lettori, di trovare un "loro" Francesco, più santo, più leggenda o più poeta che possa essere) anche la traduzione dei *Fioretti* e delle *Considerazioni sulle stimmate*, con la traduzione *Pohvala stvorenjima (ili Pjesan bratu Suncu)*, in cui si legge: «Hvaljen budi moj Gospode, sa svim svojim stvorenjima, / napose s gosparom bratom suncem, koje razdanjuje i sobom nas obasjava». E ancora «Hvaljen budi, moj Gospode, preko sestre lune i zvijezda; / na nebu si ih uobličio jasne i dragocjene i lijepe» (Machiedo 1993: 181).

Come d'uso nella tradizione letteraria italiana, così anche in Croazia molte opere ritenute di valore storico-letterario sono state trattate come prototesti anche da alcuni dialetti, i quali, essendo state diverse alcune circostanze storiche, sarebbero potuti diventare anche lingue "standard" (mentre "letterarie" lo erano già state). Così il dialetto *kajkavo*, nella versione di Ivica Jembrih Cobovički. La sua *Popévka stvorov* dice, infatti, nei posti citati sopra in originale: «Falen bodi, Gospon moj, / ze vsim stvorénji svoji, / največ z bratem gosponem Soncem. / Od njega nam den dohàja i svojim nas / Zrakami greje». E ancora «Falen bodi, Gospon moj, / Po bratu našemu Mesecu i sestrami / Zvezdami / Kotere si sjajne i drage i lepe / Po svojem nebu poséjal» (Jembrih Cobovički 2010: 528-529).

[7] E dopo in Delorko e Nizeteo 1939: 13.

Nel 2005, nell'ambito dell'edizione *Spisi svetoga Franje i svete Klare* (traduzione dell'opera *Corcondatiae verbales Opuscolorum S. Francisci et S. Clarae Assisiensium*) i traduttori, teologi francescani Donizije Lasić e Serafin Hrkać, nelle *Pohvale stvorova ili pjesma brata Sunca*, traducono: «Hvaljen budi, moj Gospodaru, / sa svim tvojim stvorovima / posebno s gospodinom bratom Suncem, / koji je dan i njime nas rasvjetljuješ, e Hvaljen budi, moju Gospodaru, / po bratu Mjesecu i Zvijezdama / Na nebu ti ih oblikova sjajne, dragocjene i lijepe» (Lasić, Hrkać 2005: 110).

La più recente fra le traduzioni del *Cantico* in croato è quella del francescano Stjepan Pavić (traduttore anche del *Soliloquio* di S. Bonaventura e della *Leggenda aurea*), la quale, nei luoghi che ci interessano, cita: «Hvaljen budi, moj Gospodine, sa svim stvorenjima svojim, / posebno s gospodinom bratom Suncem, / koje je dan i rasvjetljuješ nas po njem, e Hvaljen budi, moj Gospodine, za brata Mjeseca i zvijezde: / na nebu si ih stvorio sjajne, krasne i lijepe» (Pavić 2012: 116).

Si evince, dagli esempi riportati, che il genere neutro della parola croata e serba *Sunce* non ha faticato, nelle traduzioni in serbo e croato, a occupare il posto del maschile italiano del Sole (cfr. Andrić, Andrejec, Pavelić, Žilić, Machiedo, Jembrih Cobovički, Lasić e Hrkać, Pavić). Il genere femminile della Luna, invece, più marcato come una *differentia specifica* nei confronti dei generi meno marcati (il maschile, e il neutro che con un'apparente facilità ne ha fatto le veci, cfr. ad esempio la, voluta o no, scelta grammaticale di Lasić e Hrkać del pronome relativo *koji* al posto di *koje*), esigeva un trattamento a parte. Andrić e Machiedo insistono, in diverse maniere, sul genere femminile, che nella parola *sora* provvede per l'antitesi con il maschile di *frate* e, nel contempo, assicura l'inclusione di ambedue i generi principali fra le cantate "creature" (dato che «le stelle» sono di un ordine, chiamiamolo 'ontologico', minore[8]) – per Andrić è *Mesečina* («chiaro di luna»), per Machiedo è *Luna*, prestata, come si è già detto, dalla mitologia romana. Andrejec, Pavelić, Žilić, Jembrih Cobovički, Lasić e Hrkać nonché Pavić si attengono invece alla grammatica (e la mitologia) della lingua ricevente, in cui «sora luna» diventa nient'altro che un altro «frate» – *brat mjesec/mesec*. Alcuni di loro (Andrejec, Žilić, Jembrih Cobovički) come se sentissero, però, la mancanza della rappresentazione del femminile (non solo come genere grammaticale, ma anche come principio) e compensano questa perdita traduttiva aggiungendo l'apposizione *sestre*, sorelle, alla parola *zvijezde*, stelle. Così, benché in una maniera "minore", il genere femminile contribuisce all'effetto poetico presente nel grande originale, effetto insieme di contrasto e di inclusione.

---

[8] Cfr. «Pridjev kojim Franjo pripisuje sjaj zvijezdama, clarite, deminutiv od *clare*, u hrvatskom nema istoznačnicu, a omogućuje mu izraziti stupnjevitost sjaja različitih nebeskih svjetlila: Sunce naime "sja velikim sjajem", koji "nadmašuje sjaj zvijezda"» (Pavić 2012: 116, n. 36).

Non è circoscritta, la problematica di cui ci occupiamo, agli albori della letteratura italiana tradotta nel periodo fra l'Otto e il Novecento croato e serbo. Le letterature riceventi non potevano che cimentarsi con esempi più recenti, tra cui spiccano le traduzioni dell'idillio leopardiano *Alla Luna*. Citiamone, per l'occasione, l'incipit: «O graziosa luna, io mi rammento / Che, or volge l'anno, sovra questo colle / Io venia pien d'angoscia a rimirarti: / E tu pendevi allor su quella selva / Siccome or fai, che tutta la rischiari». Nonché, a nostro proposito, anche l'inizio del decimo verso: «O diletta luna!» (Leopardi 1980: 96)[9].

Nella sua antologia di scritti leopardiani poetici e in prosa, il poeta di Lesina Sibe Miličić (1886-1944), attivo a Belgrado fra le due guerre, ottimo conoscitore della poesia italiana, pubblicò la traduzione in serbo sotto il titolo *Mesecu*, per passare subito, nel primo verso, alla soluzione «Luna»: «Dražesna Luno, ja se sećam da sam, / Pre jednog leta, na vrh ovog brega, / Teskobom mučen išo da te gledam. / Tad si visila iznad ove šume, kao i sada». E ancora: «Ljubljena luno!» (Leopardi 1937: 275).

Pure Frano Alfirević (1903-1956), zaratino, formatosi a Cattaro e Ragusa, poeta d'ispirazione prettamente mediterranea, pubblicò una propria antologia leopardiana, dove la versione dell'idillio appare sotto il titolo *Mjesecu*, attenendosi, però, anche nel testo, alla medesima parola: «Mjeseče ljupki, sjećam se da dolažah, / Godina je tome, na ovaj brežuljak, / Mučen tjeskobom da te opet gledam, / A ti si visio tad nad onom šumom, / Kao i sada, kad je svu obasjavaš». E, per il decimo verso, «Mjeseče moj mili» (Leopardi 1951: 20)![10]

Ton Smerdel (1904-1970), uno dei pochi poeti latinisti del Novecento croato, autore anche di un romanzo poco noto su Giacomo Leopardi pubblica, nel 1963, la sua versione integrale dei *Canti* in cui la luna è semplicemente «mjesec», sia nel titolo che nei versi in cui il soggetto lirico vi si rivolge, in maniera seguente: «O ljupki mjeseče, sjećam se, godina je tome, / da sam na ovaj dolazio brijeg / pun tjeskobe da ti se opet divim. / Ti si tad lebdio iznad ove šume / ko i sada kad je svu osvjetljuješ». E inoltre: «o moj dragi mjeseče!» (Leopardi 1963: 58)[11].

L'importante italianista croato Frano Čale, nella sua versione integrale (con testo a fronte) dei *Canti* leopardiani, intitola la poesia *Mjesecu*, ma opta, come già Sibe Miličić, per la parola *luna* nel testo stesso: «O mila luno, spominjem se kako, / godina teče već, na taj brežuljak, / pun tuge opet dolažah te motrit, / a visila si tad nad

[9] Qui l'idillio è citato dall'edizione curata da Franco Brioschi nel 1980. Per quanto riguarda le diverse redazioni del testo di cui si sono possibilmente serviti i traduttori citati, si veda nota 5.

[10] Pubblicato in seguito anche in Ježić, Krklec 1956: 290.

[11] Nell'edizione del 1971 Smerdel apporta alcune modifiche alla traduzione, soprattutto ritmiche, non pertinenti, quindi, al nostro argomento. Cfr. Leopardi 1971: 63.

onom šumom / ko i sad kada obasjavaš svu je». E, nel decimo verso pertinente alla nostra problematica: «Ljubljena luno!» (Leopardi 1993: 92/93).

Aggiungiamo a queste considerazioni anche l'uso della parola *luna* nella traduzione di un altro canto leopardiano, *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, per opera del poeta Ante Tresić Pavičić (1866-1949), la cui attività letteraria si sviluppò sotto l'influsso fondamentale della letteratura italiana. Per «Che fai tu luna in ciel? Dimmi che fai, / silenziosa luna?» Tresić Pavićić dice: «Što radiš ti na nebu, luno? Kaži, / Što radiš, tiha luno?» (cfr. Grgić Maroević 2009: 55-56). Siccome la versione di Tresić Pavičić fu pubblicata già nel 1893 (accanto a quelle di altri quattro componimenti leopardiani, sulla rivista *Prosvjeta*), è possibile dedurre che egli sia stato il primo a usare la scelta traduttiva «luna», cosciente di dare in questa maniera dei connotati femminili a questa immaginaria "interlocutrice", creando così un'intimità tra un "io" lirico maschile e un "tu" personificato, femminile. Lo stesso vale per le versioni di *Alla luna* di Sibe Miličić e Frano Čale. Inoltre, gli aggettivi che accompagnano il rivolgersi a questa figura mitica sono legati per convenzione al genere femminile, soprattutto il *graziosa* all'inizio della poesia, che nella versione di Miličić diventa «dražesna» e in quella di Čale «mila». Per «O diletta luna» sia Miličić che Čale optano per «ljubljena luno», dando così un tocco affettivo assente, invece, dalle traduzioni di Alfirević e Smerdel, dove il «tu» è di genere maschile.

A cominciare almeno dagli inizi del Novecento, la poesia francese comincia a svolgere un ruolo importante per i letterati croati e serbi. Per quanto riguarda la problematica di cui ci occupiamo in questa sede, è di particolare interesse il componimento LVII di *Les Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire, il sonetto intitolato *Tristesse de la lune*. Giacché la similitudine tra la luna e una bella donna comprende tutto il componimento, vale la pena citarlo per intero:

Ce soire, la lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui, d'une main distraite et légère, caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins,
Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.
Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poëte pieux, ennemi du sommeil,
Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son coeur loin des yeux du Soleil. (Baudelaire 1857: 188)

Nell'*Antologia della poesia mondiale*, del 1956, Slavko Ježić, filologo e storico della letteratura croata, traduce il sonetto, intitolandolo *Lunine tuge*, in maniera seguente:

Večeras luna snije još tromije no prije,
Ko lijepa žena ležeć na jastucima silnim,
Što ruke rastreseno klizi meke i tihe
Po grudima, kô pred san, po obrisima svilnim.
Na glatkome satenu tih mekanih lavina,
Zamiruć, kô da ljubav snubi i svijest gubi,
očima bludi iznad vizijâ, bjelinâ,
Što lazurom se penju kô cvijet što svemir ljubi.
Dok ona katkad znade na zemlju našu kradom
Suzu od čežnje spustit, kô prevarena nadom,
Tad pjesnik, što mu snove mašta razgoni živa,
Na dnu svog dlana hvata tu blijedu suzu palu,
Iz koje zrake bliješte kô na skrhanom opalu,
I u srce je staviv, od sunčeva sjaja je skriva. (Ježić, Krklec 1956: 184)

La traduttrice dell'intera raccolta di Baudelaire, Dunja Robić (scrittrice prolifica e traduttrice anche di R.M. Rilke e di S.-J. Perse), pur intitolando il sonetto *Mjesečeve žalosti*, ricorre anch'essa alla parola *Luna* nel testo stesso:

Noćas Luna sanja s više nehajnosti
Kao ljepotica daleko od ljudi,
koja lakom rukom, bez radoznalosti,
Pred san miluje oblost svojih grudi,
Na sjajnim leđima mekih udubina
Kao da umire i da ne zna za se,
Dok na prikazama kojih se bjelina
Ističe ko cvijeće, mirno oči pase.
A kada dopusti u dokone dane,
Da na zemlju koja njena suza kane,
Pjesnik što pobožan noć probdvijeva, meko
Pruža dlan da u nju bi blijeda suza pala
S odsjajima takvim kao u opala.
– U srce je stavlja od sunca daleko. (Baudelaire 1995: 130)

Ambedue le traduzioni rispecchiano la marcata femminilità sia "fisica" che "psicologica" del "personaggio" luna, per ottenere alla fine l'effetto della distanza dal sole come principio maschile. In tutte e due, purtroppo, si è persa la caratteristica "umana" del sole, che nelle traduzioni è sprovvisto di "occhi", del suo temuto

sguardo maschile. La versione di Dunja Robić riesce, però, a mantenere il sostantivo *sunce*, che nella versione di Ježić è ridotto a un mero aggettivo nel sintagma «sunčev sjaj».

Sulla scia di Baudelaire, il *topos* della luna si è diffuso fra tanti poeti francesi, neoromantici, simbolisti e parnassiani. Ne è testimone anche l'ultimo dei quattro volumi di un'antologia, opera dell'ottimo conoscitore e assiduo traduttore della poesia francese, il poeta Kolja Mićević, che include alcuni componimenti di Baudelaire, ma non il sopraccitato. Mićević si serve sia del vocabolo *luna* sia del vocabolo *mesec* nelle traduzioni di S. Mallarmé («Mesec tugovaše», per «La lune s'attristait», nel primo verso del componimento *Apparition* – "Priviđenje", Mićević 1991: 28); di P. Verlaine («Prečista luna» nel primo verso dell'omonimo componimento, per «La lune blanche», 40) e di Jean Moréas («Meseče srebrni, ja volim kad sjajem / na katarke padneš i zaliv pun mira, / a još lepše sanjam dok tvoj zračak dira, / u starinskom vrtu, kip pred kojim stajem per Belle lune d'argent, j'aime à te voir briller / Sur les mâts inégaux d'un port plein de paresse / Et je rêve bien mieux quand ton rayon caresse / Dans un vieux parc, le marbre où je viens m'appuyer», 80).

Quasi contemporaneamente, il culto della luna viene anche esposto a un trattamento ironico, talvolta persino grottesco, come in Germain Nouveau (1851-1920) e, in maniera ancora più intensa in Jules Laforgue (1860-1887), la cui raccolta principale si intitola *L'Imitation de Notre-Dame la lune selon Jules Laforgue*. Citiamo solo due fra i tanti esempi possibili, uno nella traduzione di Mićević, e uno nella traduzione di Ježić. Mićević traduce «Clair de Lune» come «Svetlosti Lune» (e non, com'era forse da aspettarsi, «Mesečina») per accentuare che si tratta di un'apostrofe in cui Luna e un'interlocutrice dell'io lirico («Ah, tout pour toi, Lune, quand tu t'avances / aux soirs d'août, per les féeries du silence!»), che viene derisa in una serie di distici con crudeli espressioni metaforiche come «astre atteint de cécité, oeil stérile e crâne glacé». E in Mićević: «Ah! sve za tebe, Luno, kad zrak ti sine / u noći avgustovske kroz čuda tišine» e «Zvezdo u slepoći, oko neplodno» e «lobanjo ledna» (86). Nella traduzione di *Complainte de la Lune en province* (*Tužaljka Lune u provinciji*), Slavko Ježić traduce l'incipit derisorio «Ah! la belle pleine Lune, / grosse comme une fortune!» con «Oh, ta lijepa puna luna, / Debela je ko Fortuna!» e l'apostrofe «Lune, ô dilettante Lune, / à tous les climats commune» con «Luno, diletantko čista, / pod svakim si nebom ista» (Ježić, Krklec 1956: 217). Il genere grottesco che Laforgue adotta riferendosi alla luna ironizza la malinconia legata al *topos*, caratteristica del poco precedente Paul Verlaine (1844-1896), nella cui poesia la luna appare in maniera quasi ossessiva. Basti citare alcuni *incipit*: «La lune plaquait ses teints de zinc / Par angles obtus» in *Croquis parisien* – «Mesec je oblivo bojom cinka splet / tupih uglova» (*Pariski kroki*, Verlen 1996: 8); «C'est à cause de la lune / Que j'assume ce masque nocturne» in *A la manière de Paul Verlaine* – «Kriva je mesečina puna / Što mi je maska tmurna i nokturna» (*Na način*

Pola Verlena, Verlen 1996: 49); «La lune blanche / luit dans les bois» in *La lune blanche* – «Gle mesec granu, / nad šumom blista» (senza titolo nella traduzione, 24). Nello stesso tempo, osserviamo che le scelte lessicali del traduttore di questi componimenti, Danilo Kiš, («mesec» e «mesečina»), conferiscono un aspetto oggettivo, quasi "meteorologico" al contesto, ma, d'altra parte, costituiscono il correlativo degli stati d'animo del soggetto lirico. Altri due traduttori di *La lune blanche*, il poeta Dragutin Domjanić (1875-1933) e Nikola Milićević (1922-1999), fecondo traduttore da più lingue neolatine, optano anch'essi per «mjesec» (cfr. Ježić, Krklec 1956: 204 e Verlaine 1988: 40).

Il più conosciuto componimento verlaineiano in cui l'aspetto atmosferico assume un connotato psichico senza che sia presente alcun tipo di personificazione, è *Clair de lune*, dalla raccolta *Fêtes galantes*, dove la luna non è l'argomento trattato, ma svolge un ruolo decisivo nell'assetto metaforico. Per «Votre âme est un paysage chosi / […] / Tout en chantant sur le mode mineur / L'amour vainqueur e la vie opportune / Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur / Et leur chanson se mêle au clair de lune, / Au calme clair de lune triste et beau» la traduttrice Željka Čorak dice: «Vaša je duša birani krajolik / […] / U molu udilj pjesmom uznoseći / Nadmoćnu ljubav, lagodnu sudbinu, / Kao da svojoj ne vjeruju sreći / I miješa im se pjev u mjesečinu. / U mjesečinu lijepu, tužnu, mirnu» (Verlaine 1988: 25). Il traduttore Ivan V. Lalić, anch'egli poeta d'ispirazione simbolista, invece: «Pejsaž bez premca, to je vaša duša / […] / Premda u pesmi setnoj im trepere / Pobedna ljubav, život dnevnog sjaja / U sreću kao da nemaju vere, / A pesma im se s mesečinom spaja, / Sa mesečinom i tužnom i lepom».

In questa fase della poesia francese, scritta prevalentemente in un ambiente urbano (Parigi), la luna tende a perdere i suoi connotati mitici e simbolici tradizionali, diventando non di rado una mera decorazione dell'ambiente. Viene personalizzata, invece, nei casi in cui si tratta di intenzioni parodiche, oppure per rappresentare una sensualità decadente, sempre, però, prettamente femminile. I traduttori studiati hanno reso in maniera adeguata questi intenti poetici.

Le prime traduzioni croate di una scelta di poesie del celebre poeta spagnolo di influenza mondiale Federico García Lorca (1899-1936), offerte dal poeta surrealista nato a Trieste, Drago Ivanišević (1907-1981), includono tutte le soluzioni traduttive finora menzionate. «Mjesečina», il chiaro di luna, appare nella traduzione di *Romance somnámbulo* (*Romanca mjesečarka*), dalla racolta *Romancero gitano*, dove per «Un carámbano de luna / la sostiene sobre el agua» (García Lorca 1960: 360), Drago Ivanišević dice: «Ledena santa mjesečine / podržava je na vodi» (García Lorca 1950: 44).

Due traduttori posteriori a Ivanišević usano la stessa parola: Vladeta Košutić, nella sua scelta intitolata *Igra peska i meseca*: «Ledenjak je mesečine / povrh vode održava» (Garsija Lorca 1969b: 112) e Nikola Milićević «Ledenjak od mjesečine / na

vodi je podržava» (Garcia Lorca 1970: 13). Non così Kolja Mićević, che in questo verso opta per «mesec» («Nad vodom je održava / ledenica mesečeva», Garsija Lorca 1969b: 21) né Jordan Jelić, che in questo caso si decide per «luna» («Ledeni je mosur s lune / iznad vode podržava», García Lorca 2003: 33).

Un'altra occorrenza di quello che abbiamo già chiamato la «perifrasi mentale», cioè il «chiaro di luna» si incontra nella traduzione di *Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)*, dalla raccolta *Poeta en Nueva York*, dove per «Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes, / abrid los escotilloones para que vea bajo la luna / las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros» (García Lorca 1960: 422). Drago Ivanišević, nel *Besani grad (Nokturno Brooklyn Bridgea)*, dice: «Al ako netko noću ima suviše mahovine na sljepoočnicama, / otvorite propadališta, da vidi pri mjesečini / lažne karte, otrov i mrtvačku lubanju kazališta» (García Lorca 1950: 141).

Altre versioni nella scelta di Ivanišević optano sia per la soluzione «mjesec», sia per la soluzione «luna», a seconda dell'interpretazione che il traduttore opera del ruolo del vocabolo nei singoli componimenti poetici[12]. Così «mjesec» compare nelle traduzioni del *Nocturno esquemático* (Shematični nokturno), di *Romance somnámbulo* (Romanca mjesečarka), *La casada infiel* (Nevjerna žena), *Romance de la Guardia Civil Espanola* (Romanca španjolske žandarmerije), *Canción de la madre del Amargo* (Pjesma Amargove majke), *La sangre derramada* (Prolivena krv) e *Oda al rey de Harlem* (Kralj Harlema). Osserviamone le ricorrenze, partendo, cronologicamente, dalle traduzioni di Ivanišević. Per *La escala llega a la luna*. (García Lorca 1960: 288) leggiamo «Ljestve idu do mjeseca» (García Lorca 1950: 21) Per *Bajo la luna gitana* (García Lorca 1960: 358) leggiamo «Pod ciganskim mjesecom» (García Lorca 1950: 41), come anche nella traduzione di Mićević, «Ispod ciganskog meseca» (Garsija Lorca 1969a: 17), dove, invece, Košutić, Milićević e Jelić dicono rispettivamente: «I dok luna sja ciganska» (Garsija Lorca 1969b: 110); «Pod ciganskom lunom sada» (Garcia Lorca 1970: 11) e «Pod ciganskom su se lunom» (García Lorca 2003: 31).

Per «ni los cristales con luna / relumbran con ese brillo» (García Lorca 1960: 363) leggiamo, in Ivanišević: «pod mjesecom svi kristali / takvim sjajem se ne sjaje» (García Lorca 1950: 46); in Košutić: «ni kristali na mesecu / takvim sjajem ne trepere» (Garsija Lorca 1969b: 114); in Mićević: «ni kristali mesečevi / takvim sjajem ne trepere» (Garsija Lorca 1969a: 29); in Milićević: «ni kristal na mjesečini / tako blistav ne izgleda» (Garcia Lorca 1970: 17). Jelić, d'altra parte, opta per «luna»

[12] Le traduzioni dallo spagnolo verso l'italiano non presentano, ovviamente, questo problema. La dicotomia dei generi tra il sole e la luna funziona in maniera uguale nelle due lingue.

proprio im questo posto: «nit' kristali lunom obasjani / ne trepere sjajem takvim» (García Lorca 2003: 28).

Per «La luna y la calabaza / con las guindas en conserva» (García Lorca 1960: 382) leggiamo in Ivanišević: «Mjesec i tikvica / s višnjama u bocama» (García Lorca 1950: 52), in Mićević: «Mesec, tikva i još slatko / od trešanja iz konzerva» (Garsija Lorca 1969a: 65) e in Milićević: «Tu je mjesec i tikvica / i višnje u staklenkama» (Garcia Lorca 1970: 35), mentre Košutić opta, un'altra volta, per la "perifrasi mentale", dicendo: «Mesečina i bundeva / i trešanja slatkih tegla» (Garsija Lorca 1969b: 125).

Per «La meia luna, sonava / un extasis e cigurna» leggiamo in Ivanišević: «Srp mjeseca snivao je / jednu rodinu ekstazu» (García Lorca 1950: 53); in Košutić: «Polumesec sanjao je / kao roda zanesena» (Garsija Lorca 1969b: 126); in Mićević: «U zanosu rode sanja / polovina mesečeva» (Garsija Lorca 1969a: 67) e in Milićević: «Polumjesec u visini / sanjao je zanos rode» (Garcia Lorca 1970: 36).

Per «Oh ciudad de los gitanos! / Quien te vió y no te recuerda? / Que te busquen en mi frente. / Juego de luna y arena» (García Lorca 1960: 385) leggiamo in Ivanišević: «Oh, ciganski grade! / Tko te vidje a ne pamti? / Nek te traže na mom čelu. / Mjeseca i pijeska igro» (García Lorca 1950: 56); in Košutić: «O, ciganski grade! Ko te / vide, pa te se ne seća? / Nek te traže na mom čelu. / Igra peska i meseca» (Garsija Lorca 1969b: 73); in Mićević: «Aoh, grade ko te vide, / tom si večna uspomena! / Nek te traže na mom čelu. / Igro peska i meseca» (Garsija Lorca 1969a: 129) e in Milićević: «O ciganski grade, jao! / Tko te vidje, taj te pamti. / Nek te u mom čelu traže / igro pijeska i mjeseca» (Garcia Lorca 1970: 38).

Inoltre, nella traduzione di *Cancion de la madre del Amargo*, per «La cruz. No llorad niguna. / El Amargo está en la luna» (García Lorca 1960: 270), Ivanišević dice: «Križ. Nemojte ronit suza. / Amargo je na mjesecu» (García Lorca 1950: 100), mentre Jelić in maniera sorprendente, traduce: «Križ. Ne plačite ni jedna. / Jer na luni Amargo je sada» (García Lorca 2003: 78).

Nella traduzione di *La sangre derramada*, seconda parte di *Llanto por Ignacio Sánchez Mehíjas*, per «Dile a la luna que venga, / que no quiero ver la sangre / de Ingacio sobre la arena» (García Lorca 1960: 467) leggiamo in Ivanišević: «Reci mjesecu da dođe, / jer ne ću da vidim krv / Ignacijevu na pijesku» (García Lorca 1950: 108), e in Košutić: «Reci luni da ne želim / Ignasija krv da gledam / što je peskom razlivena» (Garsija Lorca 1969b: 149).

D'altro canto, la soluzione «luna» compare nelle traduzioni di Ivanišević di *La canción de jinete*, di *Romance de la luna, luna* e di *Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil*.

Confrontiamo, un'altra volta, l'originale e le traduzioni: «Jaca negra, luna grande, / y aceitunas en mi alforjal» (García Lorca 1960: 308) diventa, presso Ivanišević: «Kobila crna, velika luna, / i masline u bisagama» (García Lorca 1950: 27), e simil-

mente presso Jelić: «Kobila vrana, velika luna, / a masline mi u bisagama» (García Lorca 2003: 38). Košutić: si decide, d'altra parte, per la parola croata e serba *uštap* che significa «luna piena»: «Vran konj, uštap i maslina / bisage su pune moje» (Garsija Lorca 1969b: 91).

In *Romance de la luna, luna*, dato che non ci sono equivoci interpretativi sul fatto che la luna è personificata come un essere di genere (e diciamo qui, apposta, sesso) femminile, una donna che porta una gonna, allarga le braccia, scopre i seni e balla, tutte le traduzioni studiate non potevano che servirsi della parola *luna* anche come traducente, e così per: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos. / […] / En el aire conmovido / mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño. / Huye luna, luna, luna. / Si vinieran los gitas, / harían con tu corazón / collares y anillos blancos. / Niño, déjame que baile» (García Lorca 1960: 353), Ivanišević dice: «Luna dođe kovačnici / u svojoj suknji od smilja. / […] / I uzduhom ustreptalim / luna svoje ruke širi, / otkriva, bludna i čista, / njedra svoja od kositra. / Bježiu luno, luno, luno. / Jer naiđu li Cigani, / Napravit će od tvog srca / đerdane i burme bijele. / Dijete, pusti me da plešem» (García Lorca 1950: 39).

E, in senso cronologico, Košutić: «Kovačnici luna stiže / u suknji od čista smilja. / […] / U vazduhu ustreptalom / kreće ruke mesečina, / otkrivajuć, čedno bludna / *čvrste grudi od kositra.* / Beži luno, luno, / Plen Cigana nisi bila! / Od tvog srca iskovat će / prstenje, niz ogrlica. / Pusti me da igram, dete» (Garsija Lorca 1969b: 107); Mićević: «Luna stiže kovačnici / u smilj-suknju odevena. / […] / Luna pruža svoje ruke / i kroz vazduh uskomešan / dve dojke od staniola / pokazuje, sva pohlepna. Beži luno, luno, luno! / Ako natrag stigne čerga / od tvog srca iskovaće / ogrlica i prstenja. / Pusti me da igram, dete!» (Garsija Lorca 1969a: 3); Milićević: «Luna dođe kovačnici / u suknji od čista smilja. / […] / A u zraku uzdrhtalom / Luna svoje ruke širi / i otkriva – bludno čista – / čvrste grudi kositrene. / Bježi luno, luno, luno, / jer Cigani ako dođu / sakovat će od tvog srca / bijeli prsten i đerdane. / Dijete, pusti neka plešem» (Garcia Lorca 1970: 5) e, infine, Jelić: «Kovačnici luna stiže / u haljama od narda. / […] / U zraku uzburkanom / luna svoje ruke pruža / i pokazuje svoje grudi / pohotne i čiste od kositra tvrda. / Bježi luno, luno, luno, / ako Cigani dođu, od tvog srca napravit će / ogrlice i prstenje bijelo. / Pusti me, dječače, da zaplešem» (García Lorca 2003: 34).

Gli esempi studiati dimostrano che tutti i traduttori dispongono liberamente sia della soluzione «mjesec/mesec», sia della soluzione «luna», trattando quest'ultima come parte del patrimonio poetico della propria letteratura (e stiamo parlando della seconda metà del Novecento). Questa libertà di scelta è limitata, però, quando la «luna», una delle parole chiave della poesia di Lorca, essenzialmente legata al folclore della sua terra, non è solo un corpo celeste che provvede per la luce nella notte, ma è presentata metaforicamente, personificata come femminile senza possibilità di interpretazione alternativa. In questi casi l'aver adottato una parola di una mitologia

non slava si dimostra come un espediente felice per la letteratura croata e serba, espediente senza il quale le traduzioni in queste lingue non funzionerebbero affatto, non sarebbero in grado di trasmettere alcuni dei contenuti metaforici tra i più importanti offerti dal poeta spagnolo.

Un caso di particolare interesse può essere considerato il componimento lorchiano *Casida de las palomas oscuras* (dalla raccolta *Diván del Tamarit*, del 1936) dove la luna è contrapposta al sole come la notte al giorno, come la morte alla vita, e dove, di conseguenza, la differenza del loro genere grammaticale produce poeticamente, e rafforza concettualmente, quest'opposizione. Citiamo Lorca: «Por las ramas del laurel / van dos palomas oscuras. / La una era el sol, la otra la luna. / Vecinitas, les dije, / dónde está mi sepultura? / En mi cola, dijo el sol / En mi garganta, dijo la luna. / […] / vi dos palomas desnudas. / La una era la otra / y las dos eran ninguna» (García Lorca 1960: 902-903). Nella traduzione *Kasida o crnim golubicama* Drago Ivanišević mantiene il genere femminile di «las palomas» usando la forma «golubice», possibile nel croato (accanto al maschile «golub») e importante anche per la forma gentile, diminutiva, con cui l'io lirico si rivolge a questi uccelli – «vecinitas», come si vede in seguito: «Kroz grane lovorove / lete dvije crne golubice. / Jedna bješe sunce, / a druga bješe luna. / Susjedice, ja im rekoh: / Gdje je moje pogrebište? / U mom repu, reče sunce. / U mom grlu, reče luna. / […] / vidjeh dvije nage golubice. / Jedna bješe druga / i obje ne bjehu nijedna» (García Lorca 1950: 126-7). Vladeta Košutić, accanto a Ivanišević, l'unico fra i traduttori di Lorca presi in esame che nella sua scelta include anche questa *casida* (nella sua versione *Kasida o mračnim golubima*), si decide per la forma maschile «golub» la quale (per quanto comprensibile dal punto di vista ritmico) non esprime l'affettività presente nell'originale. Inoltre, il traduttore mantiene l'opposizione maschile-femminile tra il sole e la luna solo fino a un certo punto, alternando la parola *luna* in serbo con la parola *mesec*, senza una ragione apparente, cioè senza la giustificazione della conservazione del ritmo o delle eventuali assonanze dell'originale. Leggiamo quindi: «Na granama lovorovim / Dva goluba videh mračna. / Jedan beše sunce, / Drugi – luna jasna. / O susedi, rekoh njima, / gde će biti moja raka? / U mom repu, reče sunce. / U mom grlu, mesec kaza. / […] / Dva goluba videh naga. / Jedan golub drugi beše / A obadva niko začas» (Garsija Lorka 1969b: 164).

Concludiamo questa rassegna di alcune tra le più significative soluzioni traduttive delle nozioni del Sole e della Luna (nelle loro declinazioni lessicali, grammaticali, simboliche, metaforiche e mitologiche), verso le lingue croata e serba dall'italiano, dal francese e dallo spagnolo, con un esempio tratto da un originale inglese (lingua menzionata, per il suo esempio della personificazione della morte come maschile, già all'inizio del contributo), da un'opera narrativa, in cui la opposizione sole-luna, con tutte le differenze dovute alla diversa estrazione degli autori, ai diversi generi letterari e alla diversa tematica, funziona da archetipo, in maniera alquanto affine

a quella nell'ultimo degli esempi lorchiani. Si tratta della novella *Sun and Moon*, pubblicata nel 1920 dalla scrittrice neo-zelandese Katherine Mansfield (nata dieci anni dopo Lorca, 1888-1923), nella sua raccolta *Bliss and Other Stories*, dove Sun e Moon sono un fratello e una sorella, ragazzini (presumibilmente) di una decina di anni, ma ognuno di loro già con elementi di una futura identità maschile rispettivamente femminile. Infatti, nella letteratura in lingua inglese, il sole (come altri "esseri inanimati" sentiti come "forti", ad esempio oltre alla già menzionata morte, «Death», il tempo, «Time», l'estate, «Summer», l'inverno, «Winter») è di solito personificato come maschile; la luna (insieme ai "personaggi" di cui si apprezza la bellezza, la moderazione e la grazia: «Spring», primavera, «Autumn», autunno, «Peace», pace, «Hope», speranza), come femminile[13]. La traduttrice Vlatka Valentić, che in altri momenti usa la parola *mjesec* (cfr. «Bezbrižan oblačak preleti preko Mjeseca», Mansfield 2007: 217), com'era ormai da aspettarsi, chiama «Moon» – «Luna», mentre arriva alla soluzione felice di chiamare «Sun» – «Sunac», cancellando il genere neutro di «Sunce» con l'aggiunta di un suffisso maschile esistente nel croato, ad esempio nella parola *mladac* («giovincello»).

Non è difficile accertarsi dell'inesauribilità della problematica che il Sole e la Luna come figure emblematiche comportano nelle diverse tradizioni culturali, anche per una peculiarità che è stata il punto focale di questa ricerca, cioè per il fatto che il modo di personificare o di interpretare metaforicamente i nomi di questi esseri inanimati si dimostra fortemente influenzato dal loro genere grammaticale[14]. A maggior ragione, non possiamo che concordare con Jakobson che nei testi letterari (egli diceva: poetici, ma noi aggiungiamo: non solo) il genere appartiene a quelle caratteristiche delle parole che si autopromuovono al rango di uno dei principi costruttivi del testo. Abbiamo potuto seguire un numero di esempi di traduzioni di testi letterari in lingue croata e serba in cui il simbolismo dei generi ha svolto un ruolo importante, in alcuni casi, per dirla con Umberto Eco, addirittura decisivo per l'*intentio operis*[15].

---

[13] Per il fatto che il tedesco, affiliato all'inglese per "ceppo", ha il genere femminile per il sole (*die Sonne*) e maschile per la luna (*der Mond*), si veda l'inizio del contributo.

[14] Ovviamente, l'argomento del rapporto fra il genere grammaticale dei singoli vocaboli e del loro ruolo nei testi letterari non si limita al Sole e alla Luna. Cfr., fra tanti esempi possibili, la nota di Mladen Machiedo alle sue traduzioni delle poesie di Alejandra Pizarnik, dove il traduttore commette coscientemente un "errore" botanico per usare, nella traduzione di una poesia in cui il soggetto lirico è femminile, una parola (un altro fiore), di genere femminile (Pizarnik 2015: 411). Oppure, ad esempio, il saggio di Marko Grčić, *Muzej na Medvjeđoj planini*, dove l'autore mette in risalto le difficoltà traduttive, in croato, della poesia di Shakespeare *The Phoenix and the Turtle*, dovute proprio ai generi grammaticali dei due "personaggi" (cfr. Grčić 2015: 546).

[15] Altri esempi che potevano essere presi in considerazione includono per lo meno la traduzione di *Tanto mar con luna amarilla* di Juan Ramon Jimenez (1881-1898) per opera di Joja Ricov (Ježić,

Ovviamente, queste traduzioni sono state costrette, per la natura stessa del fenomeno di traduzione, a percorrere la strada opposta di quella dell'originale, cercando, con maggior o minor successo, di non perdere di vista l'incommensurabilità delle lingue, di adeguarsi all'originale senza perdere la loro accettabilità per il pubblico ricevente. Ricordiamo, a questo proposito, un'altra volta anche Boris Pasternak, nato solo sei anni prima di Jakobson, che, come preponderante per un effetto poetico, sottolinea il rapporto tra il significato delle parole e il loro suono (Lukić 1979: 109). E il loro genere, grammaticale e "naturale", cioè, a dire la verità – mitologico, aggiungeremmo.

Bibliografia

Andrić 1981: I. Andrić, *Istorija i legenda*, Sarajevo: Svjetlost.
Baudelaire 1857: *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, 1, *Les Fleurs du mal, précedées d'une notice par Théophile Gautier*, Paris: Calman-Lévy Editeurs.
Baudelaire 1995: Ch. Baudelaire, *Cvjetovi zla* (2. izdanje, preveo D. Robić), Zagreb: Konzor.
Contini 1960: G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, tomo I, Milano, Napoli: Ricciardi.
Delorko, Nizeteo 1939: *Talijanska lirika*, Zagreb: Zabavna biblioteka, Naklada zaklade tiskare Narodnih novina.
F. Assisiensis 2003: Franciscus Assisiensis, *Pjesma stvorova* (preveo D. Andrejec), Zagreb: Naklada Jurčić.
García Lorca 1950: F. García Lorca, *Knjiga pjesama* (izabrao i preveo D. Ivanišević), Zagreb: Zora.
García Lorca 1960: F. García Lorca, *Obras completas* (recopilacion y notas de A. Del Hoyo), Madrid: Aguilar.
Garsija Lorca 1969a: F. Garsija Lorka, *Ciganski romansero* (prevod i predgovor K. Mićević), Beograd: Kultura.
Garsija Lorca 1969b: F. Garsija Lorka, *Igra peska i meseca* (*Izabrana dela*, preveo V.R. Košutić), Beograd: Prosveta.
Garcia Lorca 1970: *Ciganski romancero* (preveo N. Milićević), Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
Garcia Lorca 1994: F. Garcia Lorca, *Tutte le poesie* (introduzione e traduzione di C. Bo), Milano: Garzanti.
García Lorca 2003: *Pjesnička antologija* (preveo i priredio J. Jelić), Zagreb: Euroknjiga.
Grčić 2015: M. Grčić, Muzej na Medvjeđoj planini, *Forum*, 4-6, travanj-lipanj, 560-568.
Grgić Maroević 2009: I. Grgić Maroević, *Poetike prevođenja. O hrvatskim prijevodima talijanske poezije*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Krklec 1956: 360), nonché i componimenti di Vladimir Nazor che usa la parola *Luna* non nelle traduzioni, ma nei propri versi che però data la sua formazione, potrebbero essere considerati come un caso della "traduzione mentale" dall'italiano.

Grgić Maroević 2011: I. Grgić Maroević, Josip Jernej komentator Stjepana Markuša, u: *Zbornik međunarodnog skupa u spomen na prof. dr. Josipa Jerneja* (ur. M. Ljubičić, I. Peša-Matracki, V. Kovačić), Zagreb: FF Press, 95-100.
Jakobson 1995: R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione* (trad. L. Gelmann, L. Grassi), in: S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 51-62.
Jembrih Cobovički 2010: I. Jembrih Cobovički, *Hrvatski kajkavski kolendar*, Čakovec: Matica hrvatska, 528-529.
Ježić, Krklec 1956: S. Ježić, G. Krklec (prir.), *Antologija svjetske lirike*, Zagreb: Kultura.
Lasić, Hrkać 2005: D. Lasić, S. Hrkać, *Spisi svetoga Franje i svete Klare*, Mostar: FRAMZIRA.
Leopardi 1937: Đ. Leopardi, *Pesme i proza* (prev. S. Miličić, predgovor Marko Car), Beograd: Srpska književna zadruga, Kolo XL.
Leopardi 1951: G. Leopardi, *Pjesme* (prev. F. Alfirević), Zagreb: Zora.
Leopardi 1963: G. Leopardi, *Lirika* (prev. T. Smerdel), Zagreb: vlastita naklada.
Leopardi 1971: G. Leopardi, *Lirske pjesme* (preveo s talijanskog jezika i komentirao T. Smerdel), Zagreb: Zora.
Leopardi 1980: G. Leopardi, *Canti* (introduzione e note di F. Brioschi), Milano: BUR.
Leopardi 1993: G. Leopardi, *Canti/Pjesme* (prijevod uz izvornik, napomena i tumač F. Čale), Zagreb, Dubrovnik, Rijeka: Edicije Durieux, Matica hrvatska, Edit.
Lotman, Uspenskij 1975a: J. Lotman, B.A. Uspenskij, *Semiotica e cultura* (trad. e introduzione di D. Ferrari-Bravo), Milano, Napoli: Ricciardi.
Lotman, Uspenskij 1975b: J. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (a cura di R. Faccani, M. Marzaduri), Milano: Bompiani.
Lukić 1979: S. Lukić, *Dileme i sinteze Borisa Pasternaka*, Beograd: Slovo Ljubve, Prosveta.
Ljubičić 2000: M. Ljubičić, *Studije o prevođenju*, Zagreb: Zavod za lingvistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
Machiedo 1993: M. Machiedo, *Franjo Asiški: svetac koji propovijeda pticama*, Zagreb: Treći program Hrvatskog radija 40, 163-182.
Mansfield 2007: K. Mansfield, *Blaženstvo i druge priče, Vrtna zabava* (prevela V. Valentić), Zagreb: Alfa.
Mićević 1991: K. Mićević, Četiri godišnja doba francuske poezije: zima. Bodler, Simbolizam, Preteče, Banja Luka: Novi Glas, Zmijac.
Pasternak 1964: B. Pasternak, *Poezija* (prev. G. Vitez), Zagreb: Mladost.
Pavelić 1937: M. Pavelić (prir.), *Iz duhovne lirike (prijevodi)*, Zagreb: Matica hrvatska.
Pavić 2012: M. Pavić, *Spisi sv. Franje Asiškog*, u: AA.VV., *Franjevački izvori*, Sarajevo-Zagreb: Vijeće franjevačkih zajednica Hrvatske i Bosne i Hercegovine, 116-117.
Pizarnik 2015: A. Pizarnik, Pjesme (prev. M. Machiedo), *Forum*, 4-6, travanj-lipanj, 408-414.
Smerdel 1966: T. Smerdel, *Roman o Giacomu Leopardiju*, Zagreb: vlastita naklada.
Verlaine 1988: P. Verlaine, *Pjesme* (prev. Ž. Čorak *et al.*), Zagreb: August Cesarec.
Verlen 1996: P. Verlen, *Pesme* (preveli D. Kiš, I.V. Lalić), Podgorica: ITP »UNIREKS«.
Žilić 1974: F. Žilić, *Spisi svetog Franje*, Sarajevo: Naklada Jukić.

Iva Grgić Maroević, Tonko Maroević

THE SUN AND THE MOON IN TRANSLATION INTO CROATIAN AND SERBIAN: ON THE MYTHOLOGY OF GENDERS

The Sun and the Moon, emblematic figures in all European cultures, are strongly marked by the masculine-feminine dichotomy, albeit not in equal measure in all traditions. In some languages, the situation is further complicated by the presence of a neuter gender. Taking as its starting point Roman Jakobson's definitive essay on the subject (1959), this paper aims to illustrate the difficulties and the solutions thereto adopted by literary translators into two Slavic languages (Croatian and Serbian) working from Italian, French, Spanish, or English originals. The solutions, influenced, as evidenced by the research, both by the grammar of the target languages and by the gender mythology operating between the original language and the target one, are examined using examples of prototexts including the works of Francis of Assisi, Dante, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Lorca, Mansfield and others.

Key words: sun, moon, gender, masculine, feminine, neuter, translation, Croatian and Serbian languages, mythology of genders

TIHOMIR BRAJOVIĆ

»Velika duša mesečeva«: vidovi i značenja lunarne topike u srpskom pesništvu modernog doba

Ideomorfnost toposa u književnosti i kulturi. Lunarni toposi kao tradicijski povlašćen retorski modus. Mesto i značaj lunarne topike u srpskom pesništvu od romantizma do postmodernizma, s posebnim osvrtom na poredbene mogućnosti (Lj. Simović, Đ. Jakšić, P.P. Njegoš, D. Maksimović). Vidovi i značenja lunarne topike u postromantizmu (V. Ilić) i, posebno, u periodu moderne (J. Dučić, S. Pandurović, M. Rakić): introspektivni mesec usamljenika i mesec ljubavnika; racionalističke tendencije. Paradoksalno-ambivalentni vidovi lunarne topike u avangardnoj književnosti (M. Crnjanski, R. Drainac). Prividno povlačenje lunarne topike u posleratnoj (neo) modernističkoj književnosti i njen povratak u poeziji neosimbolističke generacije (B. Miljković, I.V. Lalić); polivalentni vidovi i značenja lunarnih toposa u savremenom pesništvu (J. Hristić, A. Ristović, M. Petrović, D. Novaković).

Ključne reči: topos, lunarna topika, retorika, simbol, ideomorfnost, značenje, polivalentnost, ambivalentnost, modernost

Naspram Sunca, čija svetlost je uvek bila u toj meri neophodna i željena da je njegova kulturna značenja teško i pobrojati (Ferber 2007: 209), kao drugo, alternativno »veliko svetlo« Mesec je u tradicijskom smislu reči ipak fenomen znatno svedenijeg opsega. Ova, takoreći samorazumljiva konstatacija nema, međutim, za posledicu zaključak da je taj verni pratilac ljubavnika i pesnika zapostavljen u književnom i sveukupnom umetničkom predstavljanju. Naprotiv, baš poput samog Sunca, i Mesec ima protežno raspoznatljiva i markantna pojavljivanja koja gotovo po pravilu dobijaju obličje »opšteg mesta« ili *toposa* i koja postaju sve učestalija i značajnija što se receptivni i/ili interpretativni fokus više okreće prema novijem dobu.

Kao što umesno primećuje Ernst Robert Kurcijus, »u antičkom nastavnom sistemu topika je [bila] skladište zaliha« (Kurcijus 1996: 135), svojevrsni »rezervoar« retorskih formula i obrazaca, jer »tamo su nalažene ideje najopštije vrste: onakve kakve su mogle da budu primenjene prilikom svih beseda i u svim spisima uopšte« (Kurcijus 1996: 135-136). Praćena instruktivnim zapažanjem da »mnogi [toposi] izvor-

no potiču iz poezije i potom prelaze u retoriku« (Kurcijus 1996: 140), ova opaska skreće pažnju na činjenicu da svaki *topos* ima dvoobrazno ustrojstvo: on je nosilac ideje i u isti mah je nosilac odgovarajuće retorske predstave/slike, što znači da je *ideomorfan*, tj. da nekom široko poznatom i prihvaćenom konceptu ili zamisli daje ustaljen izražajni oblik (»majka zemlja«, »mladi starac«, »izokrenuti svet« itd).

Baš ovo svojstvo ponovljivosti i prenosivosti, odnosno tradicijski protežnog povezivanja autora, perioda i razdoblja, као podrazumevano uporedna ili komparativna crta, otvara interesantne i obećavajuće mogućnosti proučavanja toposa. Naročito kad je reč o modernoj i savremenoj književnosti koje neretko imaju nekonvencionalan i problematizujući odnos prema predanju i književnom nasleđu, bivajući vezani za njega i u isti mah pokazujući pesničku potrebu da se ono vidi bar na drugačiji, ako ne i sasvim nekonvencionalan način.

Paradigmatičan primer ovakve mogućnosti razumevanja pronalazimo u pesmi »Veče« Ljubomira Simovića, jednog od vodećih savremenih srpskih pesnika:

Sunce se gasi.

Švalja pali lampu.

Sunce se gasi,
bitka je izgubljena,
ranjeni junak
ispušta mač i šlem.

Ranjeni junak
ispušta mač i šlem,
a švalja uzima
iglu i naprstak.

Iako se – za razliku od Sunca – Mesec ovde i ne pominje, pa se otuda čini da nema ni traga od lunarne topike, pažljivijem čitanju ukazuje se drugačije stanje stvari. Sasvim sažeto, lapidarno ustrojstvo pesme, s čestim i zato izrazitim lirskim ponavljanjima u relativno malom broju stihova semantički je usložnjeno zahvaljujući združenom prisustvu metafore (»Sunce se gasi, / bitka je izgubljena«) i parabole (»ranjeni junak / ispušta mač i šlem / […] a švalja uzima / iglu i naprstak«), koje naizgled veristički početak naposletku pretvaraju u simbolički sugestivan poredak značenja. Ta postepeno »izvedena« simboličnost počiva na podrazumevanoj uporedivosti naturalnih i humanih entiteta i njihovih povlašćenih svojstava. Suncu i njegovoj prirodnoj dnevnoj svetlosti ovde su, naime, na poseban način samerene lampa i njena artificijelna večernja svetlost. Tek ovlaš prikriveni osnov sameravanja pri tome predstavlja dobro znana analogija između kosmičko-kalendarskih i

mitsko-legendarnih, epskih fenomena, s jedne strane, (»sunce se gasi« → »ranjeni junak ispušta mač i šlem«, »bitka je izgubljena«), odnosno svakodnevno-delatnih, rutinskih gestova, s druge, opozitne strane strane (»sunce se gasi« → »švalja pali lamu«).

Ali da bismo zaista razumeli na šta se oslonja smislotvorna logika Simovićeve pesme neophodno je, čini se, da se obratimo pesničkoj tradiciji, da se vratimo sve do romantizma i pesme Đure Jakšića istovetnog naslova, »Veče« (1857), koja, bar u svom prvom delu, donosi istovetnu metaforiku i u izvesnoj meri slično parabolično ustrojstvo:

Kao zlatne toke, krvlju pokapane,
Dole pada sunce za goru, za grane.

I sve nemo ćuti, ne miče se ništa;
Ta najbolji vitez pade sa bojišta.
[…]

Sve u mrtvom sanu mrka ponoć nađe;
Sve je izumrlo. Sad mesec izađe…

Smrtno bleda lica, gore nebu leti:
Poginuli vitez eno se posveti!…

Pisana elegijskim distihom, u simetričnim dvanaestercima, ova poznata pesma u svoja prva četiri retka evocira jedan od najrasprostranjenijih arhetipskih narativa indoevropske tradicije, u kojem je »junak mita bio solarno – sunčano božanstvo«, a onda kad »Sunce je dostiglo svoju vrhunsku tačku na nebu i nadalje njegova putanja počinje opadati«, jer »predodređenost i pravilnost kosmičkih tokova, drugim rečima moć sudbine, jasnije nego igde drugde ispoljava se u kretanju nebeskih tela« (Loma 1996: 81). Bilo da je predstavljena tako kao da »najbolji vitez pade sa bojišta« (Jakšić), ili kao da »ranjeni junak ispušta mač i šlem«, transkulturna konfiguracija koja staje u verbalni obrazac »Sunce se gasi« podrazumeva, međutim, i komplementarno »senovito«, lunarno obličje Meseca koji »Smrtno bleda lica, gore nebu leti«. Reč je o postupku koji drevne, paganske predstave stapa s novijim, hristijanizovanim, pridajući inicijalnoj predstavi kosmičkog/epskog stradanja junaka/viteza eshatološki smisao potonje monoteistički shvaćene sanktifikacije. Pomenuto stapanje odigrava se posredstvom svetlosne, *luksativne topike*, odnosno putem otajstvenog simboličkog preobražaja jake, no utrnjivanju sklone dnevne, sunčane svetlosti u večernju, lunarnu, koja je »smrtno bleda«, odnosno slaba i difuzna, ali takođe i trajna, neutrnjiva, u ovom slučaju s nesumnjivom asocijativnom relacijom prema kosovskom mitu i zamisli o »nebeskom carstvu« kao trajnoj kompenzaciji za

ovo zemaljsko, propadljivo. Ova zamisao izvire pak iz arhajski, najčešće folklorno sakralizovanog poimanja egzistencije po kojem »čovek se ne rađa, to se postaje ispitom zrelosti koji je za muškarca ratnička inicijacija« sa »više stupnjeva ratničkog posvećenja krunisanih divinizacijom nakon (junačke) smrti, kojom se sticao status heroja – poluboga« (Loma 1996: 86).

Čuvajući nesumnjivu simboličku vezu s folklornim predanjem (»Sunce se gasi, / bitka je izgubljena, / ranjeni junak / ispušta mač i šlem«), Simovićevo »Veče« sasvim, međutim, racionalizuje i modernizuje romantičarsku evokaciju drevnih verovanja, prisutnu u pamtljivim stihovima Jakšićeve istoimene pesme. Profanizujući i u neku ruku trivijalizujući tradicijski preuzet *lunarni topos* (»Dole pada sunce za goru, za grane. // […] Sad mesec izađe« → »Sunce se gasi. // Švalja pali lampu«), savremeni pesnik čini to zamenjujući po analogiji prirodni i artificijelni izvor večernjeg svetla. Zanimljivo je zapaziti da je i ova zamena napravljena u duhu romantičarske tradicije, ali ne one folklorne, već artističke koja stoji u osnovi najšire shvaćenog modernog poimanja kulture i koja svetlost lampe – poput samog mesečevog svetla što zapravo tek refelektuje sunčeve zrake – razume u smislu analogije s konceptom *uma* kao neizravne i artificijelne, ali »sjajne svetiljke koja doprinosi (contribute) objektima što ih osvetljava« (Abrams 1953: viii)[1].

I mada na prvi pogled ne izgleda tako, jer je reč o niskomimetskoj, sasvim pragmatičnoj sferi kulture kao sveukupnosti ljudskih ostvarenja, slika švalje koja s večeri pali lampu, moglo bi da se primeti, ima značenje bar jednim, i to simbolički važnim, iako očuđeno predstavljenim delom analogno onome koje nosi i visokomimetska, kosmološko-mitološka predstava Meseca kao »posvećenog junaka«. To značenje izvedeno je iz izvorno ritualnog koncepta inicijacije kao uvođenja u zrelost putem ličnog napora i u krajnjoj liniji konstruktivnog delanja koje prevladava prepuštenost slučaju i egzistencijalnoj stihijnosti. Značajna promena koju Simovićeva posredna i kulturološki simbolična tematizacija lunarnog toposa unosi u ovo shvatanje odnosi se, naravno, na činjenicu da je epsko-herojski, tradicijski kazano »muški« ratnički poredak violentnog osvajanja zrelosti i konfliktno-destruktivnog oblikovanja vrednosti, sasvim u duhu savremeno emancipovne revizije patrijarhalnog gledanja na svet, u poetski jasnoj analogiji (»Ranjeni junak / ispušta mač i šlem, / a švalja uzima / iglu i naprstak«) ovde zamenjen »ženski« alternativnim, svakodnevno-neherojskim, ali kompenzativno valjanim, a to znači: zanatski

[1] Eminentan izraz ovakvog tematsko-motivskog tretmana u pesništvu srpskog modernizma pronalazimo u *Javnoj ptici* (1926) Milana Dedinca, osobenoj modernističkoj poemi koja u govoru lirskog junaka već s početka inicijacijski simbolično sučeljava pastoralni i urbani prostor: »svuda se pale po gradu, pucaju. […] Tako u ognjen suton, tako svakog smeha, stegnem lampu na srce da je zagrejem – i čekam… Izvori stali!« (Dedinac 1972: 65).

trudoljubivim čuvanjem i »ritualno« rekuperativnim »zašivanjem« osvojenih pa (iz)gubljenih tradicionalnih vrednosti[2].

Dovedena do svojevrsnog vrhunca u Simovićevoj sažetoj pesmi, objavljenoj potkraj prošlog stoleća, sklonost prema racionalizaciji legendarno-mitskih značenja koja inače prate sadejstvo solarne i lunarne topike nagoveštena je, međutim, još stotinjak godina pre toga. »Rumene pruge već šaraju daleki zapad, / Klonuo počiva svet. Sa mirnih dalekih polja / Umorni ratar s pesmom žurno se noćištu sprema«, peva, tako, Vojislav Ilić, vesnik srpskog pesničkog modernizma u nastajanju, u lirskom ostvarenju koje takođe nosi naslov »Veče« (1883). Napisano tridesetak godina posle Jakšićeve pesme, ovo delo karakteristično ilićevskog dugog stiha zapravo pripada idilskom žanru (»Bezbrižno pastir mlad u zvučne dvojnice svira / […] Koprena dubokog mira // Uvija polja i ravni« itd): u harmoničnom pastoralnom miljeu tematizovana je dobro znana, tipična lirska situacija smene dana i noći, s lunarnim toposom kao semantičkim središtem:

Rumene pruge se gase –
I bledi mesečev zrak, svetilo nebeskih dvora,
Kroz maglu diže se već – i nema, duboka tama
Dovodi bajnu noć sa sinjeg neznanog mora.

Praćen jednostavnom ali sugestivnom konstatacijom da »Sve grli mir i san«, ovaj prizor nastupajućeg spokojstva koje ništa ne može da poremeti još uvek, doduše, nosi tragove evokacije natčulnih i nadnaravnih fenomena (»bledi mesečev zrak, svetlilo nebeskih dvora«), ali čini se da upadljivo odsustvo epsko-herojske simbolike i okrenutost svakodnevnom, trudoljubivom i praktično uređenom životu koji najposle vodi

[2] Osim činjenice da je Mesec u kulturnim predstavama različitih naroda po pravilu viđen kao simboličko otelovljenje ženstva i ženskog senzibiliteta uopšte, ovakvo zapažanje posebno značenje dobija u okviru samog pesničkog opusa Ljubomira Simovića. Od *Istočnica* (1983) pa do *Igle i konca* (1992), zbirke u kojoj je i objavljena pesma »Veče«, ovaj pesnik istrajno tematizuje isti problem, koji staje u retorsko pitanje »Ko kaže da će sveci i junaci?« i koji je moguće ilustrovati skoro lajtmotivski simboličnim stihovima pesme »Švalja«: »Skupljam trine, / trice i kučine, / drešim mrtve čvorove / […] ne bih li jednom, obnevidela, počela / da prišivam rukav za košulju, / braću za rođake, / zemlju za oblake«. Pesništvo Desanke Maksimović, jednog od najčistijih lirskih glasova celokupne lirike na srpskom jeziku, pruža sasvim dobar primer ovako uspostavljenog razumevanja, osvetljenog iz obratne, ženske artističke vizure. U odnosu na tradicijski povlašćene predstave, u stihovima ove pesnikinje figuriraju, naime, slike nekonvencionalnih, vitalistički neposrednijih i konkretnijih, opštim mestima zapravo nepodobnijih značenja, u kojima, primerice, »Duva septembarski mesec u frulu tanku, / obrazi mu došli rumeni i puni, / […] Sviraj, meseče, u osmeh razvuci usne« (»Rodna godina«), ili »Pokraj kazana u ponoć jesensku / vetar ispija prepečenice krčage / i ponovo cvetaju u mesečevu blesku / grane prerodne i aprilski blage« (»Mesečina pod voćnjacima«).

smirenosti i nepomućenom zadovoljstvu ovde ipak sugerišu svojevrsnu žanrovsku dekorativnost kao pravo značenje lunarnog svetla.

Za razliku od poetskog štimunga Njegoševe slavne pesme »Paris i Helena ili Noć skuplja vijeka«, na primer, u kojoj – nekih pola stoleća ranije – upravo spiritualno plavetna mesečina stvara jedinstvenu, po mnogo čemu sakralizovanu erotsku magiju neopaganske provenijencije (»Plava luna vedrim zrakom u prelesti divno teče / ispod polja zvejzdanije u proljećnu tihu veče, / siplje zrake magičeske, čujna tajna neka budi« itd)[3], u pastoralnoj pesmi pred noć Vojislava Ilića tek jedan »bledi mesečev zrak… Kroz maglu diže se već«, dok »samo čas po čas zaječi šarena dolja«. Napuštajući, striktno gledano, istinsko područje iracionalnog, oniričnog, magičnog i metafizički refleksivnog, i te kako prisutno u doba romantizma, pesnik »Niobe« i »Maskenbala na Rudniku« znatno je, reklo bi se, privrženiji onoj tradicijskoj liniji koja difuzno lunarno svetlo tematizuje u izvesnom smislu trezvenije, pa čak i s »kritičkom« intonacijom, kao pratioca iluzije, varke i opsene.

Tako recimo, u pesmi početnog stiha »*Podigni zavese teške, i okna, i šalone*«, koja donosi unekoliko stereotipan prizor večernjeg klanjanja egzemplarno »pravovernog« muhamedanca što, okružen materijalnim izobiljem i blagostanjem, zadovoljno »hvalu Proroku šalje za srećan svršetak dana«, poput varljive svetiljke u nekom orijentalnom pozorju, u isti mah »s plave pučine, eno, gde sunce umorno spava, / Dvorogi mesec se diže i more ozarava«. Atribuiranje »dvorogosti« upućuje, nesumnjivo, na mlad Mesec, tj. jednu, ranu fazu periodične vidljivosti ovog nebeskog tela, koja po pravilu asocira na svojstva »nepostojanosti, preobrazivosti, nestalnosti ili promenljivosti«, u onom smislu u kojem je, tradicijski gledano, »sve ono što je ispod mesečeve sfere podložno promeni, slučaju, pukoj sreći, budući da je oponirano božanski uređenim sferama iznad nje« (Ferber 2007: 130).

»Vitorog se mesec zapleo u granju / Starih kestenova; noć svetla i plava. / Ko nemirna savest što prvi put spava, / Tako spava more u nemom blistanju«, kazuje i Jovan Dučić u pesmi »Selo« iz »Jadranskih soneta«, u nešto drugačijoj orkestraciji motiva dočaravajući u osnovi sličnu sliku nokturalnog primorskog pejzaža koja nastaje baš zahvaljujući dvosmislenom i nepouzdanom dejstvu mesečine. Nostalgično zagledan u dubrovačku povest (»Dubrovačke poeme«), Dučić je bio deklarisani pesnik Mediterana i bezmalo panteističkog obožavanja solarnog kulta (»Sunčane pesme«), ali jednako tako, ako ne i više, i pesnik noći i lunarnih priviđenja (»Večernje pesme«, »Duša i noć«, »Senke po vodi«). Tako, primerice, u »Mesečini« svuda »Mesečina

[3] Nešto slično važi i za Njegoševu »Odu suncu, spjevatu noću bez mjeseca«, u kojoj je solarni topos prožet neopaganski nadahnutim romantičarskim reminiscencijama (»Sine neba, dijademo Zevsa, / pobjedniče carstva Erebova! / Ti nam siješ luče svjetlosjajne; / bez tebe bi u mraku plakalo / sve podnožje prostranog Urana…« itd).

padne na starinski mramor / Širokih teraca«, baš kao i u sonetu »Pored vode« (»Put mesečav srebrn niz more se vidi, / Leži beskonačan vrh zaspalih voda«), ili pak u pesmi »Jablanovi«, koja, zahvaljujući dejstvu njene modernističke tehnike pretapanja spoljašnjeg krajolika u unutarnju, nejasnu i donekle zazornu prostornost (»Žuti mesec sporo zalazi za hume, / Daleke i crne, ko slutnje«), donosi sugestiju podrazumevano »dvojničkih« (Chevalier, Gheerbrant 1983: 409) i alternativno-nesvesnih, senovitih značenja lunarne topike (»Zemljom prema meni, / Leži moja senka. Ja se noćas bojim / Sebe, i ja strepim sâm od svoje seni«).

I inače okrenuto introspekciji i svetu psihičkih fenomena i njihovih poetskih odblesaka, pesništvo *moderne*, katkad u evropskoj kritici nazivane i periodom neoromantizma, dalo je u srpskoj književnosti nov i uzbudljiv život lunarnoj topici, tako omiljenoj i sveprisutnoj još u doba izvornog romantizma i idealizma. »Kad sunce zađe […] A žuti mesec na nebu se javi, // U mojoj duši šum umornih trava / I trepet lišća u disanju noći / Šire san jedan sugestivne moći, / Jedan san što se čini da je java«, peva, tako, jedan od najuticajnijih predstavnika srpske moderne Sima Pandurović (»U kolevci sna«). Oniričnost, nokturalnost, lunarno okruženje – to su za simboliste, impresioniste, dekadente s početka prošlog stoleća bezmalo neizbežni činioci meditativne poetske »scenografije« i njoj primerenih sadržaja, u prvom redu zato što u vreme moderne i njenog naglašenog individualizma »noć pripada svakom pojedinačno […] ona je pravo carstvo duha. Noć je ne samo okvir nego i jedini pravi put u otkrivanje tajni sveta i njegovih bezdana« (Vitošević 1975: 52).

Najizrazitiji predstavnik ove struje među srpskim modernistima prve generacije ipak nije – kako bi se moglo misliti – Vladislav Petković Dis, autor »Nirvane«, »Tamnice« i slavne pesme »Možda spava«, kod kojega ima dosta nokturalnih, ali zato ne i lunarnih motiva. »Još u meni iščeznuo nije / Sledbenik Mladog Vertera, što sanja / Pri mesečini, i što suze lije / Uz svaki spomen starog osećanja!« – ovako je, reklo bi se, uz nedvosmisleno naslanjanje na romantičarski senzibilitet, mogao da peva samo Milan Rakić (»Setna pesma«), pesnik simbolističke i impresionističke vokacije koji je, sa »starinskim« sentimentom, bio voljan da poruči »Po mesecu ti šaljem uzdah jedan, / Po tom u čežnji bratu« (»Sentimentalna pesma«), takođe spreman da prizna »Čekam u senci jednog starog duda / Da mesec zađe i, skrivena tamom, / […] Da siđeš k meni čežnjivom i samom« (»Čekanje«), ali i kadar da u stihove unese staru-novu osećajnost u nastajanju, uzvikujući »Strasno i žudno! Ona mene čeka / K'o nekad plava Izolda Tristana, / […] Dok mesečina nasmejana sija« (»Ljubavna pesma«), jer će, kad minu prolazni zanosi srca i požari čula, na svetu »još uvek… / Biti mesečine pod kojom se žudi« (»Očajna pesma«)[4].

[4] Tanja Popović zaključuje, na primer, da kod Rakića »Isticanje široke upotrebe pesničkog motiva meseca 'od Indije do večitoga Rima', nije poslužilo samo kao zgodna lirska dosetka«, budući da ovde

Diskretno ali neotklonjivo, u zavodljivoj »verterovskoj« odori senzualne ljubavi koja se rađa i gine zajedno sa strašću i njenim neukrotivim hedonizmom, lunarni topos se u Rakićevoj poeziji vraća *refleksivnosti* kao autentično romantičarskom ishodištu, s tom razlikom što mesečevo prisustvo sada, umesto mistično metafizičkog, ima psihičko značenje povlašćene *egzistencijalne aure* koja eterično, ali i empatično reflektuje profano raspoznatljive zebnje i želje lirskog subjekta:

Noći, ledena noći, ja te volim,
Kao što volim sve kržljave stvore
Što smrt nose u grudima golim,
I koje tajne boljke dugo more,

– Dok tako tobom sa bledih visina,
K'o predznak tajnih i kobnih otkrića,
Bezglasno struji hladna mesečina
I bolna blagost umirućih bića… (»Zimska noć«)

Kako je lepa ova noć! Gle, svuda
S topole, rasta, bagrema i duda,
U mlazevima zlatokosim pada
Nesuštastvena mesečina. Sada,

Nad livadama gde trava miriše,
U rascvetanim granama, svrh njiva
Koje se crne posle bujne kiše,
Velika duša mesečeva sniva. (»Božur«)

Onako kao što (posta)je »hladna«, u isti mah odbleskujući i »bolnu blagost umirućih bića« koja »smrt nose u grudima golim«, mesečina kod Rakića istodobno biva i »nesuštastvena«, odnosno egzistencijalno osvedočeno lepa. »Velika duša mesečeva« je dvosmisleno sugestivna »formula« ovog egzistencijalno simboličnog reflektovanja u koju, čini se, staje i znatno više pesničkih mogućnosti od onih koje nudi Rakićeva poezija, budući da ona u sebi sažima bezmalo sve ono što lunarna topika inače može da znači u prostoru modernog pesništva, u smislu »dvojničkog« sakupljanja i »upijanja« oniričnih, i-racionalnih, zaumnih, podsvesnih i/ili nesvesnih, ali ne više i nadnaravnih dispozicija i eminentno metafizičkih stanja. Verovat-

»univerzalnost toposa objedinjuje ljubavnu čežnju i njenu pesničku obradu, ukazujući i na iskušenja svih budućih pesnika i ljubavnika« (Popović 2007: 145).

no najupečatljiviji izraz ovog semantičkog širenja uobičajeno shvaćenog lunarnog toposa, koji biva egzistencijalno »kontaminovan« čak i onda kad priziva retorske konvencije, kod samog Rakića dat je u pesmi iz ostavštine i bez naslova, s pamtljivim prvim stihom:

Taj ogromni mesec limunove boje
Što k'o avet luta nad gorama našim,
Sipajući mirno hladne zrake svoje,
Zašto ga se klonim i što ga se plašim?

Zadržavajući »avetinjski« zazoran i tradicijski »hladan« lik, mesec, međutim, ovde dobija i »nepoetičnu«, »banalnu« atribuciju (»limunove boje«) koja je svojevremeno skandalizovala akademsku kritiku. Zauzvrat, decenijama posle, pomenuta koloritna »profanizacija« dobila je retorski razuđen, neosimbolistički odgovor u pesmi Ivana V. Lalića »Taj vrlo veliki mesec« (*Velika vrata mora*, 1958), u kojoj se ovaj verni pratilac poeta i zaljubljenika pojavljuje »Lep i neljudski krupan, u narančastoj krvi, / […] Od meda i od rđe, iznad zaspalih soba / Gde dah je ljubavnika zamaglio tišinu«, kao »Mesec bez naočara, bez puške i bez osmeha« što »prolazi uz… život kao brod«, konačno, reklo bi se, napuštajući već oveštalu, romantično-sentimentalnu semantiku prethodnih epoha i upućujući se prema novim, polivalentnim izražajno-retoričkim mogućnostima.

U intervalu između Rakića i Lalića, između moderne i obnovljenog, posleratnog (neo)modernizma, odigrao se veliki književni eksperiment poznat pod imenom istorijske avangarde s njenim brojnih »izmima«. Iako predstavlja jedno od najizrazitijih oličenja književnih konvencija na koje se avangarda inače obrušivala svom silinom, pesnička topika je opstala i u ovom periodu, uspostavljajući se, doduše, »u jednom paradoksalno-ambivalentnom ili ponekad čak polivalentnom, dijalektičkom prevrednovanju tradicijskih struktura« (Brajović 2000: 283). Prihvatajući ono što je iz lirske riznice prošlosti doprlo do njih, avangardni pesnici pri tome katkad variraju, a katkad preobražavaju i problematizuju karakterističnu binarnost lunarne topike koja se povesno pojavljuje u dva dominantna vida – kao mesec ljubavnika i kao mesec usamljenika, figura retorički eksteriorizovanih afekata i figura eksteriorizovane refleksije, topos subjektivno projektovanog sentimenta/senzualnosti i topos subjektivno projektovane kontemplacije.

Pomenuto dvojstvo i te kako je primetno u poeziji Miloša Crnjanskog, autora prevratničke *Lirike Itake* (1919) i jednog od najznačajnijih avangardnih pisaca uopšte. »Čuj, plače mesec mlad i žut, / Slušaj me, draga, poslednji put«, u elegijskom tonu ljubavnog rastanka kojim odzvanja tradicija piše Crnjanski u »Serenati«, dok u »Rastanku kod Kalemegdana« već osamljenički rezignirano konstatuje »Sedeo

sam poguren i crn, / pust, / kao Mesečeva senka«. Ali već u »Mramoru u vrtu« romantičarski sentiment ustupa mesto modernistički protivrečnoj, naturalističko-ekspresionistički dvosmislenoj erotičnosti (»Mrtva si mi gola. // […] Dojke sa pupom kao kap vina / na beloj ruži punoj mesečina, / sete me smrti. // […] Nada mnom će u lišću svelom / udi tvoji zasijati, / mrtvi, mramorni, večni«).

Neće, verovatno, biti netačno ako se kaže da u Crnjanskovoj lirici postoji svojevrsna interferencija tradicijski dominantnih vidova lunarne topike, uz opasku da je drugi, refleksivno-kontemplativni vid u tom sadejstvu ipak pretežan i da pri tome dobija u mnogo čemu paradoksalno značenje usamljeničke solidarnosti i solipsističke komunitarnosti. »Zidajte hram / beo ko manastir. / Nek šeće u njemu mesec sam / i plače noć i mir«, čitamo, tako, u »Groteski«, jednoj od najintrigantnijih pesama iz vidovdanskog ciklusa, u čijem središtu, uporedo s bezmalo sentimentalističkim lunarnim motivom, prebiva i nesvakidašnja, »čudovišna« i enigmatična »sfinga naroda mog«, stvarajući tako zaista »izobličen« spoj konvencija i pesničke subverzivnosti. U manje poznatoj pesmi »Na ulici« ovako uspostavljen topos dvogubo simbolične reprezentativnosti dat je pak u neobičnom vidu hristolike humano-lunarne interakcije: »Ko cvetići beli sa Meseca / rađaju se po ulici deca. / […] a da me vide svi u nebo idu, / po ulici zvezda i srebra. / *Ja stojim raspet sam na zidu*, / *a Mesec mi blago probada rebra*.« [Podv. T.B.]

Vrhunac Crnjanskove lirske invencije u ovom kontekstu nesumnjivo predstavljaju pesme sumatraističke provenijencije. Na elegijski intoniran način, poznat, recimo, i iz pesme »Njegoš u Veneciji« (»Nasmešio se poslednji put. / U prozoru se sjaše kao zapeti luk, / kao Mesec u vodi, mlad i žut, Rialto«), retorički poopšteno lirsko *Mi* slavne »Sumatre« u lunarnoj figuri i sâmo evocira, u isti mah se zapravo ironijski distancirajući od nje (v. Brajović 2005: 85), erotološki tipizovanu sliku Amoralovca, metonimijski praćenog amblematskom simbolikom ljubavnog luka i strelica (»Probudimo se noću i smešimo, drago, / na Mesec sa zapetim lukom. / I milujemo daleka brda / i ledene gore, blago, rukom«). Naspram tradicijskog obrasca, tipizovanog u uznemirujuće-raspamećujućem dejstvu Amora-Meseca, sumatraistički eterični subjekt u poeziji Miloša Crnjanskog u stanju je, naime, još samo da se, poput lirskog junaka »Stražilova«, setno osmehuje, čezne za daljinama, snatri o bliskosti i empatijski postovećuje sa svime oko sebe (»I, mesto da […] skačem, kao Mesec, po gorama pustim, / i zažarene šume da potpirim, / sad, plavim i gustim, / snegom, i ledom, smešeći se, mirim / sve što se zbiva«).

Drugo središte lunarnih toposa u međuratnoj lirici predstavlja opus Radeta Drainca. Baštineći mnogo toga od boemskog duha moderne, autor *Bandita ili pesnika* (1928) i celog niza drugih zbirki pretežno dugog, sinkopiranog slobodnog stiha u svojim pesmama, baš kao i Crnjanski, spaja dekedentno (neo)romantičarski sentiment i avangardni senzibilitet. »Pod mesecom pokušam li još da mislim o srcu i ljubavima / Ubiće me, ubiće! zora koju prvu sretnem u lutanjima ispod mostova

i granja«, kazuje u tom, sinkretično modernističkom duhu tradicijski evokativno i u isti mah (auto)problematizujuće ja »Jutra pesnika«, da bi na završetku »Biltena mentalnog stanja jednog pesnika« ovaj samosvesni subjekt već bio »Sa mesecom za leđima i usnulim predgrađem, / Mrtav od života, prevaren u veri«, postajući »Poslednji skitnica sa maskom mraka na bledom licu!«. »Velika duša mesečeva«, taj ekstenzivni i ekspanzivni poetski označitelj, koji je modernistički ustoličen u lirici Milana Rakića, gotovo na isti način pojavljuje se pri tome i kod Drainca:

> Pogledaj u junsko nebo i veslom zaplovi po mojoj duši.
> Tu na obalama, gde se nižu arabeske ladova, mesec spava,
> Ogroman mesec, i u šumama tako žut. (»Testament bludnog sina«)

Više i izrazitije, čini se, nego bilo gde drugo u prostoru novijeg srpskog pesništva interakcija i/ili inrerferencija lunarne topike i lirske autorefleksivnosti, odnosno autoreferencijalnosti, kod Drainca postaje osoben *autopoetički amblem*, budući da se »Mesec ovde razume kao svojevrsni simbolički analogon […] *alter ego* 'bledolikog' poetskog subjekta ovog pesništva« (Brajović 2005: 94). Dovodeći svojom učestalošću i repetitivnošću takoreći do paroksizma, ali i parodije, takođe, romantičarski afinitet prema jednačenju nokturalno-lunarne semantike i pesničke egzistencije[5], tvorac *hipnizma* daje obnovljeni zamah ovom tematskom i idejnom kompleksu. »U meni je oličen ponovni dolazak na zemlju jednoga *mračnog proroka* / Koji je sve stvari zamenio sobom«, tvrdi u tom smislu lirsko Ja »apokaliptički« nastrojene pesme »Grom na Araratu«, upućujući na ekspanzivno značenje subjektivizma koji prekriva sve ostalo, dok iskazni subjekt »Meditacija bez komentara«, sasvim dosledno, poručuje: »Postoji jedna božanska polusfera u mome bolu / Kao mesečev luk na osamljeničkom jarbolu«, da bi dominantni glas naslovne pesme *Bandita ili pesnika* naposletku mogao modernistički kontradiktorno da uzvikne »Hteo bih da zapevam krikom pingvina kad mesec retuširа okean; / Razotkrivajuće se svetu, zadnji prozor zatvaram na duši«. Ovim preuzimanjem konvencionalne lunarne semantike i njenom istodobnom suspenzijom u ambivalentnom gestu duševnog otvaranja-zatvaranja lirskog subjekta, moglo bi da se kaže, najzad je položen u riznicu pesničkog pamćenja simbolički krug romantičarske provenijencije, ovaploćen u sugestivnoj figuri »velike duše mesečeve« i njenim brojnim refleksima, sada već patiniranim zagasitim sjajem lirske tradicije.

---

[5] Frekventnost lunarne topike u sprezi s pesničkom samosvešću u Drainčevom pesništvu neminovno priziva onu teorijsku struju romantizma čiji se credo može sažeti u tvrdnju Fridriha Šlegela da je paradigma umetničkog delovanja upravo sjaj meseca, »koji svojom čudesnom polusvetlošću prožima oblast noći i tamno područje stvaralačke fantazije« (Šlegel 1969: 238).

Savremeno srpsko pesništvo, bar ono koje se javlja u prvim posleratnim godinama, s početka nije bilo naklonjeno lunarnoj topici. Represivno dejstvo socrealističke estetike, baš kao i reaktivno dejstvo neomodernističke poetike, nisu, čini se, pogodovali ovoj vrsti tematizacije, jer su korifeji nove lirike iz ovih ili onih razloga bili prevashodno okrenuti solarnoj ili stelarnoj topici. Tako, recimo, u prvim zbirkama Miodraga Pavlovića (*87 pesama*, *Stub sećanja*) ima nokturalne, ali zapravo i nema lunarne topike, dok je kod Vaska Pope (*Kora*, *Nepočin-polje*) primetno tek sporadično oblikovanih lunarnih motiva (»Tanjir«, pesma/ciklus »Belutak«), a u docnijim knjigama (*Sporedno nebo*, *Uspravna zemlja*, *Vučja so*) u prvom planu je naročito profilisana solarna topika koja se naslanja na avangardne, visoko simbolične folklorno-mitološke tematizacije, na tragu onoga što je poznato iz kulturno sinkretičnog pesništva Rastka Petrovića, primerice (»Vuk«, »Izis«).

Veliki povratak nokturalno-lunarne topike, čini se, obeležava tek poeziju neosimbolističkog naraštaja. »O moje sunčano poreklo«, upravo u duhu reafirmacije nokturalne sfere obznanjuje princ posleratnih pesnika Branko Miljković, »Neka se zemlja razvenča sa suncem« (»Dis«), dodajući: »Noć u mome glasu više ne doziva / prostore izgubljene koje poseduju sunca« (»Tin«), zato što za ovo poimanje, koje se u ponečemu nadovezuje na neoromantičarsko-hipnističke ospesije Draničevog *Bandita ili pesnika*, »Sunce je reč koja ne ume da sija«, a »Samo nitkovi znaju šta je poezija, / Kradljivci vatre nimalo umiljati, / […] Kad isto je pevati i umirati« (»Balada«). Stoga i ne čudi to što autor zbirke *Uzalud je budim*, deklarisani pesnik orfejske, metafizičko-magijske i noćne inspiracije, pred publiku podastire neku vrstu *lunocentrične* vizije:

Noć s ove strane meseca često ogrezne
u nepotrebne istine i oduševljena klanja.
O, ispod kože mlaz krvi moje čezne
Noć s one strane meseca, noć višanja.

Smešteni u prvi deo orfejski intoniranog »Triptihona za Euridiku«, ovi stihovi lunarnom toposu vraćaju njegovo modernistički inrospektivno i uz to eskapistički projektivno značenje čežnje za bekstvom »s one strane meseca«, daleko od prostora u kojem vladaju »nepotrebne istine i oduševljena klanja« od ovoga, pragmatičnog sveta, a pesnik je ovde ponovo doživljen kao usamljenički dvojnik mitskog maga reči i muzike ujedno, »taj iza čijih leđa nasta svet / ko večita zavera i tužan zaokret« (»Orfej u podzemlju«).

I te kako prisutna i u ranim pesmama Ivana V. Lalića (»Tako je pevao Orfej«, »Orfej na palubi« i dr.), orfejski profilisana nokturalna vizija u docnijim ostvarenjima pesnika *Strasne mere* i *Velikih vrata mora* biva ipak sve izrazitije egzistencijalno konkretizovana u već naznačenom, rakićevskom duhu, znanom iz pesme »Taj vrlo

veliki mesec«, baš kao u »Inventaru mesečine«, u kojem dominira »Jedan istarski mesec / Rošav od soli i zapadnog vetra, / Nad padinama posnim i tamnozelenim / Koje napada ozvereni vazduh ravnodnevice, // Mesec koji bi mogao da bude šibica / Zapaljena na stepeništu jedne beogradske kuće«. Reč je o onom preobražaju i promeni koja u vidu svojevrsnog trenda obeležava moderno pesništvo gotovo u celini i koja je primetna i drugde u srpskom pesništvu. Na primer, u poeziji Dušana Matića, jednog od najistrajnijih pobornika nadrealističkog eksperimenta i decenijama posle međuratnog perioda, i inače okrenutog nokturalnoj, zaumnoj poetskoj »scenografiji« i simbolici, no ipak – generalno gledano – sklonijeg stelarnoj, zvezdanoj topici nego onoj lunarnoj. U stihovima pesnika *Bagdale* i *Buđenja materije* pređen je pri tome put od skoro konvencionalno apstrahovanog, »nemog začina trule mesečine / […] gole mesečine jalove mesečine« (»Nek teku reke«), pa sve do povesno i politički raspoznatljivih okolnosti, iz čijeg okrilja lirsko ja poručuje: »Pod mesečinom Madrida naša su srca nemirna / Meseče ludi meseče dobri ti nisi sanjalica ti si oko bombardera / Učini da mirno spavaju deca Madrida bar ove noći« (»Broj 4-21-35«).

U najvećoj meri okrenuto tipološki nesvodivoj, *polivalentnoj tematizaciji* lunarnih motiva, tamo gde se oni uopšte javljaju, posleratno pesništvo na srpskom jeziku katkad još, naravno, priziva i ona starija, drevna značenja. Kao svedočanstvo ovako intoniranog povratka lunarne topike moguće je navesti i jedanaestodelni ciklus »Mesečeva svadba« iz *Divnog čuda* (1982) doajena modernog srpskog pesništva Miodraga Pavlovića. U ovoj, kulturno alternativnoj i u isti mah sinkretičkoj, nokturalno-mitskoj viziji koja stapa paganski i hrišćanski doživljaj sveta »običaji drevni / kuljaju kao divlje cveće«, a lokalna folklorna predanja – u kojima »razni su bogovi krenuli / kolima na noćni korzo« pa »jedva se mesec domogne svoga roga« – evociraju sakralno, univerzalno shvaćeno »vreme žedno pamćenja / i kosmičke obesti / što traže ljudsko kolo / smisao za sutra«. U »Narcisu« Jovana Hristića, autora antologijske pesme »Fedru«, naslovno, ogledalski samozatravljeno lirsko ja – i samo helenski asocijativno – najpre, pak, kazuje »To isto lice gleda me s druge strane / Iz svog nepomičnog kristalnog prostora«, da bi onda dometnulo: »Uhvaćen u toj nepomičnosti ja pokrivam / Sliku rukom, ali ona ostaje daleko / Ispod meseca, zaustavljena / U svome kruženju«, evocirajući tako, nema sumnje, kulturno i poetski dobro poznatu povezanost lunarne figuracije i (samo)obmanljivo-cirkularnih predstava i iluzornih značenja.

Veoma sličan motiv – tretiran, doduše, znatno drugačije – pojavljuje se i kod Aleksandra Ristovića, pesnika *Dnevnih i noćnih slika* (1984) i celog niza drugih cenjenih pesničkih knjiga. Na početku pesme tradicijski frekventnog naslova »Veče«, jasno obeležene borhesovskom paradigmom Vavilonske biblioteke, anonimno lirsko Ja apostrofira: »Dok čitate Borhesa, bestidnice, / ono što je bilo svojstvo jednog predmeta / pripisujete drugom«, potom objašnjavajući: »bestidnost vam ide na ruku: / poljupcima, naravno, bez onog drugog lica. // A mesec (luna?) zatvara se / u

svoju pretposlednju neobičnost, / i evo prilike za veštinu došaptavanja ni sa kim«. Ironijski dvosmislen u svojoj oveštalosti i opštosti, parodijski preobraženoj u »pretposlednju neobičnost«, lunarni topos ovde je već zapravo saobražen *pantekstualnom* duhu postmodernog doba koje se po nekim uticajnim shvatanjim odlikuje sumnjom u konačne istine i tzv. velike naracije s kulturno protežnim značenjima.

Upravo taj duh, moglo bi da se kaže, diskretno ali primetno prožima i naslovnu pesmu iz zbirke *Rasprava s Mesecom* (1993) Milutina Petrovića, u kojoj »Olupine su se ucrvljale u pisaćem stolu«, dok lirsko/pesničko Ja, istrajno sklono poetici »opredmećivanja jezika« i »metatekstualne destrukcije« (v. Lukić 1985: 57-87), baca autoironično-refleksivno svetlo na sopstveno artističko umeće, poručujući pri tome fiktivnom nebeskom sabesedniku/dvojniku:

O svetlosti
iz mraka na mojim si se plećima rascepila, oblik
koji je svakome poznat, koji bi ponajviše trebalo
slaviti i hvaliti, ali se ne usuđujem, ne
vidim ni simbol […] ti spajaš vtlog i
sračunato vreme stranputicom, gde u grmu treperi
umetnost, tvoja mi senka pade među olupine…

Ovaj radikalni odnos prema konvencijama, obeležen eksplicitnom sumnjom u »oblik koji je svakome poznat« kao simbol u čijem zamišljenom središtu »treperi umetnost«, u savremenom, poetički razuđenom pesništvu ima, dakako, i alternativu u vidu neizbežnog prepoznavanja (ne)konvencionalnih simbola tamo gde na prvi pogled nisu očekivani, kao što to biva u već tumačenoj pesmi »Veče« Ljubomira Simovića, u kojoj Mesečevo svetlo biva amblematski transformisano u sjaj lampe uz koju se strpljivo krpi i trpi, s naročitim, kulturnoistorijski »isceljujućim« značenjem u osnovi. »Lampa razgoni mrak«, u pesmi pod jednostavnim nazivom »Lampa« kazuje takođe i Duško Novaković, jedan od najprominentijih pesnika s kraja dvadesetog veka, na retorički raspoznatljiv način dodajući: »Ali ako je nemaš / […] Ništa ti drugo ne preostaje / Nego da izađeš i čekaš, čekaš, / Dok se na nebu ne umetne / I zasija, lijući se u slapovima / Njen stari otac – Mesec«. Preobražavajući se kroz vreme, katkad gotovo do neraspoznatljivosti i prividne amorfnosti, »velika duša mesečeva« ovde, sasvim neočekivano, ponovo izranja u poeziji autora koji se među drugim lirskim glasovima vremena afirmisao kao pravi majstor konkretnoga i veristički minucioznoga izraza, od početka prepoznat kao pesnik »poetičkog eklekticizma«, ali i jasne svesti »o pripadnosti moderno orijentisanim pesničkim koncepcijama« (Lukić 1985: 182).

Opredeljujući se da ličnu pesničku rekapitulaciju zrelog doba – »Prethodne i nove pesme o noći« – deklarativno jasno naslovi sintagmom *Izabrao sam mesec* (2003),

na samom početku novog stoleća i novog milenijuma Duško Novaković time, moglo bi da se kaže, samosvesno otvara još jedan novi lunarni ciklus srpske poezije, »Jer niko, ama baš niko, ni davno, ni posle, ni sada, / Niko nije tako povlašćen u beleženju kao on, / Niti za pisanje, kao on […] Mesec-očevidac, pred zoru stanjen u flis sapuna, / na ovoj strani kugle, a prokrvljen, u punoći, na drugoj« (»Mnoge pesme o mesecu«). Nakon svih faza i ména, zalazaka i ponovnih izalazaka koje je pretrpeo od romantizma naovamo gotovo da je, uostalom, svejedno hoće li se ovaj bledoliki pratilac pesnika, ljubavnika i patnika u lirici pojaviti kao »posvećeni vitez«, kao švaljina lampa ili tek istanjeni »flis sapuna«. Danas, jednako kao i u davna vremena, Mesec ostaje jedan od zaista retkih povlašćenih amblema pesničkog umeća i njemu primerene osećajnosti koja se svojom lunarnom stranom možda i ponajviše odlikuje među drugim izrazima ljudske kulture i koja će kao takva, čini se, nastaviti da traje i dalje, bez obzira na sva čuda i sve pokore savremene civilizacije.

Literatura

Abrams 1953: M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romanthic theory and the critical tradition*, New York: Oxford University Press.

Brajović 2000: T. Brajović, Mali katalog toposa u avangardnoj poeziji, u: *Teorija pesničke slike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 282-321.

Brajović 2005: Т. Брајовић, *Облици модернизма*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Chevalier, Gheerbrant 1983: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*: *mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Dedinac 1972: М. Дединац, *Ноћ дужа од снова: избор текстова*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.

Drainac 1998: Р. Драинац, *Лирика Драинац*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Drainac 1999: Р. Драинац, *Бунтовник и апостол*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Dučić 1989: Ј. Дучић, *Песме*, Нови Сад: Матица српска.

Ferber 2007: M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Second edition, Cambridge: Cambridge University Press.

Hristić 2002: J. Hristić, *Sabrane pesme*, Beograd: Izdavačko preduzeće »Rad«.

Ilić 2007: В. Илић, *Изабране песме*, приредио Р. Ераковић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Kurcijus 1996: Е.Р. Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Београд: Српска књижевна задруга.

Lalić 1997: И.В. Лалић, *Време, ватре, вртови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Loma 1996: А. Лома, Пракосово: Порекло српског јуначког епа у светлу индоевропске компаративистике, у: П. Палавестра (ур.), *Од мита до фолка*, Крагујевац: Центар

за научна истраживања Српске академије наука и уметности, Универзитет у Крагујевцу, 52-89.
Lukić 1985: J. Lukić, *Drugo lice: prilozi čitanju novijeg srpskog pesništva*, Beograd: Prosveta.
Maksimović 1965: Д. Максимовић, *Песме*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
Matić 1976: D. Matić, *Tajni plamen*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
Mišić 1967: Z. Mišić, *Antologija srpske poezije*, Beograd: Nolit.
Njegoš 1967: П.П. Његош, *Пјесме*, Београд: Просвета.
Novaković 2003: Д. Новаковић, *Изабрао сам месец (Претходне и нове песме о ноћи)*, Чачак: »Градска библиотека Владислав Петковић Дис«.
Pavlović 1996: М. Павловић, *Изабаране и нове песме (1946-1996)*, Београд: Просвета.
Petrović 1993: М. Петровић, *Расправа с Месецом*, Београд: Време.
Popović 2007: Т. Поповић, Ракићеви књижевни цитати, у: Н. Петковић (ур.), *Милан Ракић и модерно песништво*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 135-165.
Rakić 1989: М. Ракић, *Песме*, Нови Сад: Матица српска.
Ristović 1995: А. Ристовић, *Мириси и гласови: изабране песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
Simović 1992: Љ. Симовић, *Игла и конац*, Београд: Српска књижевна задруга.
Šlegel 1969: F. Schlegel, *Philosophie des Lebens und Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes*, München, Paderborn, Wien, Zürich: Thomas Verlag.
Vitošević 1975: Д. Витошевић, *Српско песништво 1901-1914: раздобље, развој, обележја – Књига друга*, Београд: Просвета.

Tihomir Brajović

»THE MOON'S GREAT SOUL«: THE ASPECTS AND MEANINGS OF LUNAR *TOPOI* IN MODERN SERBIAN POETRY

Starting from the premise that the literary *topos* is a conventionally recognizable unity of image and of concept/idea, the author of this essay examines the modes of display and the semantic functions of representations of the Moon in Serbian-language poetry from the Romantic period to recent times. The changes and the transformation of these lunar *topoi* are examined in their various possible forms: from mythic – legendary images (Đ. Jakšić) to erotological forms (P.P. Njegoš), through post-Romantic rationalization (V. Ilić), modernist subjectivity and extreme reflexivity (J. Dučić, S. Pandurović, M. Rakić), ambivalence and avant-garde paradox (M. Crnjanski, R. Drainac, D. Matić), to the neo-modernist and neo-symbolist revival of the post-war age (B. Miljković, I.V. Lalić). Also examined are the contemporary varieties, those expressive-thematic forms which lead to concretization, right up to meta-textual or neo-symbolic conceptualization (J. Hristić, A. Ristović, Lj. Simović, M. Petrović, D. Novaković).

Key words: literary *topos*, lunar *topoi*, rhetoric, symbol, ideomorphic aspects, meaning, polyvalence, ambivalence, modernity

ЕЛЕНА ДАРАДАНОВА

Луната в поезията на българския и сръбския модернизъм – символики и символизации

Текстът се фокусира върху проследяването на реализациите на лунните символики в лирическите текстове на българския и сръбския модернизъм в компаративен план. Специален интерес представлява отношението между традиционното за двете литератури четене на лунния символ и неговите пресемантизации в контекста на поетиката на символизма. Анализът на избрани текстове от поетическото наследство на българския и сръбския модернизъм е с оглед на установяване на приближавания или разминавания в персоналните авторови специфики на интерпретация, въз основа на което да се изведат тенденции и да се конструират модели в рамките на националните поетически парадигми на модернизма.

Ключови думи: Луна, символики, български модернизъм, сръбски модернизъм

Разглеждайки литературата на модернизма в контекста на конципираното от него понятие *литературно поле*, Пиер Бурдийо изтъква, че концепцията на модернизма[1], утвърждаваща първенството на формата над предмета на изобразяване, въздейства на литературното поле по посока на промяна на литературните вкусове и начини на възприемане на литературната творба, довела до разбирането, че „истинският сюжет на произведението на изкуството е чисто художественото осмисляне на света, т.е. самият художник, неговият маниер и стил" (Бурдийо 2004: 480). Това „всемогъщество на художествения поглед" предполага и визираното „образовано възприемане". Модерната литература се мисли като литература за посветени и в южнославянски контекст, особено що

[1] Терминът се употребява в тясното му означаване на литературните явления от края на XIX до първите десетилетия на XX век в значението му на модерна. Модернизмът в български контекст не представлява единно направление, а концепцията за наличието по-скоро на модернизми има своите основания.

се отнася до лириката, тъй като, както пише един от големите сръбски поети модернисти Йован Дучич, „лирическото изкуство е сътворено само за най-дълбоките и най-благородните духове, то е мерило за писателя, който твори, но също така и за обществото, което го чете." (*Мои сапутници*, цит. по Петров 2008: 57, прев. авт.). Иван Негришорац отчита важната роля на Дучич, който в дефинирането на поетическия концепт на модернизма определя две основни отношения – спрямо традицията и спрямо европейската литература: Дучичевият проект за развитие вижда модернизацията на сръбската култура и литература като оглеждане във френския културен модел (вж. Негришорац 2004: 48). Подобно мислене на модернисткия проект в релациите му с минало и бъдеще има и в българска среда. Неговата важност е неоспорима, тъй като е опит за окончателно откъсване от традиционно разбираната национална култура и заместването ѝ с една нова – естетическа, която отразява прехода от културния етноцентризъм към културен универсализъм в края на XIX и началото на XX век. В български контекст модернизмът се изправя срещу митологията на „изконния" език, който представлява особена ценност в идеологиите на Възраждането и чиято „романтическа аура" е обвързана с възприемането му като изразяващ колектива (вж. Пенчев 1998). Коментирайки проектите на българския модернизъм (Б. Пенев / *Мисъл*), Бойко Пенчев посочва като симптоматична именно тази промяна в разбирането на езика, който от „даденост, побрала есенциалността на народностното" е мислен вече „като предмет на преоткриване, преодоляване и превъзмогване" (Пенчев 1998). Подобно *преоткриване* се осъществява и в сръбски контекст, проектирано и в появата на т. нар. белградски стил в отговор на новите потребности на модерната култура и литература (вж. Петковић 2010: 49). Модернизацията на лириката се манифестира както на ниво език, така и на формално ниво, като по отношение на стиховата поетика в българска среда, също както в сръбската, се наблюдава „разработване на „строги" метрически форми", които се осмислят като „вечни културни символи / съгласно символистичната концепция за синтез на световния културен опит и защитата му от „принизяващата реалност" (Милчаков 2006: 186).

Както е известно, за модернизма символът е възможният начин не само да се „етернизира" мига, но и да се изговори неизразимото. Цветан Тодоров в *Символизъм и тълкуване* определя тенденцията към „оценностяване на неопределимото" като важен означител на поетическите концепции от романтизма нататък, визирайки йерархичната позиция на символа, който има „неизчерпаем и, следователно, непреводим характер" (Тодоров 2010: 72, прев. авт.). Той акцентира върху настояването на символистите за символизация, която няма прецизен предмет, позовавайки се на мисленето на Ст. Маларме за липсата на удоволствие от назоваването на предмета срещу удоволствието от постепенното отгатване (вж. пак там: 78-79). Според символистите в предметния свят и

в думите се долавят знаците на тайнственото, а Бодлеровото отвъдно великолепие, което душата познава чрез поезията, става поетическа обсесия, в която природното има специфична роля, то е място за идентификации и функционира като корелат на субекта.

Функционалността на лунния символ, част от поетическия инструментариум в текстовете на южнославянския модернизъм, се обуславя от различни фактори, като особен интерес представляват неговите поетически реализации с оглед на романтическата традиция, от която модернистката лирика се оттласква, но и в която се оглежда. Това предопределя и специфичното вписване на онаследеното „романтическо двумирие", в чийто художествен изказ според Ина Христова важна част представлява поетиката на нощта (Христова 2010: 35), в рамките на която се осмислят и символните значения на луната, в концепцията за модерния субект. В южнославянски контекст това се осъществява въз основа на определени конвенции, които в българския случай на неразвита романтическа традиция се реципират или основно от европейската литература и фолклора, или тепърва се създават, като понякога границата между романтическата интерпретация и модернистката е размита. Луната обичайно присъства в художествените текстове с традиционните си символики – митологични и литературни, на база на които се реализира модернистката пресемантизация.

От древността представата за луната се свързва с нейната двойствена природа, тя означава прехода между светлината и тъмнината и присъства в митологичния дискурс в опозициите соларно – лунарно, ден – нощ, порядък – хаос. Като едно от двете основни небесни тела, луната заема важно място в човешкото мислене на света и това е отразено в митологичните разкази, които я представят в рамките на двойката: брат – сестра или мъж – жена. В древногръцката митология този модел е възпроизведен в двойката Аполон – Артемида. Луната, управляваща нощта, е част и от християнския мит за сътворението. Библейският текст също така определя и йерархията на небесните тела, потвърждавайки примата на слънцето, еквивалент на съзиданието и божественото. Тази йерархичност е ясно разпознаваема в средновековните текстове и соларната символика е доминираща, въпреки че луната присъства в средновековната християнска иконография в изобразяването на Богородица (Небесната царица) или се идентифицира с църквата. Интерес към небесното тяло се демонстрира не само в тълкуванията на Битие, като това от Василий Велики (познато в българска и сръбска среда в превода на Йоан Екзарх *в Шестоднев*), но и в различни апокрифни текстове (вж. Петканова 2000: 153-168).

В южнославянската фолклорно-митологична традиция луната битува в нейните женско-мъжки персонификации, което обуславя и наличието в българския и сръбския езиков фонд на лексемите: *блг.* луна, месечина, месец и *ср.* месечи-

на, месец (луна се среща по-рядко и е стилистично маркирана). Фолклорните сюжети я интерпретират като партньорка на слънцето в нейния женски вариант или като пътник, овчар, ловец, свързвайки я с мъжкото начало. В този случай представата за месеца се обвързва с формата на лъка, лодката или рога и отразява първите фази на луната. Бошко Сувайджич посочва, че в „митологията на славяните месецът е представен като небесен пътник", „мерител на времето", а „митологичните представи и разпространените народни вярвания поставят Месеца в амбивалентната позиция на защитник на мъртвите и долния свят, но и на носител на древната символика на плодородието и растежа" (Сувајџић 2013: 340, прев. авт.).

Предвид иманентната връзка между фолклорното творчество и литературата в предходните периоди, усвояването на символните кодове на луната изглежда логично и в поезията на модернизма, но в процеса на развитие на модернистката поетика тези кодове придобиват различни съответствия. Въз основа на традиционните символики се осъществява вторичен процес на символизация, реализирайки нови значения. Най-забележима е връзката с фолклорното изразяване на света в началото на модернизма, предвид влиянието на романтическата поетика (А. Шантич, П.П. Славейков), но фолклорно-митологична интерпретация на луната се среща и при по-късни автори. Употребите на семантичните регистри на лунния символ се обуславят и от ориентацията към европейските литературни модели, съответно функционални са тези символики и свързаните с тях митове, които европейската литература интерпретира. В европейския модернизъм *поетиката на Душата* се проектира върху античните представи за луната, чиито божествени персонификации са Селена, Артемида/Диана[2] и Хеката. Интересно пресрещане се осъществява между идентификациите на луната с Хеката, богинята на магическото изкуство, и славянските вярвания за връзката между луната и митологичните същества – самодивите или вещиците, които имат силата да свалят небесното тяло и да предизвикват затъмнение. Романтическата литература употребява символа в контекста на мистиката на нощта, чийто код се разчита в полето на граничността и прехода. Модернистката поезия също посяга към тези кодове, но ги съотнася с концепта за Душата и себеусещането на модерния субект. Специфичната обсебеност на този субект от душата, желанието за постигане на прасъстоянието на човека като единна, „андрогинна" същност се изразяват в една „фетишизация" на поетическата творба, която е призвана да материализира връзката между вътреш-

[2] Латинската традиция популяризира Диана като diva triformis: Небесната владетелка, Диана, Хеката (Хораций), а в по-късни европейски художествени текстове се появява и тройната Хеката (вж. Фърбър 1999: 127-129).

ния и външния свят, да открие съответствията. Символистичната поезия конституира „един фикционален Аз…стабилно улегнал в канона на определено темпорално моделиране и фигурални персонификации" (Пенчев 2012: 16). В рамките на тези персонификации се манифестират и поетическите употреби на лунния символ.

Пейзажът в поезията на романтизма отразява виждането за „иманентната принадлежност на всичко видимо и невидимо, на човек и природа, на дух и материя към едно общо онтологично измерение", което „прави възможно и тяхното взаимно образно превъплъщение" (Чолакова 2012). В лириката на модернизма обаче пейзажът е подчинен на съзнанието за разпадналата се цялостност на света, за дисконтинуитета на модерния човек и отразява специфичното разбиране за единствено възможното улавяне на мига. Ето защо символистката пейзажна картина се отказва от последователната описателност и се отличава с една специфична флуидност, свързана с потока на асоциации и моментни впечатления. В поезията на българския символизъм лунният пейзаж демонстрира различни степени на напластяване на асоциативни представи, което се наблюдава при сравнение между пейзажните картини в стихотворенията на Димчо Дебелянов *Лунен блясък*[3] и *На вечността с предвечний лък…* на Николай Лилиев. В първата творба (пример за вариантно присъствие в своите три поетически реализации: *Лунен блясък*, 1908; *Нощем*, 1914; *На лунния блясък вълните*, 1920), акцентът е върху дескрипцията, на база на която се инициират асоциациите с меланхолните настроения на лирическия субект. Техен маркер стават стърчащите „под бреме превити" върби, които се дематериализират на лунната светлина и се превръщат в „сенки печални" във втория вариант на текста (мотивът за върбите на лунна светлина е вероятно оглеждане във Верленовата *La lune blanche*). При Лилиев чистата дескрипция отстъпва пред символистичното персонифициране на луната душа – „девственица бледа"[4] в езерното огледало. Значенията в текста се развиват по посока на омагьосаната душа, като лунният образ е положен в граничната зона на видимо и невидимо: той е проектиран както в света на скитащите мъртви сенки на спящите акации, така и във видимия свят на „сребърната тръст" и крайбрежния път, изобразен в прехода към омагьосаното пространство чрез метафората на пленяването. Интересна от гледна точка на стремежа към вписване в европейските модели е творбата на Лилиев *Чертаят се сребърни линии…*, съдържаща поетическа фигура с референция към един нетипичен за българския литературен контекст

[3] В стихосбирката от 1920 г. е публикувана като *Лунен блясък*.

[4] Препратка към девствената богиня Артемида.

образ – мъртвата Виргиния (Ливий, *Ab urbe condita libri*; Чосър, *Physician's Tale*), а осмислянето на релацията луна – душа е двупосочно: към унищожената невинност и мъртвата душа. Аналогията на значенията е осъществена чрез съполагане на културен символ и митологичен (гората). Метафората на мъртвата гора, отнесена към душата, е полисемантична и в български контекст се среща в релация с небесния символ и при Дебелянов („Далеч над мъртвите гори погледна мъртвата луна…", *Далеч*). Тя се чете и като двойна смърт – гората е „предверието" на подземното царство, и като пространство на страха, и в контекста на субектовата изгубеност в лабиринта на материалния свят. Художественият текст реализира различни културни кодове, с видима тенденция към декоративност, което е характерно и за сръбската парнасо-символистка лирика. Пейзажът на Дучич изобразява природата като част от културата (вж. Поповић 2009: 363), а в сръбската литература неговата поезия е един от най-ярките примери за пейзаж на мига като уловено състояние на душата. В стихотворението *Месечина. На Лападу* например култивираният пейзаж е ясно обозначен – луната и морето са вписани в картината на нощната градина, която ги поставя във функция на декоративността и ги полага в реда на нейните маркери: терасата, кипарисите и нощните камелии. С подобна декоративност се отличават и други негови творби – *Село, Поред воде* и др., което очертава тенденция в контекста на сръбския модернизъм, потвърдена и в поезията на Алекса Шантич. В Шантичевата лирика луната често е част от идилична нощна картина от Воиславов тип, с елементи на фолклорна стилизация. Към идиличността проявява афинитет и Даница Маркович (*Ноћна идила, Летње вече*). Модернисткото съзерцание на нощната природа е вписано в разнородни асоциативни полета, като емблематично е това на мечтанието. В ранната творба на Шантич *На мјесечини* в романтическата, фолклорностилизирана интерпретация се разпознава мотивът за мечтание *лодка в небето*. Гастон Башлар коментира този мотив като „опиянение от пасивността" (Шантич употребява метафората „рајевањем…напија"), когато „пътуващо/то/ мечтание няма никакъв ход" (Башлар 2007: 202). В по-късната *Месечина* се осъществява идентификация между мечтание и сънуване в семантичния контекст на тайнствата на нощта, която прави възможно завръщането към щастливата екзистенция. По принцип онирична визия на желаното в сръбската лирика се появява още в ранните опити за вписване в европейската "романтическа чувствителност" като *Туга и опомена* на Бр. Радичевич, в която поетическата функция на мотива за съня „е насочена към динамизирането на лирическото пространство чрез разрушаването на външната конкретна предметност и осмислянето му по посока на вътрешните реалности на халюцинацията, привидението, смътните предчувствия" (Христова 2011: 796). В процеса на трансформация на нощния пейзаж в творбата *Месечина* във вълшебно времепространство Шантич въвежда в лунната метафора втори се-

мантичен пласт – магическите свойства на водата, белег за наличие на фигура от символистки тип.

С изключение на ранната творба на Шантич, коментираните текстове манифестират обща тенденция за функциониране на нощния пейзаж като *пейзаж на душата* и едновременно с това очертават разнопосочни поетически реализации в рамките на една и съща модернистка поетическа парадигма. Трябва да се изтъкне, че пейзажната лирика на символизма има пряка връзка с модернисткия концепт за съзерцанието като „освобождаване от каузалния свят, от времето, от принципите на инструменталния разум", но и като „практика на себе си" (Пенчев 2012: 135, 134), в чието ядро стои разбирането за мълчанието – според М. Метерлинк инструмент за постигане на света отвъд видимото. Съзерцанието е в основата на творби като *Трепетлика* на Теодор Траянов, чийто завършващ „акорд" е метафората за сълзата на луната, или *Јабланови* на Й. Дучич. А. Йерков определя инициалната картина в *Јабланови* („Жути месец споро залази за хуме, / Далеке и црне, ко слутње; и снови."), като „шедьовър на дескрипцията", която лирическият текст трансформира в диаболична, визирайки страха от самия себе си (Јерков 2010: 196-198). Подобно осмисляне през концепта за страха предлага и метаморфозата на романтическо-идиличния лунен образ в емфатичен маркер на застрашеността в *Позни часови* на Шантич: „ко слепо око позни месец були".

Наследената от романтизма обсесия от нощта, която битува с обичайните си значение на мистерия, застрашеност, смърт, обуславя и контекста на четене на лунната символистична фигура. В творбата на Вл. Петкович-Дис *Променада* тя функционира в полето на семантизациите на нощта като вход в друго, атемпорално битие, в което е възможно завръщането към любовта. Себеусещането на лирическия Аз се проектира в сенките, отблясъци на смъртта, в смъртната бледност на небесното тяло. В семантичния диапазон на изчезването и умирането се чете бялата луна в творбата *Црна крила,* където лунният образ е подреден в еднозначна метафорична редица*:* „умрле божуре", „мртве руке грана", „спровод лишћа", „црна крила". В контекста на диаболичната образност се осмисля и лунният символ в *Северна ноћ* на С. Пандурович: „Замрзнут месец укочено гледа…". За разлика от призрачните символизации на луната при Пандурович, в *Чекање* на Дучич доминиращите представи за статика и студенина асоциират с мъртвото тяло: „месечина непомично…, лежи хладна, бела, на заспалој води". Демонизирането на нощта употребява различни цветови символики във функция на означители на бизарното. В *Тама* на Дучич („…у тој немој тмини, … црни снег поврви.") черно-бялата контрастност на оксиморона експериментира в рамките на една позната романтическа поетика, докато при Ракич в *Тај огромни месец лимунове боје*... цветовата символика функционира като поетически „медий" на

полагането на образа в семантичното поле на сатанинското. Средновековният колорит на демоничното се разпознава в лириката както на българския, така и на сръбския символизъм, но емблематичният български диаболичен образ на луната принадлежи на експресиониста Гео Милев: „Луната, старата змия, съблича / – дълбоко в черни лесове – зелената / си кожа".

Една от най-типичните модернистки фигури е безлунната нощ[5], която употребява романтическия мистически символизъм, обвързан с представите за нощта като време на враждебните сили и смъртта. В модернисткия поетически текст обаче безлунната нощ разширява диапазона от значения по посока на пропадането в бездната, на визията на субекта за себе си като присъствие в нищото, като състояние на безтегловност, дисконтинуитет. В българската поезия един от най-представителните примери е лириката на Пейо Яворов, в която нощта не само е светът на привидностите, на сенките, тя е основен конституент на фигурите на страха: „И само тя, настръхнала над мене, / студена, непрогледна нощ…", *Дни в нощта*. Подобна на Яворовата визия наблюдаваме в творбата *Ноћ* на Шантич, където също са инициирани диаболични аналогии в изобразяването на нощта: „Укочила се Ноћ, ко авет страшна, / Запрла ногом у земљу, а главом / У црни простор…". Пространствените означения на тъмнината и липсата на небесния символ „заключват" лирическия субект в затвореното пространство на хаоса или небитието.

Коментирайки символистките фигури на луната, трябва да се посочи, че една от основните им презентации в лирическите текстове на южнославянския модернизъм е свързана със символиките на женското начало. Според Б. Пенчев самоотчуждеността на човека се проектира в субектовото разпознаване в Жената: …„другото" лесно става „свое", след като части от „своето" са се превърнали в „друго". (Пенчев 2012:170). В българската символистка поезия *женският* лунен символ, функциониращ в рамките на интерпретациите на женското / еротичното, разкрива различни пластове – културни, литературни и митологични. Тъй като символизмът се обръща към еротичното не само като „зона на разколебаност"(пак там), но и като възможност за постигане на цялостност, реализациите на символа се случват през двупосочно насочена семантизация: към релацията луна – любима и към релацията душа – жена. Идентификация на женското с лунното („сребротъмен час") се наблюдава в творбата на Яворов *Месалина*. В поетическия текст оргаистичният танц на нощта е съотнесен с еротичния мотив, който реферира към културната представа

[5] Образът на безлунната нощ, е идентичен с този на безмълвната / нямата луна (silentis lunae), който в латинската традиция означава фазата, когато небесното тяло е невидимо.

за декадентния Рим, а Месалина присъства в своето традиционно амплоа на жената-блудница, като очертава възможните аналогии с Аз-а/душата в полето на значенията на греха. Образ на демоничната женственост изгражда и Дебелянов в *Лъст*, обвързан с изгрева на „страшна луна", докато този на лунните властителки в *Лебедна песен* на Христо Ясенов е вписан чрез неоромантическата картина на нощта в поетическа визия за смъртта, в която символиките на плода като храна на живота са подменени[6].

В митологичния дискурс е ситуиран и образът на жената от Милан Ракич в стихотворението *Као бајка*, обвързващо мистиката на луната с мистиката на женското тяло*:* „Хтео бих једну ноћ венчану белу, / провидну, светлу, сву у месечини /, да неземаљски изглед да твом телу". В български контекст проекция на мистичното тяло е лунният танц, любим поетически мотив на модернистите. В центъра на творбата на символиста Теодор Траянов *Песен за лунните щерки* например е положен митологичен образ. Персонификацията в стила на фолклорната традиция препраща към представата за самодивските песни и танц, които притежават магическа сила и обсебват човека. В народните вярвания срещата със самодива, която представлява медиатор между земния свят и метафизичния, предизвиква състояние на унес или болест. В поетическия текст „лунния/т/ сноп" обещава забрава, респективно успокоение на изтерзаната душа, но тази забрава е недействителна, тя се обвързва единствено с вълшебството. Митологичните фигури на самодивското хоро[7], присъстващо чрез топоса на хорището, и на вещицата са в основата на изграждане на представата за месеца като властелин на магията и в *Полунощ* на Кирил Христов: „Дъжд самодивско хорище облива. / Вещица съсухрена билки бере". В стихотворението месецът има двойна функция: едновременно поставя началото на вещерската нощ със скриването си/съня си и я прекратява с появата/събуждането си. Докато в българската поезия предпочитанието е към различни вариации на танцуващата лунна светлина, която има еротични конотации („лъстен танец" в *Лунен воал* на Траянов), в сръбската се наблюдава интересна трансформация на античния дискурс в мотива за лунната музика. Светислав Стефанович в *Музичке визије* трансформира античната фигура на слънчевия музикант (по-късна антична тъждественост между Аполон и Слънцето) в образ на лунната арфа, който е ситуиран в модернистката естетическа концепция посредством въвеждането на музикалния интертекст – звуците на Шопен.

---

[6] От *Codex Vormianus* е познат митът за ябълките на безсмъртието.

[7] Възможни са препратки и към танца на Артемида и нимфите под звуците на лирата на Аполон.

Интересен вариетет на мистичното женско е образът на лунната весталка[8] от *Песен на песните, Първа вигилия* на Теодор Траянов, който се преосмисля в контекста на отношението душа – дух. Творбата е типично символистки проект, в основата на който стои идеята за саможертвата на твореца, и би могъл да се представи като своеобразен диалог с религиозно-философската концепция на С. Киркегор (вж. Георгиева 2006: 110-117). Българските символисти често посягат към различни културни кодове в тежненията за модернизация и европеизация[9], чийто симптоматичен пример е цикълът *Мадона* на Ясенов, очертаващ рецепция на западноевропейската мадоническа лирика. Метафората на лунния танц тук е ситуирана не във фолклорния, а в християнския Богородичен и античния дискурс, като символизацията е осъществени през концептите за душата езичница и трансцендентната красота. Литературният интертекст в поетическите фигура на луната в българската и сръбската поезия се наблюдава както на ниво поетически език (лексика, фигурални комбинации), така и на ниво мотив. Творбата на Теодор Траянов *Лунна балада* цитира родния романтически дискурс (романтическо-фолклорната образност в *Хаджи Димитър* от Хр. Ботев), докато Милан Ракич в *Љубавна песма* – легендата за Тристан и Изолда. Символиките на луната в творбата на Ракич, свързани с магията и страстта, са ясно разпознаваеми; тя е конститутив на метафората за вечната, трансформираща се във времето любов. В текстовете на Дучич луната е вписана или в типичното модернистко агонистично изговаряне на жената (*Слутње*), познато от Бодлеровата поезия, или в еротична визия като тази от *Чежња*, която асоциира към екстаза на душата – чрез лунната »магия« се осъществява трансформацията от състоянието на невинност: „Месечина мирно да посребри чело", към тъмните дълбини на екстаза страдание: „Гола, она чека; а поглед, пун жуди, / Вапије у небо, и страда, и моли!". Типът еротизация на лунния образ, който Бодлер създава в *Скърбите на луната,* обаче не се наблюдава.

Релацията луна – магия – метаморфоза е заложена в често срещаните поетически синтези на луната и съня, които функционират двупосочно: или като символизации на "изплъзващата се" на модерния субект душа/ същност, или като алтернативна на реалността възможност за себепостигане, респективно докосване до Идеала. Примерите за първия вариант в българската лирика са много – от сънуващата Небесна царица – душа в *Мадона* на Ясенов до Лилиевата луна – плод: „Луната висне като плод, …, и буди сънния живот / на туй, което в сън ще мине…", и Траяновия „средмайски сън" на „пленената" луна

---

[8] Контаминацията в образа е осъществена въз основа на бялото одеяние на весталките и мотива за угасналия огън – в античната култура свещеният огън се пази от весталките.

[9] Е. Димитрова говори за "преводния" характер на българския модернизъм: Димитрова 2013.

(*Тризвучие*). При втория функционален модел на метафората на съня в сръбската лирика се наблюдават разнообразни интерпретативни варианти. В *Сръце* на А. Шантич лунният символ е положен в сетивно-предметна представа за заспалия град („Месечине покрило га платно"), което инициира визията за сливането на субекта с всемира, докато при Сима Пандурович е вписан посредством мотива за цветовете на красотата на Нощта в символистичното изображение на съня, осъществяващ мечтаната цялостност на Аз-а: „Један сан, који сјај месечев злати, … И с бојама које упија лепота / Ноћи, овај свет се с другим светом слива…" (*У колевци сна*). В сръбската модернистка лирика метафорите на съня често се контекстуализират в рамките на националната традиция, докато при българските модернисти наблюдаваме по-скоро тенденция към рецепция на европейски образци. В цикъла на Христо Ясенов *Луна* мотивът за съня е проектиран в архетипната символика на стълбата към небесата, а последният фрагмент въвежда мотива за пътуването към смъртта: „Аз пътувам в път пустинен / към сънувана страна – / и съзирам град старинен – / и луна". Конструирането на имагинерното пространство на града се осъществява чрез поредица от топоси, отварящи интертекстуални препратки към западноевропейски литературни модели: катедрали, бели мраморни огради, гробница. В създадената онирична визия луната е пример за сложен полисемантичен символ, който е емфатизиран във всяка отделна лирическа микрокартина посредством рефренната структура на стихотворението. Полагането на лунния символ в семантиките на небитието се реализира в последните две строфи през мотива за оплакващата жена и перспективата на преживяващия собствената смърт субект. Завършващият дистих осъществява окончателната идентификация със смъртта: „Гроб пустинен в град старинен – / и луна". Но в контекста на цялостния цикъл смъртта е постигане на въздушната лекота, концептуализирана от Башлар: „Ако за земния човек всичко се разпръсква и губи, напускайки земята, за въздушния човек всичко се обогатява, изкачвайки се." (Башлар 2007: 74). В третия фрагмент това изкачване е визуализирано чрез стълбата от лунна коприна (в метафората е заложена двойна асоциация за въздушност), а субектът, проектиран в "другите", е трансформиран от лунния блясък – изчезва като материалност (мотивът за нищите и прокажени души визира приковаността към материалния свят) и се превръща в друга субстанция, в чиста душа, завърнала се в родината-рай. Откриването на тайната е интерпретирано чрез поетическия мотив за проглеждането: „в твоя поглед – и мъчителен, и хладен – / диша бавно вековечната душа". Лирическият текст активира символиките на луната като метаморфоза и преход и я осмисля като медиатор към метафизичното, което е зримо в нейното огледало –„въздушност огледална". В отражението, което в контекста на огледалната метафора се разбира като среща със себе си, в изчезването на материалното тяло се осъществява себепостигането на Аз-а. Цикълът представлява

поетически дневник на модерния субект, синтезиращ типични мотиви за лириката на модернизма – съзерцанието, умората от света, утешението и забравата до съня за смъртта като завръщане в пространството на въздушната лекота.

Метафоричните присъствия на луната в южнославянската лирика представят тенденция към осмисляне на поетическия образ и в значенията на немотата и безмълвието. Познатият романтически мотив за немотата на нощта в поезията на символизма често се трансформира в немота на луната, която реферира към символисткия концепт за тайната. Особено интересна е интерпретацията на „тъмната луна", чиято светлина е „няма"[10], в контраст с музикалната символизация на небесното тяло. В *Лъст* на Дебелянов романтическият образ на глухата нощ е допълнително натоварен със значенията на „въставането" на „страшна" луна. А при Яворов наблюдаваме поява на сложен троп, който синтезира няколко семантични аналогии, обвързани със звукови и цветови асоциации: „задъхан глъхне сребротъмен час" (*Месалина*). Комбинираната метафора се основава на връзката между луната (метонимията на тъмното сребро), времето и заглъхването и се осмисля вторично в контекста на модернистката идея за интензитета на мига, който е синестетично реализиран. Друга наблюдавана тенденция е конструирането на флуиден образ, чиято неопределеност замества обичайната дескрипция. Лунната светлина често присвоява не само характеристиките, но и символиките на водата, която също се идентифицира с женското начало, промяната, изтичането и времето. Модернистките фигури комбинират двата женски символа в художествената представа за потока на светлината: А. Шантич: „Сребро месечине седефно и меко топи се, и лије са врбиних грива» (*Месечина*); Д. Маркович: „Месечева светлост прелива се меко…" (*Летње вече*), Д. Дебелянов: „на лунния блясък вълните" (*Лунен блясък).*

Цитираните поетически фигури на Шантич и Яворов представят и една специфична поетическа конвенция. Колористичния атрибут на среброто, формиран в европейската литература под влияние на митологията и алхимиците, вероятно е мултиплициран в лириката на модернизма през оглеждането в Бодлеровата поетика, която моделира ахроматичното цветово изобразяване на луната („сребърна луна" в *На една мадона* и „видения бели" в *Скърбите на луната*). Независимо че художествените презентации на небесното тяло могат да бъдат в по-широк цветови диапазон, сребърният цвят става негова типична характеристика, очертавайки афинитет към ахроматично изобразяване на луната, което в символистката лирика функционира двупосочно – към символизации на Божествената красота и скръбта и смъртта (безцветният месец в

[10] Мотивът за »нямата светлина« се популяризира още от Данте.

Као бајка на Ракич също се чете в това семантично поле). И в българската, и в сръбската поезия сребърният цвят на луната е доминиращ, а негов вариетет се явява белият цвят, чиито символики са разнопосочни – невинност, аристократизъм/аристократична скръб, смърт, магическо (срв. с Ш. Бодлер и П. Верлен). Еквивалентни в ахроматичната визия са представите за дискретен блясък или бледост – модернисткият аристократизъм се проектира в естетизацията на перления цвят (в *Тризвучие* от сб. *Regina mortua* Т. Траянов естетизира *бисерния* цвят: „пленена бисерна луна", а Шантич в *Срце* се ориентира към традиционно използвани във фолклора асоциации със седефа). Типичен случай са метафорите на бялата светлина, които се основават на представата за воала, символизиращ съня. В цикъла *Луна* на Хр. Ясенов сънят е идентифициран с приютяването в „лунните цветя на… свилени воали". Същото означение на забрава и преход получава двойно конотираният символ на вълшебния плащ в *Песен на лунните щерки* от Траянов, а в *Лунен воал* е отнесен и към мотива за магичния танц. Семантичните реализации на метонимиите са в контекста на приютяването и успокоението, което и в българските, и в сръбските поетически текстове се изразява в акта на метафорично „покриване", реферирщо към съня. В символистичната лирика сетивното възприятие на тъканта е важно за разчитането на метафоричните значения и нюансиране на лунните символики. Често воалът и в двата символистки дискурса е подменен от коприната (Стефанович, *Дар*), но докато българските поети отдават предпочитание на „въздушността" на материята (изключение прави напр. *Роса ли градините ръси…* на Лилиев: „под белия лунен покров"), в сръбската поезия наблюдаваме активиране на асоциации за плътност.

За разлика от последователния изохроматизъм на изображение в български контекст (с някои изключения, напр. „лунно злато", *Мадона*), в сръбските текстове доста по-често се употребява златният или жълтият цвят. Тази поява бихме могли да отнесем към по-слабата наситеност на жълтия цвят и функционирането му по-посока на ахроматизацията [напр. при Шантич: „Ко тепсија златна…" (*Ноћ у трпњу*); но при Дучич: „месец жут за косама" (*Тајна*); при Ракич: „месец лимунове боје"], тъй като символиките на болестта се поемат от белия цвят. Сравнително по-редките появи на полихроматизъм в сръбския поетически образ включват „модрата" (Ракич, *Наслеђе*) и червената луна, които са вписани в символиките на нощта орис. В поезията на Пандурович репрезентативен е образът на „медната" луна – препратка към Верленовата поезия: „Бакарни месец засија у часу… У развејани пожутели прах. / Ја видим како издишу све тежње…" (*На каменој клупи*). За разлика от традиционната поетическа употреба на сребристата луна, появата на този вариетет отпраща към символизации от друг тип. Тъй като образът се свързва с есенното пълнолуние или затъмнение, когато цветът на луната се променя и придобива червен отте-

нък, в поетическия текст той маркира прехода в друго пространство и участва в символизациите на предчувствията за смъртта. Възможно е и натоварването му с апокалиптични значения, въпреки че цялостният текст предполага четене откъм метаморфозата, преминаването в отвъдното или пропадането в бездната на нищото. Поради факта, че колористичната символика по принцип има важна функция и в българската, и в сръбската поезия, тъй като цветът е един от основните концепти в поетиката на символизма, тенденцията към изохроматизъм в художественото изображението на небесното тяло би могла да се обясни със създаване и рецепция на конвенционален образ, с който символисткият дискурс се идентифицира.

Лунният символ в поезията на българския и сръбския модернизъм демонстрира сходни употреби и висока фреквентност поради функционалността си в процеса на символизации на душата и конструирането на поетическите хипостази на модерния субект. В съответствие с това, той е емблематична част от поетическия инструментариум на модернисткия лирически дискурс, при което се наблюдава специфична ситуация на напрежение между традиционното четене на образа и неговата променена функционалност в съответствие с новата проблематика и новите образци на оглеждане, които модернизмът налага. Именно това напрежение обаче съдържа потенциала за разгръщане на поетическото въображение, съответно за обогатяването на символните реализации на концепта в поетическите текстове.

Литература

Башлар 2007: Г. Башлар, *Въздухът и сънищата. Опит върху въображението за движение*, София: Рива.

Бурдийо 2004: П. Бурдийо, *Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле*, София: Дом на науките за човека и обществото.

Георгиева 2006: Цв. Георгиева, »Песен на песните« на Теодор Траянов в екзистенциално-религиозен диалог с философията на Сьорен Киркегор, *Философски алтернативи*, 5, 110-117.

Димитрова 2013: Е. Димитрова, *Въпросът за модернизма – въпрос за модерността. (Възможности за модернизъм отвъд хронологично-концептуалната догма)*. http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/elka_d_2 (12.01.2016)

Добрев 2000: Д. Добрев, *Символите в творчеството на българските символисти*, София: Сиела.

Јерков 2010: А. Јерков, *Смисао (српског) стиха. 1, Де/конституција*, Београд: ИКУМ.

Милчаков 2006: Я. Милчаков, *Българска стихотворна култура. XVII-XX век*, Варна: Словесност.

Негришорац 2004: И. Негришорац, Видокруг експлицитне поетике Јована Дучића: књижевни програм као жанр, *Зборник матице српске за књижевност и језик*, LII/3, 539-559.

Пенчев 1998: Б. Пенчев, Грижите около едно раждане. Формирането на полето, в: *Тъгите на краевековието*, София: Изд. »Литературен вестник«.

http://www.slovo.bg/old/bpenchev/tagite/bp-t_437.htm (23.01.2016)

Пенчев 2012: Б. Пенчев, *Българският модернизъм: моделирането на Аза*, София: Проектория.

Петканова 2000: Д. Петканова, Луната в средновековната литература и във фолклора, *Преславска книжовна школа*, 5, София: АИ »Проф. Марин Дринов«, 153-168.

Петковић 2010: Н. Петковић, Књижевност 20. века. Модерна, у: П. Ивић, Р. Маринковић, Н. Милошевић-Ђорђевић, Ј. Деретић, Н. Петковић, *Кратка историја српске књижевности*, Антологија српске књижевности, 48-51.

https://docs.google.com/document/d/1A4alu9sKsulVcEpcxUwGVTQ4tdbIbdkEwzIeMw424js/edit?pref=2&pli=1# (12.01.2016)

Петров 2008: А. Петров, *Канон. Српски песници XX века*, Београд: Службени гласник.

Поповић 2009: Т. Поповић, Дучићев лирски пејзаж, у: Ј. Делић (ур.), *Поезија и поетика Јована Дучића*, Београд: ИКУМ, 349-364.

Сувајџић 2013: Б. Сувајџић, Формула и мит. Формуле времена у бугарштицама о Косовском боју, у: Л. Делић (ур.), *Време, вакат, земан. Аспекти времена у фолклору*, Београд: ИКУМ, 331-355.

Тодоров 2010: Цв. Тодоров, *Симболизам и тумачење*, Београд: Службени гласник.

Фърбър 1999: M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge University Press.

Христова 2010: И. Христова, Нощните символики в поезията на Джура Якшич, *Serbian Studies research*, vol. 1, №1, 2010, 29-39.

Христова 2011: И. Христова, Фолклорно-романтическият модел в сръбската лирика: Бранко Радичевич, в: Н. Иванова и др. (съст.), *Истина, мистификация, лъжа в славянските езици, литератури и култури*, София: Лектура, 793-799.

Чолакова 2012: Ж. Чолакова, Хилозоизъм и романтически пейзаж, в: К. Протохристова и др. (съст.), *Пространствата на словото. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов*, 2, София: ИЦ »Боян Пенев«, 54-65.

http://www.diaskop-comics.com/article.aspx?id=732#sthash.lUbFYXtj.dpuf (18.03.2016)

Elena Daradanova

MOON IN POETRY OF BULGARIAN AND SERBIAN MODERNISM

The article focuses on comparative study of the presentations of lunar symbolism in the lyrical texts of Bulgarian and Serbian modernism. The selected texts of Bulgarian and Serbian modernistic poetic heritage have been analyzed for establishing a similarity or divergence in appearance in the authors' interpretation. The purpose is to identify tendencies and to construct models within the national poetic paradigms of modernism. The landscape poems are observed in reference to its function of »landscape of the soul« and in the point of view of the concept of contemplation. Object of special interest is the relationship between traditional for both literatures semantics of the moon symbol and its re-semantisations in the context of the poetics of symbolism. The moon symbol is discussed as a part of the typical nocturne and its conversions as a constituent of metaphors or in function of symbol as a semantic core in literary texts are followed. The analysis focuses on the female personifications of the moon with the intent to identify a recognizable mythological basis as well as a semantisation referred to European literary tradition. Attention is paid to the functionality of the metonymic substitution by the lunar veil and by the moon dance and its reference to the South Slavic myths (especially to the South Slavic myths of "Samodivas"). The chromatic range of the moon in the process of symbolization is also commented.

Key words: Moon, Symbolism, Bulgarian Modernism, Serbian Modernism

Seconda parte

ЈЕЛЕНА В. ВУЛОВИЋ

»Сунца« Лазара Комарчића – Транссветовни идентитети у Једној угашеној звезди*

Предмет рада је уочавање веза научно-фантастичог романа *Једна угашена звезда* и *Два аманета* Лазара Комарчића применом теорије могућих светова. Оваквим приступом први роман знатно проширује своје значење и добија психолошку компоненту, која у одвојеном читању текстова недостаје. Важно место у раду поред интертекстуалних заузимају и интратекстуалне верзије лика. У истраживање је укључен и проблем унутрашње/нулте фокализације.
Рад жели да покаже како је космичка компонента Комарчићевих текстова направила искорак ка изразито модерном. У том смислу значајну новину у тумачењу добија посебно роман *Једна угашена звезда* – поред јасно видљиве интенције аутора да на занимљив начин подучи, у њему се оваквим читањем откривају и обликују модерни симулирани идентитети. У раду су коришћени пре свега закључци и запажања Јурија Марголина и Хилари Даненберг о транссветовним идентитетима, а питање фокализације посматрано је преко теорија класичне и постклассичне наратологије.

Кључне речи: Лазар Комарчић, модерна, наратологија, транссветовни идентитети, фокализација

Ако ништа, почео би ми причати или о каквој новој звезди, или помрачењу сунца и где ће се оно видети, или уопште ма шта о звездама и световима који се гасе и о световима који тек постају; о звездама и световима који су чак иза овога безброја звезда што их ми, о лепим и ведрим ноћима, гледамо; о световима и звездама, сунцима и сунчаним системима који постоје, светле, греју, живе и другима живота дају кроз мирijаде векова, а ми за њих и не знамо…

* Овај рад наставак је истраживања обављеног у тексту »Улазак у фантастични свет Лазара Комарчића – о роману *Једна угашена звезда*« (2014: 199-211).

Роман *Једна угашена звезда* (1902)[1] у српској науци о књижевности заузима важно место у књижевноисторијском континууму пре свега захваљујући својој научно-фантастичној компоненти. Мало је оних који су се бавили оним аспектима текста који су водили ка дезинтеграцији реалистичке традиције[2]. Ми је уочавамо и објашњавамо кроз теорију транссветовних идентитета, онако како проблем дефинишу пре свега Јури Марголин и Хилари Даненберг. Мултипликовање идентитета у *Једној угашеној звезди* приметно је на свим нивоима: интра-, интер-, екстратекстуланом. Прво је видљиво у постојању различитих варијанти ликова унутар текста, друго – »путовањем« јединки кроз различите фикционалне текстове, док се треће обликује премештањем историјских личности у различите (фикционалне или нефикционалне) жанрове (Даненберг 2008: 61). Интратекстуални трансфер у *Једној угашеној звезди* најуочљивији је код приповедача-јунака, који – захваљујући пре свега фантастичној компоненти романа – лако мења просторно-временске координате чије раздаљине обичном »оку« изгледају непремостиве. Екстратекстуалне варијанте присутне су нпр. у поступку пресељења математичара и астронома Пјер Симона Лапласа на странице Комарчићевог романа. Његов дух лута и водич је главном јунаку на путовању космосом. За истраживање ће од важности бити и веза између романа *Једна угашена звезда* и *Два аманета* (1893) која открива постојање интертекстуалне варијанте лика главног јунака.

На рубовима текста *Једна угашена звезда* налазе се Пролог и Епилог, те приступни текст »Наше небо«, док оквир централне приче чине поглавља »Бесконачност васељенина« и »Пробуђење«. У односу на перитекстуалне елементе сви унутрашњи нивои постоје како би илустровали чињенице изнете у оквиру: »Неизмерно крило васељенино то је, у једно исто доба, и колевка и гроб световима, што се непрестано рађају и мру…« (Пролог, VII); »[В]асељена је […] само једно вечито постајање и једно апсолутно трајање…« (Епилог, 225)[3].

---

[1] Како бисмо растеретили текст, сви цитати преузети из романа *Једна угашена звезда* биће праћени само бројем странице са које су преузети, а према првом издању наведеном у библиографији на крају рада.

[2] У том контексту занимљива су запажања Јована Деретића (1981) и Слободанке Пековић (1984; 1997).

[3] Све је додатно осигурано епиграфима које потписују ауторитети: »Целокупно трајање човечанства на земљи – само је *један тренутак вечности*. (Фламарион)« и »Пред вечношћу сваки је век једнога истог доба. (Ламартин)«. Јак утицај Фламарионовог стваралаштва огледа се и у поступцима изградње *Једне угашене звезде*. Као и у Фламарионовим *Причама о бесконачности* (1872) код Комарчића дијалог воде човек и супериорни дух. »Дух ће човеку објашњавати многе чудесне тајне Васељене, о којима Фламарион прича на основу свог професионалног астрономског

Пожељно је овде скренути пажњу и на засићеност текста међунасловима и епиграфима[4]. Сви ти елементи најчешће имају функцију да нагласе тезу коју наратив жели да докаже, те додатно оптерећују често сувопарна поглавља. Још један занимљив начин уоквиравања, мада не најуспешније изведен, јесу у текст романа инкорпориране сликовне илустрације, које такође треба да потврде изнету теорију. Све је додатно уоквирено и жанровском одредницом на почетку: »Илустровани роман«. Али то није све. Роман је уоквирен и списком литературе коју је аутор користио приликом писања романа, посветом Милутину Гарашанину и писмом Јулке Гарашанин Лазару Комарчићу.

Ефекат који постижу набројани паратекстуални елементи можда је најбоље описати Женетовим запажањем: »[П]роводаџија или не, паратекст је преносник, и као сваки преносник он може понекад – ако је аутор нетактичан – да отежа или потпуно блокира прихватање текста. Наравоучение: […] не прскајмо превише парфема на наше руже.« (2001: 94).

У средишњој причи главни лик се након одслушаног предавања извесног Д.С.-а о бесконачности васељениној сели у други и другачији свет (креће на космичко »путовање«).

> На прагу уласка у свет снова, који се може тумачити као друга, паралелна, могућа стварност текста, упозорени смо да су испред јунакових очију 'пролазили читави светови'. То нас враћа на места наратива где се помиње 'бесконачност светова' или 'сви небесни светови'. Стижемо до могућих светова у којима постоји и сам јунак романа. Управо захваљујући његовој транссветовности можемо да обликујемо лик модерног човека који другачије не би био могућ. Његову 'актуелну' верзију употпуњава 'виртуелна', остварена у свету снова, са друге стране могућег.[5] (Јовановић 2014: 209)

Њима се прикључује и верзија остварена у једном од претходних Комарчићевих текстова. То је лик Љубише из *Два аманета*. Тако се овде са интратекстуалним укршта и интертекстуална верзија лика, откривајући у паралелама слојеве модерног јунака, који би без овог повезивања остали недоступни и невидљиви. Тек у моменту спајања Љубише и још два пандана из *Једне угашене*

искуства, што делу обезбеђује пуну жанровску утемељеност. Књига је доживела велики успех код читалаца, а постала је и трајни жанровски образац по коме су стварали многи потоњи СФ аутори, међу којима и наш Лазар Комарчић. *Приче о бесконачности* појавиће се у проширеној верзији 1887. под насловом *Lumen*.« (http://naucnafantastika.com/scifi-pisac/flammarion-camille/).

[4] Петнаест међунаслова и седамнаест епиграфа.

[5] Појмови актуелно и виртуелно у овом случају апсолутно су заменљиви, јер не постоји коначност одлуке како прихватити представљене светове.

звезде (актуализованог и виртуелног) могуће је путем укрштања и извођења сличности и разлика у ономе што они могу видети, осетити, спознати и доживети изградити слику комплексног »виђења« и кроз то сагледавање слику умом изграђених светова. Оно што је Слободанка Пековић назвала душом, способном да укине разлику између реалног и нереалног, јер јој је било »могућно и доступно сазнање о другим световима, па и о будућности« (Пековић 1984: 175), у ствари јесте веза транссветовних идентитета која укида разлику стварног и ireалног надређујући им могуће.

Да се ради о верзијама истог лика потврда је и Љубишин говор у *Два аманета*. Он својим друговима открива да је управо стигао из бесконачног васељенског простора. »Ето, а што да вам кријем, ја сам овога часа отуд. Да вам је само знати, где сам био и шта сам видео!…« (Комарчић 1984: 18). Оно што је Љубиша видео исто је оно што јунак *Једне угашене звезде* гледа у шетњи свемиром. Разлика је само у временској равни. У првом случају слушаоцу је саопштено шта је виђено у том простору, док је у другом и он увучен у магију посматрања управо преко облика презента. Поред очигледног инсистирања на чулној перцепцији, о чему сведочи фреквентност глагола виђења, важно место заузима и честа употреба императива (погледај, пази, хајдемо, погледајмо, види), као и спацијалне одреднице (ено, ево, ова, овај, онај, овде) које указују да је простор представљен »стратегијом кретања«[6]. Упоредо са јунаком »креће се« и наратер, чиме се појачава доживљај онога о чему се приповеда. То је добра стратегија приповедача који жели да подучи своје реципијенте и ублажи често претерано развучено и монотоно набрајање података из којих једва да се може открити (дубоко испод научног) и књижевноуметнички слој.

Следећи модел Рајанове, уочавамо да овакво представљање простора има и свог водича (који показује »собу по собу«). То је бесмртни дух научника Лапласа. Он је успео да спозна све тајне свемира и сада их преноси свом изабраном сапутнику. За њега не постоје тајне, па он успева да продре и у мисли јуна-

---

[6] »На пример, стан ће бити описан собу по собу, ако се следи водич који показује стан« (Рајан 2012). Ментална симулација представља начин на који читалац открива наративни *сценарио (скрипт)* (Д. Херман) као прототипски предложак на основу кога гради очекивања о развоју догађаја. »Ментална симулација је, како истиче Рајанова, више од придавања мисли карактерима. Она креира богато чулно поље, осећај за место, пејзаж у нашем уму. У процесу читања она претвара недовршене скрипте текста у онтолошки довршене. Као термин који значајно доприноси феноменологији читања, ментална симулација се може применити на посебне врсте имагинације: за ситуирање у конкретне имагинарне ситуације, за постепени доживљај њиховог мењања, за покушаје предвиђања могућих развоја и доживљај ишчезавања могућности који настаје са протоком времена, а да при том стално остајемо фокусирани на скице будућих збивања« (Рајан 2001: 113; в. Милосављевић Милић 2014: 21).

ка-приповедача[7]. Фокус је ограничен спознајом јунака који захваљујући посреднику неограниченог знања добија карактеристике нефокализованости. Јунак се заједно са Лапласовим духом узнео на позицију са које може видети све, а оно што би се могло одредити као ограничење спознаје, због немогућности људског ума да појми оно што види, биће попуњено захваљујући водичевом свезнању. Тако се на нивоу представљеног путовања у свемир преко фокализованог приповедања укида ограниченост коју оно предвиђа. Захваљујући личном резонеру све што би требало да остане тајна за јунака бива обелодањено. Ни наратерима у средишњем наративу не остаје простора за запитаност, јер је све недоумице способна да откључа виша интелигенција (Женетов Сиријус) и понуди их ограниченој људској спознаји. Сам задатак који Лапласов дух себи поставља претпоставља овакву позицију. »Хоћу да те разуверим у твојој неверици – о бесконачности васељениној и да ти покажем да је она у једно исто време и колевка и гроб безбројних светова…« (13)[8]. Бесконачност и безбројност подразумевају свеприсутност и свезнање, а управо је то карактеристика нефокализованости. Због специфичне природе наратива фокализатор нуди више него што се од њега очекивало, али то никако не значи да смо на пољу нефокализованог приповедања. Најјачи сигнал долази од Лапласа. Јунаку нису доступне његове мисли. Уколико би заменили приповедачке функције добили бисмо чисту нулту фокализацију; овако остајемо у равни унутрашње фокализације са наведеним специфичностима, због моћи приписаних Лапласовом духу. Лаплас одговара на питања јунака, али исто тако може одлучити да на њих не

[7] Једино место где се нарушава његова свезналачка моћ јесте моменат када главном јунаку саопштава шта би се десило са његовим успулим телом уколико би газдарица покушала да га пробуди. Разлог оваквог пишчевог поступка лежи искључиво у интензивирању читаочеве неизвесности, која треба да одржи интересовање за крај приче. Ово је у директној вези са фантастичним приповедањем које посебно наглашава време читања. »Односно, превасходна одлика тог времена јесте да по конвенцији буде неповратно. Обичан (не-фантастичан) роман, на пример Балзаков, морамо читати од почетка ка крају. Али, ако из хира прочитамо пето поглавље пре четвртог, губитак није тако велики као што би био да је у питању фантастични роман. Ако се од почетка зна крај такве приповести, цела игра је покварена, јер читалац више не може корак по корак пратити процес поистовећивања; односно, неповратност је превасходни услов жанра. […] Отуда прво и друго читање фантастичне приче остављају веома различите утиске (много више него у другим типовима приповедања)« (Тодоров 2010: 86).

[8] Иста констатација налази се и у Прологу у виду приповедачевог коментара, што потврђује тезу да су и Пролог и Епилог настали након необичног путовања свемиром. У глас приповедача укључен је и глас необичног вође, а преко њега долази и до премештања/преношења фокуса. Оно што тврди свезнајући »чичерон« видео је и приповедач-лик (представљени приповедач) у чије сведочење не можемо сумњати. »Пре ће бити да са њим заједно тражимо рационално објашњење тих необичних чињеница« (Тодоров 2010: 82).

одговори и тако и јунаку и наратеру ускрати моћ апсолутне спознаје. Они су, због ограничености свог знања, чврсто везани за Лапласово свезнање (»чудновати вођ«, 34, »свезнајући и свевидећи вођ…«, 52).

Због варљивости ствари којима је окружен на земљи човек увек сумња. Због тога је уснулом јунаку тешко да прихвати као истину оно што му водич показује. Све што га раздире на јави рефлектује се и у сну. Сумњом је мотивисан централни догађај наратива – пут у свемир. Он треба да отклони сумњу дубоко усађену у човеку: »Хоћу да те разуверим о твојој неверици…« (13) »А ти као да сумњаш у моје казивање?!…« (53) »И ти још сумњаш…« (54) »Шта, ти сумњаш? О, ви, неверне Томе!… Ви верујете у ствари које не постоје, а не верујете у оно што постоји, што је вечито, што је непроменљиво.« (78), »Опет он!… што год није у стању да појми, да разуме, он у то не верује, он је готов да у све то посумња и да чак постоји!« (111).

Лаплас се понекад подсмева ограничености људског знања (»преко уста му прну некакав осмех пун неке тужне ироније«, 154); понекад се љути због затворености човековог духа који услед варљиве »спознаје« стечене на земљи апсолутно у све сумња: »„Нико не може дати оно што нема, ни знати оно што не зна“, рећи ће ми вођ мој, а онај му се благ осмех опет залепрша на његовим руменим уснама.« (54) »Ви и не знате шта је све ваша весела постојбина претурила преко своје главе« (64) »Ви сте за миријаде појава, што се фактички пред вама догађају, врше, појављују, код својих очију – слепи, а код својих ушију глуви!« (79) »ви у то верујете и зато, што сте уобразили да су ваша чула тако оштра, тако осетљива, тако моћна и тако савршена, да на свету нема ништа, што ви не можете видети, чути, омирисати, опипати, осетити, измерити и проценити!…« (83), »Лапласов дух се намршти. Не би му право, што у овоме моме питању беше као и неке сумње у оно његово причање.« (92), »али ми је опет криво што сте таки« (94).

Овим се изјавама Лапласовог духа потпуно релативизују сазнајне моћи човека. Он нема моћ да ствари сагледа у њиховом правом облику и светлу. Зато је читав свет у ствари привид, једна врста доживљаја. Врхунац обелодањивања чулних обмана јесте тренутак посматрања чудесних слика у храму Божјем у граду Гомору, на удаљеној изумрлој планети Аџу-Дара. Пред посматрачем искрсавају оживљене слике, нешто попут холограма, а захваљујући врхунском уметнику који је »својим чудесним делом потпуно завирио у тајне оптичке обмане…« (143). Иза ове констатације крију се питања: шта је реалност, да ли она уопште постоји или је све само фантазија, холограм гигантских размера?[9]

[9] О овоме данас постоје озбиљне студије из области физике проистекле из експеримента који је Ален Аспект извео на Париском Универзитету 1982. године.

Посматрамо ли природу холограма открићемо умножавање светова. Уколико се холограм преполови он ће под ласерским светлом опет дати комплетну слику. Тако се умножавање може бесконачно понављати. Сваки део увек би наново створио комплетан свет, јер садржи све информације које поседује целина. Закључак до ког се овим долази гласи да је »све прожето свим другим и све прожима све остало«.

То је место које опет открива немир јунака-сневаоца. Лапласов дух колико год изгледао стварно, пројекција је лика и зато још једна његова варијанта. Јунак који путује свемиром и његов вођа две су стране исте личности. Ту лежи и одговор на Лапласову честу замишљеност: *замисли се*, *застаде*, *заћута*, *оте се уздах*… У *Два аманета* Љубиша после говора о својој шетњи космосом поступа исто: »И Љубиша мало застаде. Гледао нас је оним својим благим погледом. Као да је хтео да докучи да ли смо бар приближно појмили огромност, не огромност, већ бесконачност васељенину. После тога настави, али са неким суморним осмехом« (19).

Јунак, како би отклонио властите сумње и колебања, мора свом другом *ја* приписати особине свезнања. Не остаје простора за преиспитивање, јер она друга страна све види и зна. Интересантна у том светлу јесте и уметнута прича о »високо-наученом мраву и његовом јавном предавању« (83). Њу прича Лапласов дух из своје свезналачке позиције, а она је ништа друго до алузија на предавања Д.С.-а. У том мрављем предавању централно место заузимају људи – њихов свет удаљен и неспознатљив за погледе из микроуниверзума. »После овога настало је тек право ругање и исмевање свега онога о чему је научни мрав говорио« (85). Можда је управо та прича подстакла Бојана Јовића да реакције на говор Д.С.-а окарактерише као побуну и немире у београдској чаршији – »то иде од исмевања до нереда« (*Лазар Комарчић – Једна угашена звазда*, РТС2)[10]. Припадници једног света реагују у складу са својим сазнајним могућностима – то се понавља на свим нивоима.

> У овом вечитом стварању и вечитом рушењу облика није главно оно што се види, већ оно што се не види. […] Оно што је људском уму несхватљиво, то још није ванприродно. Да се све оно умотри шта се и како се у природи ради, ту треба и више чула и оштријих чула, него што их ови садашњи ваши људи имају.

---

[10] Лако је приметити да у опису реакције на говор Д.С.-а нема нереда у оној мери у којој он постоји у алегоријској причи о мраву научнику. Али читаоца друга прича увлачи у прву, јер преко ње надограђује све што недостаје. Важан је и податак да свега неколико тренутака касније Лапласов дух упућује главног јунака на говор који је слушао те вечери: »Не маглина, већ гомилица сићушних звездица, о којој вам је синоћ говорио г. Д.С. у Грађанској Касини […]« (89).

> Ваш Бихнер и Молешот и остале присталице грубога материјализма – то су они мрави што су научника мрава извиждали; (157).

И управо ова прича скреће пажњу на проблем удвостручености, утростручености – на проблем мултиверзума. »Светови су, опет ти велим, у васељени безбројни, онако исто као што су атоми безбројни из којих су ти светови образовани« (94).

Текст све време инсистира на човековим прецептивним опсенама: »Све је привидно« (20), »девет десетина је од онога, што ви видите, другачије него како се то вама чини« (*ibid*.), »ништа човека тако не вара, као његове рођене очи« (21), »Сунце, како се вама чини…« (26), »мени се чинило да Месец иде к нама« (37), »Својим очима нисам могао веровати« (87).

Човек исте ствари различито сагледава што зависи од његовог положаја: »Наравно, теби се чини да је ово све друго, све друкчије; али то није. […] Ми овде имамо исте звезде и иста сазвежђа, али сасвим у другој перспективи […] али оне одавде гледане имају сасвим други облик, другу перспективу […]« (50), »То се тако само теби чини;« (107).

Преко чулних варки стиже се до ограничености људског знања и затворености духа: »а најпосле шта сте ви у стању видети, осетити, опипати, чути с тим вашим несавршеним чулима?« (78) »И ви код свију тих ваших ’фино изоштрених‘ чула, код све ваше и ’дубоке и високе‘ научности – нити шта позитивно знате, нити што од свега тога назирете« (79). Научници уображавају да њиховој научности нема граница, а да »оно што њихова глава не може да схвати, да појми, и не постоји…« (*ibid*.), »нисте кадри да видите оно што ваше несавршене очи нису кадре да виде и ваша чула да осете;« (83), »Та Бог вас видео, пустите памет испред мисли ваших, нека она осветли и путе којима идете и речи које изговарате!…« (94), »ни у што не верујете што ваш ум и ваша памет нису кадри да схвате и да појме« (*ibid*.), »Па твој умни вид још стоји под импресијом твојих материјалних очију;« (101), »Ваши су људи, казао сам ти, навикли да оно што они не могу да виде, да појме, па чак и да опипају, огласе као неистинито, као немогућно, као противприродно;« (157), »Још више има природних тајана, које у истини постоје, али које човек још није открио, а неће их својим слабим и несавршеним чулима нигда ни открити« (158).

Лапласов дух је ту да прикаже ствари онаквим какве јесу, да понуди истину коју је могуће спознати само ван ограничености земаљског. У његовом погледу и његовим закључцима нема колебања. Он нуди голу истину до које може доћи само духовни свет који не познаје границе: »Духовни свет не зна за даљину. Он је у трену тамо где замисли…« (14). Приповедач је имао ту привилегију да га посети дух великог научника и обелодани му тајне које су га дуго раздирале. Он то може, јер је свевидећи и свезнајући. И сам јунак често му приписује ове

особине. Захваљујући свом необичном вођи који му даје инструкције о томе како да прошири свој ограничени и варљиви видик, он прелази праг чулних опсена и улази у простор светлости, коју овде треба посматрати искључиво као метафору истине:

> али за то треба да прегнеш својом духовном вољом, те да погледаш очима душе своје, очима ума свога; јер умне очи виде и у мраку као год и на белу дану: њима не смета ни блештећа сунчева светлост ни густа поноћна тмина – да све виде, да све умотре, да једно од другог разликују и распознају. (101)

Јунак је захваљујући овим саветима ближи спознаји, јер узима део перцепцијских моћи свог вође: »И у тај мах мени се учини, као да ми чисто свану, и пред мојим очима све се преобрази« (*ibid*.). Он се приближава позицији свезнања, али је не достиже у потпуности. Људска компонента уграђена у његово биће и даље ће испољавати запитаност пред новооткривеним световима. Он сада јасно види, али не зна шта види: »Ама где смо ми ово?«. У средишњем нивоу наратива све што читамо су тврдње, али оне немају карактер истинитости, јер у њих сумња и сам приповедач. Читалац заједно са њим тражи рационално објашњење изнетих чињеница.

Питање које се након свега реченог намеће јесте: због чега је јунак тако узнемирен предавањем о космосу? Одговор не нуди текст *Једне угашене звезде*, јер о јунаку се у њему сазнаје веома мало. Психолошка димензија лика у роману потпуно је у сенци и само је наговештена оквиром. Илија Бакић, говорећи о недостацима романа, наводи и »недостатак у психолошком нијансирању главног јунака« (*Лазар Комарчић – Једна угашена звезда*, РТС2). Уколико се изостанак тог аспекта допуни скицом из *Два аманета* можемо добити потпунију слику модернистички грађеног лика, који свој идентитет покушава да пронађе залазећи у сферу неспознатљивог[11]. Иако се на први поглед чини да је овакво читање преамбициозно за оно што су наведени текстови желели да понуде, не може се занемарити чињеница да их је писао исти аутор који је дао јунаке *Једног разореног ума*.

---

[11] На овом месту позитивно одговарамо на питање које Јури Марголин оставља отворено: »Можемо ли у том случају сваког од њих [све верзије датог прототипа које се појављују у сукцесивним верзијама истог аутора, прим Ј.В.] сматрати само делимичним описом једне исте јединке, као и једног истог света, тако да се њиховим спојем добија потпуни опис исте јединке, а не прототип и неколико сукцесивних варијанти? Здрав разум (као и приручници за изучавање Шерлока Холмса), чини се, говори тако, али филозофски гледано, ситуација није тако једноставна.« (1997: 99).

Парцијално посматрани, ови романи могу се квалификовати као криминалистички (*Два аманета*) и научно-фантастични (*Једна угашена звезда*) – дела која су служила забави или поучавала. Тек њихов спој дао је психолошку димензију и једном и другом тексту. Лик Љубише у првом роману представљен је само кроз спољашњу манифестацију. У ток његових мисли наратер има приступ само на једном месту – када окупљеним друговима прича о свом имагинарном путовању у свемир. Све остало су бележења сведока – који директно или индиректно сазнаје понешто о занесењаку загледаном у звезде. Унутрашња фокализација са центром у другом фокализатору (Миша, Славка) онемогућила је дубљи увид у Љубишин унутрашњи свет. Међутим, то је надомештено у следећем тексту (мислимо на *Једну угашену звезду*) у коме се фокус налази у јунаку. Јединка захваљујући својим »вишеструким путовањима« формира своје интертекстуалне, али и инратекстуалне варијанте.

Текст *Два аманета* открива живот Љубишин од гимназијских дана до смрти у потпуном сиромаштву. У њему се налази прича о изгубљеној љубави и потрази за неком вишом истином. Љубиша је представљен као лик слабе воље који се потпуно препушта судбини без праве жеље и снаге да било шта покрене и промени у свету којим је окружен. Тај видљиви и варљиви свет он мења за други у коме се крију све истине недоступне обичном човеку. Зато и после много година трагања, када га приповедач описује као бледог, учмалог, свелог, сувог као грана, са ногама-штаповима и рукама – кост и кожа, оно што остаје да сија јесу његове очи: »Али очи – оно му се бело чисто светли; а кад погледају – као да нешто хоће, као да нешто ишчекују…« (9). Готово сви подаци које у току романа добијамо о њему треба само да потврде почетну тезу о непрестаном трагању: »Љубиша је био велики мислилац […] Још као гимназиста радо је говорио о звездама.« (10), »Видела сам кад махну руком преко неба и на једно место пружи прст, па нешто показује ономе што с њим иде…« (73), »Небо и звезде, то је био његов најмилији свет.« (74), »Истина, кроз ту његову веселост пробијала је, покашто, нека врста меланхолије, па чак и расејаности… Уосталом, он је био такав по нарави. Његове мисли зачас негде прну […]« (86), »Љубиша [припада, прим. Ј.В.] горе небу. […] ономе [човечанству, прим. Ј.В.] што ће тек да дође; а бог зна хоће ли игда и доћи. […] Ми ћемо се сјединити, али само горе – на звездама!…« (128).

Све је испричано као сећање његовог школског друга Мише, а потом и његове жене Славке, а само на моменте допуњено казивањем самог јунака. Полазећи од Марголиновог схватања нестварних јединки које су »онтолошки танке«, јер поседују ограничен број својстава и односа (1997: 90), лик Љубише дат је углавном преко описа из угла других ликова, док многа унутрашња својства његова јесу тек скице за које нисмо сигурни како функционишу и шта све обухватају. Зато овде треба укључити и интертекстуалну надградњу оства-

рену захваљујући путовању јединке у други могући наративни свет[12]. Оно што је виђено споља добиће своју унутрашњу димензију захваљујући приповедачу-лику *Једне угашене звезде*. Љубиша више не постоји само у сфери приче; он прекорачује ниво приче, јер постаје и наратор – онај који говори и перципира, те му се прикључују и епистемолошка и говорна својства. Док је у првом наративу он тај који је виђен споља, у другом постаје и субјекат и објекат »виђења«. Ни у једном случају нема »апсолутног гласа истине«, како о свезнајућем приповедачу говори Марголин, већ само непоузданих судова персонализованих, индивидуализованих приповедача.

Односи постају сложенији када се директним и индиректним текстуалним изворима за придавање константи и својстава прикључе уметнуте приче оба наратива, које припадају сфери радикално другачијих светова од модела стварног света. У случају *Два аманета* то је удаљавање и од стварног света текста, док у *Једној угашеној звезди* постоји неодлучност у том погледу, која ће се реверзибилно пренети и на први наратив. Тада и константе попут имена, просторно-временске локације и »сабраће у свету« постају нестабилне и подложне сумњи.

> Нестабилност података умножава индивидуализирајуће референце и чини их недовољно одређеним. Овакво непоуздано извештавање може опет да доведе до извођења закључака о самом приповедачу, уколико је он видно присутан у тексту, али не остаје никаква основа за недвосмислено закључивање о својствима испричаних јединки. (Марголин 1997: 92)

Тако ће једна варијанта стално образлагати и допуњавати другу, док на крају из њих не проистекне лик модерног човека, коме је потпуно стран и неспознатљив свет којим је окружен и који због тога непрестано тежи да пронађе и створи амбијент у коме би његово постојање имало смисла.

> Утапање у велики космос био је покушај да се на тамној позадини непознатог јасније сагледа мали, такође тајанствен, свет унутрашњег бића. Издвајањем у космос, заправо маштањем о космосу и скривањем у непознатом, писац је постигао крајњу изолацију својих јунака и омогућио им да без икаквог зазора покажу и иживе своју индивидуалност. (Пековић 1984: 175)

---

[12] »Најзад, јединке из једног наративног света могу имати имењаке у другим наративним световима створеним од стране истог аутора или других аутора. Ако су различити имењаци узајамно компатибилни у погледу својих својстава, један од њих могао би евентуално додатно индивидуализовати сваког од њих путем процеса преноса својстава од осталих…« (Марголин 1997: 90).

Још једно питање отвара вишеструка унутрашња фокализација[13]. Јунака романа *Једна угашена звезда* затичемо у моменту када свемир види као велику непознаницу и када, мучен многим питањима која изазивају огроман унутрашњи немир, покушава да себи пружи задовољавајуће одговоре. До готово потпуног преокрета долази у тренутку када после необичног путовања, на јави доживљава оно што је сном антиципирано[14]. Лапласов дух најављује му да се Стевица, син његове газдарице разболео и да ће бити излечен захваљујући серуму. Јунак се буди из сна са неверицом »Беше ли то сан или јава?«, али убрзо пошто схвати да доживљава управо оно што му је вођа најавио, својој газдарици са сигурношћу саопштава »Ваш Стевица има гушобољу. Ја овог часа трчим до доктора. […] Замолићу га да са собом понесе серум. И ваш син, у име Бога, биће спасен!…« (215). У овом тренутку долази до преклапања фокуса – из јунака проговара Лапласов дух (alter ego). Свезналачка моћ пренета је са вође на пратиоца. Исто ће се поновити и у разговору са доктором: »А ја, опет, држим докторе, да ће Стевица, с Божјом помоћу, сасвим оздравити. То ми каже неки мој унутрашњи глас… И видећеш: мене тај глас преварити неће« (220). Писац је морао да направи спој између овог и оног света, између сна и јаве како би и јунака и наратере/читаоце убедио да нема простора за сумњу. У ствари, много је важнији други сигнал који из овога проистиче. За јунака више нема тајни. Он је спознао ону суштину која је недоступна обичном човеку. »Суштину, апсолут – смртно око никад није видело« (208). Када посматра звезде, поред онога што види он сада појми много више:

> Ту су, сем тога, морали бити и они мрачни небесни понори у којима бораве вечити санак свој толики, давно и давно изумрли светови… А ту је, по свој прилици, и породична гробница сунца Амадураме. Али то се ништа видело није са наше Земље… Све је то убрисала нашем уму недостижна даљина, која нашу постојбину дели од тих далеких всељенских покрајина!… (218)

---

[13] Ослањамо се на Женетово коришћење појмова, без обзира на терминолошку непрецизност на коју указује Четмен.

[14] Јури Марголин расправљајући о дијахронијској истоветности нестварне јединке износи занимљива запажања: »Јединке у приповести могу се посматрати као серија временских фаза личности, од којих је свака повезана са једним стањем приповести. Ту је кључно питање како се такве фазе личности, које постоје у различитим временима, односе једна према другој да би биле делови исто континуиране јединке (временски парњаци јединке). Традиционални филозофски израз за овај проблем је „идентитет личности у времену“. Али свакако не постоји идентитет, у строго лајбницовском смислу, између различитих фаза. […] Спектар типова промена које јединке могу претрпети у књижевним приповестима далеко превазилази оно што се сматра физички или психолошки могућим у стварном свету. […] Различити наративни универзуми омогућују различите врсте и степене промене, и мотивишу их на различите начине« (Марголин 1997: 94).

То га уједно тера да себи поставља многа питања док посматра небо:

> [О]дакле је дошла она светла звезда, а куда је отишла? Где је била она пре хиљаде година, пре хиљаде векова; а где ће бити после милиуна милиуна година. Или је оно она синула последњим својим сјајем, синула па се занавек – угасила?! Ко да одговори на сва ова питања?… (223)

Он преузима зрно свезналачке мудрости довољно да схвати суштину постојања, али га поглед смртника непрестано спутава да у сваком тренутку зна шта се дешава у бескрајном свемиру. Потпуно окренут ка вишим сферама његов ум непрестано гради свој свет. До поновног преокрета долази у моментима спајања јунака два наративна универзума: младића из *Једне угашене звезде* и болешћу измученог Љубише из *Два аманета* (»Страшно се променио. То више није био онај Љубиша«, 9). Други са дубоком иронијом говори о свом изгубљеном свету преносећи га на ниво свакодневице:

> Ја сам ти се сад извежбао у новој астрономији. Ето, ја сам цео октобар појео; новембар сам скроз и скроз прогриз'о. Само му је остао прстенак, танак колико кончић; а декембру сам одгриз'о рогљеве. То су сад нова месечева помрачења. Ја сам их пронашао. Хоћу нека се зна да сам и ја живео на овом свету… За тај ми проналазак нису требале ни звездарнице, ни телескопи… (22)

Сасвим поражен у животу, јунак се полако удаљава и губи нит са својим пређашњим светом »а ја ти данас за звездарнице не дам ни марјаша – рече ми он и дубоко уздахну« (23). Осећање усамљености, страха, несигурности потпуно је надвладало и појединац више нема снаге да се са њима суочава удубљивањем у лични свет. Субјективно, унутрашње – које је тањило границе реалности и ирealности (Пековић 1984: 173) – истрошило се и нестало под огромним притиском спољашњег света. Појединац остаје на ветрометини у којој полако нестаје. Унутрашњи свет, који му је пружао сигурност и уточиште, сасвим се урушио остављајући за собом беспомоћност и безнађе. Нема више »пријатељских бића, […] нема ни почетка ни краја, само тренутак болан и непоновљив« (*ibid*.).

Захваљујући интертекстуалном посматрању фокализације, изграђен је јунак модерне, који кроз индивидуално тражи простор да надвлада опште као сталну претњу неприлагођеном, узнемиреном, уплашеном појединцу. Меланхоличан, пасиван, без довољно страсти и снаге на крају ће бити и телесно и духовно уништен. »Смрт је често разрешење проблема којима јунаци у делима нису дорасли. Црни талас који је у првој половини двадесетог века снажно запљуснуо нашу књижевност налази свог претечу у Лазару Комарчићу« (179).

Литература

Даненберг 2008: H.P. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Деретић 1981: Ј. Деретић, *Српски роман 1800-1950*, Београд: Нолит.

Женет 1983: G. Genette, Tipovi fokalizacije i njihova postojanost, *Republika*, br. 9, 114-131.

Женет 1995: Ž. Ženet, Perspektiva i fokalizacije, *Reč*, II/8, 81-84.

Женет 2001 (1997): G. Genette, *Paratexts, thresholds of interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.

Јовановић 2014: Ј. Јовановић, Улазак у фантастични свет Лазара Комарчића – о роману *Једна угашена звезда*, *Philologia Mediana*, 4/6, 199-211.

Комарчић 1902: Л. Комарчић, *Једна угашена звезда*, Београд: Штампарија Д. Димитријевића.

Комарчић 1984: Л. Комарчић, *Два аманета*, Београд: Просвета.

Марголин 1997: J. Margolin, Jedinke u narativnim svetovima: Jedna ontološka perspektiva, *Reč*, 30, februar, 88-100.

Милосављевић Милић 2014: С. Милосављевић Милић, Виртуелна претприповест и феномен урањања, *Philologia Mediana*, 6, 17-37.

Пековић 1984: С. Пековић, Лазар Комарчић. Предговор, у: Л. Комарчић, *Два аманета*, Београд: Просвета, 171-187.

Пековић 1997: С. Пековић, Фантастика душе у причама Станислава Пшибишевског и српских модерниста, у: В. Матовић, С. Пековић, (Све)словенске идеје у српској књижевности почетком XX века, *Зборник Матице српске за славистику*, 53, 181-189.

Рајан 2001: M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity* in *Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001.

Рајан 2012: M.L. Ryan, *Space*. *The Living Handbook of Narratology*.

Тодоров 2010: C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Prevod A. Mančić, Beograd: Službeni glasnik.

Jelena V. Vulović

LAZAR KOMARČIĆ'S «SUNS»: TRANSWORLD IDENTITIES IN THE NOVEL *JEDNA UGAŠENA ZVEZDA*

The paper describes the disintegration of mimicry in the novel *Jedna ugašena zvezda* (One Extinguished Star) by Lazar Komarčić. Uri Margolin and Hilary Dannenberg's conclusions and the observations form the starting point for this interpretation. The novel features doubling of identities on intratextual, intertextual as well as extratextual levels. The intratextual elements are identifiable in the narrator-hero while the extratextual variant is present in the figure of mathematician and astronomer Pierre-Simon Laplace, whose spirit is transformed in the novel into that of guide on the journey across the universe. Lastly, the intertextual doubling performed by linking the novels Jedna ugasena zvezda and *Dva amaneta* («Two pledges») is an important facet of the work, and, as such, the main character in the first novel acquires psychological characteristics which draw him into the sphere of the Serbian modernist tradition in a significant way. The nature of transworld identities in the novels of L. Komarčić also includes a specific type of focalization which lies – to use the terminology of Genette's theoretical vocabulary – at the intersection between zero focalization and internal focalization.

Key words: Lazar Komarčić, modernism, narratology, transworld identities, focalization

ROSANNA MORABITO

Note su un Notturno *di A.G. Matoš*

Lo studio è dedicato ad una breve prosa lirica di Antun Gustav Matoš (1873-1914), *Nokturno* (*Notturno* del 1904, ristampato nel 1913). Si tratta della storia di una falena che, spinta dal desiderio per "la lontananza", lascia il suo giardino fiorito per un viaggio nel cielo stellato che si concluderà tragicamente all'impatto con il mondo umano. Con una struttura relativamente semplice, il testo appare molto complesso sul piano tematico e simbolico. Nel contesto della poetica matošiana del tempo, il racconto del viaggio della falena, denso di richiami letterari, si rivela una metafora strettamente legata alle riflessioni dell'autore sull'arte, sul destino dell'artista e sul suo proprio destino in particolare.

Parole chiave: Antun Gustav Matoš, notturno, falena, E.A. Poe, P.B. Shelley, giardino fiorito

Tra le atmosfere 'notturne' non rare nella produzione narrativa dell'"ultimo romantico"[1] croato Antun Gustav Matoš (1873-1914) si annovera una prosa breve dal titolo *Nokturno* (*Notturno*, SD V: 200-201; 384-386), uno dei molti scritti matošiani ristampati diverse volte in varie pubblicazioni[2].

Dieci giorni dopo il ritorno dell'autore da Parigi a Belgrado[3], il 19 agosto 1904 il testo appare per la prima volta sul quotidiano di Zagabria *Obzor*[4] con il titolo

[1] Frangeš 1974: 9 e nota 9. Anche nella produzione poetica di Matoš non mancano 'notturni', come i due celebri componimenti *Hrastovački nokturno* (1900) e *Notturno* (1914). Gli studi ben rilevano il legame formale e tematico tra la produzione in prosa e quella in versi (cfr. Horvat 1994: 5). Come è consuetudine, le citazioni dall'edizione critica del 1973 delle opere di Matoš sono indicate con SD e il numero del volume.

[2] In «Appendice» a queste Note presento la traduzione italiana del testo.

[3] Si tratta del secondo soggiorno di Matoš nella capitale serba dall'inizio dell'esilio seguito alla diserzione dall'esercito asburgico nel 1894. Su un totale di 13 anni di emigrazione, egli trascorrerà quasi 7 anni a Belgrado e 5 anni a Parigi, oltre a vari soggiorni di minor durata in diverse città europee (Vienna, Monaco, Ginevra…).

[4] Il giornale, che ebbe una lunga storia editoriale anche con titolo diverso, fu l'«Organo principale del Partito croato del diritto» («Glavno glasilo Hrvatske stranke prava») dal 1886 al 1905.

U album gđici O.H. (*Alla signorina O.H. per l'album*). Olga Herak era una delle allieve del liceo femminile zagabrese che nel 1903 avevano risposto ad un appello lanciato dal giornalista e critico Otto Kraus sul quotidiano di Zagabria in lingua tedesca *Agramer Tagblatt* (1885-1922) per raccogliere aiuti economici in favore dello scrittore Antun Gustav Matoš che a Parigi versava in condizioni di grave indigenza[5]. Dalla corrispondenza tra lo scrittore e Olga (di undici anni più giovane), nacque un legame sentimentale che ebbe una certa parte nella decisione di Matoš di tornare a Belgrado e cercare di ottenere la grazia per poter rientrare in patria[6].

Meno di un mese dopo la prima pubblicazione, l'autore darà al testo il titolo di *Nokturno*, ristampandolo con delle modifiche formali sulla *Slobodna reč* di Belgrado; presumibilmente quella variante fu poi inserita in un volume stampato nel 1913 dal Društvo hrvatskih književnika (DHK), a cura di Julije Benešić, con il titolo *Pečalba kaprisi i fejtoni* (*Lavoro da emigrante, capricci e feuilleton*)[7]. Come già molte volte, anche questa raccolta matošiana incontrò difficoltà editoriali: ci fu l'intervento della censura e non mancarono polemiche con il DHK e i suoi membri[8].

Molto si è scritto sui rapporti difficili tra Matoš e le istituzioni culturali del suo tempo e sulle difficoltà di trovare un editore per i suoi libri, per le quali lo scrittore riuscì a pubblicare in volume solo tre piccole scelte di racconti e quattro raccolte di prose varie (saggi, articoli, feuilleton, critiche, schizzi, bozzetti, polemiche), ma mai la progettata raccolta della sua poesia[9]. D'altra parte, Matoš stesso faceva distinzione fra i suoi scritti cui riconosceva un rango letterario e quelli che considerava effimeri, legati alla contingenza della professione giornalistica[10]. Nel caso di *Pečalba*, Julije Benešić, redattore per il DHK della Biblioteka Savremenih hrvatskih pisaca, aveva curato l'edizione sulla base di una scelta di 28 pezzi già apparsi sulla stampa periodica tra il 1902 e il 1912. A seguito di una recensione che criticava la scelta dei testi, Matoš sconfessò pubblicamente l'editore accusandolo di aver inserito «cose di con-

---

[5] Jelčić 1984: 244.

[6] Come è noto, il legame si protrasse per diversi anni senza sfociare nel matrimonio. Matoš, che soggiornò più volte illegalmente in Croazia durante l'emigrazione, ricevette la grazia nel 1908, data del ritorno definitivo.

[7] Nel commento all'edizione critica, si legge dell'impossibilità di consultare la *Slobodna reč*, su cui risultano apparsi diversi testi poi raccolti in *Pečalba* (SD V: 385). Il testo apparso in *Obzor* è ristampato nelle note (385-386). *Pečalba* fu l'ultimo libro stampato durante la vita dell'autore.

[8] SD V: (366-371). La censura per motivi politici riguardò soprattutto un feuilleton in cui Matoš affermava di amare la Serbia pur essendo croato, perché è «slobodna i jer njen kralj bolje govori hrvatski od hrvatskog kralja» («libera e perché il suo re parla croato meglio del re croato»). La frase, che in precedenza non aveva attirato l'interesse del censore, fu ritenuta inappropriata nel 1913, quando l'autore era già rimpatriato a seguito della grazia (369).

[9] Tadijanović 1953: 388.

[10] Cfr. la lettera del 1907 cit. in Sabljak 2007: 58.

tenuto effimero e di interesse assolutamente effimero» («stvari efemernog sadržaja i sasvim efemernog interesa», SD V: 285), mentre si sarebbe dovuto scegliere feuilleton di contenuto letterario[11]. Dalla risposta di Benešić (371-373) risulta che, se effettivamente solo una parte dei testi erano stati scelti dall'autore, questi era stato comunque informato delle aggiunte[12]. Tra i testi scelti dall'editore è compreso anche il *Nokturno*, racconto breve sull'avventura di una piccola creatura della notte, sul suo folle viaggio nell'oscurità punteggiata di stelle tra cielo e mare, con un tetro sviluppo mattutino e un finale grottesco.

Questo breve "capriccio" mostra, come vedremo, elementi formali tipici dello stile della prosa di Matoš. L'atmosfera notturna si ritrova diffusamente nelle sue novelle che, secondo la classificazione operata da Dubravka Oraić Tolić in base alle caratteristiche stilistiche, si dividono in due tipi fondamentali: le novelle "impressionistiche", incentrate su motivi o fatti tratti dalla vita reale, e quelle "simbolistiche", in cui al piano della realtà si affianca quello fantastico e simbolico, che arriva talvolta a predominare. In particolare nelle novelle simbolistiche di Matoš «gli stati d'animo morbosi e notturni sono parte dell'ossessione *fin de siècle* di superare ad ogni costo il dualismo ontologico [tra reale e ideale], fosse perfino nella morte e nel nulla» («morbidna i nokturalna raspoloženja u Matoševim simbolističkim novelama dio su *fin de siècleovske* opsesije da se ontološki dualizam razriješi po svaku cijenu, makar to bilo u smrti i ništavilu», Oraić Tolić 1996: 65).

Il *Notturno* ha attirato l'attenzione degli studiosi: nel saggio ormai classico che Ivo Frangeš ha dedicato alla narrativa di Matoš, ne viene citato l'incipit per esemplificare il valore del procedimento tecnico della ripetizione, che qui dà vita a una frase estremamente ritmata evocatrice «del silenzio notturno» («noćna tišina», Frangeš 1974: 44), e poi ancora un altro passo come esempio della stilizzazione dell'espressione e della ricchezza dell'aggettivazione nella frase matošiana (85-86). In tempi recenti Oraić Tolić (2013: 231) riporta il passo iniziale del *Notturno* in margine al paragrafo intitolato «Tekst kao san» («Il testo come sogno»), nell'ambito di un capitolo dedicato alla «poetica matošiana del sogno» («Matoševa poetika sna», 205-247) nel contesto artistico tra Ottocento e Novecento. La "poetica del sogno" risulta in Matoš connaturata e poi ulteriormente stimolata dal suo studio delle opere di Poe e Baudelaire (205).

---

[11] L'autore critica anche la redazione formale dei testi, ma dalla sua copia di *Pečalba*, su cui corregge molti errori di stampa, non risultano correzioni al testo di *Nokturno* (SD V: 375), che comunque non si trova tra i testi di significato effimero citati espressamente dallo scrittore.

[12] Come osserva lo stesso Benešić, è Matoš a dare il titolo alla raccolta.

Il testo, stilisticamente composito e tematicamente enigmatico, può essere letto come testimonianza della ricerca letteraria e della condizione esistenziale dell'autore nella prima fase della sua produzione[13], in particolare nell'ambito delle esperienze culturali e artistiche maturate a Parigi (agosto 1899 – agosto 1904), dunque prima che si verifichi quello che D. Oraić Tolić chiama il «paradosso diacronico» matošiano. Come osserva la studiosa, mentre nella fase dell'emigrazione Matoš è aperto al pluralismo stilistico fino ad anticipare elementi espressionistici, dopo il ritorno in patria egli si ritirerà viepiù nell'estetismo e nella ornamentazione secessionistica[14]. Nel secondo periodo della sua produzione, «il mondo dei sogni diventa un'altra realtà, superiore, che sostituisce la realtà reale e il soggetto autoriale la immagina in una fusione di simbolismo e opulenza di segni tipica dello stile liberty» («Svijet snova postaje druga, viša zbilja koja zamjenjuje realnu zbilju te je autorski subjekt imaginira u spoju simbolizma i secesijskog znakovnog obilja», 10).

Il titolo, che introduce l'atmosfera notturna, è sicuramente anche una metafora musicale, a segnalare il tono lirico e trasognato del racconto. Nella struttura del testo, articolata in cinque capoversi, si possono riconoscere due parti di estensione pressoché uguale, separate da un breve passo centrale. Dopo la descrizione di una creatura notturna (capoversi 1 e 2), il passo centrale marca un passaggio sostanziale, di natura sia formale che tematica: qui per la prima volta viene nominato il soggetto, la falena. Segue quindi la narrazione del viaggio della farfalla e del suo arrivo in un nuovo 'mondo', fino al tragico epilogo (capoversi 4 e 5).

Il *Notturno* si apre con una frase ellittica, priva del soggetto, che sviluppa una comparazione fra la notte e una creatura indefinita, come la notte oscura, splendente, solitaria, silenziosa, morbida e vellutata. Una descrizione cesellata, estremamente lirica, elegiaca, dalla ricca aggettivazione, dà forma ad una misteriosa creatura alata. Viene descritto un corpo aggraziato e ali ampie che «lo proteggono dalla noia del sole» («čuvaju ga od dosade sunca»), brune, meste e ronzanti «con la sonnolenta armonia enigmatica della notte e del silenzio» («sanljivom zagonetnom harmonijom noći i tišine»). Nei primi due capoversi, troviamo l'uso esclusivo del presente indicativo, una fitta trama di ripetizioni e chiasmi, occorrenze reiterate di aggettivi

[13] Come ripetutamente argomenta Oraić Tolić, nello sviluppo artistico matošiano si osserva una sorta di «paradosso diacronico» (Oraić Tolić 1996: 82, 116): delle due diverse fasi artistiche segnate dal ritorno in patria nel 1908, la prima appare più aperta alla modernità che non la seconda, più conservativa e chiusa nell'estetismo (Oraić Tolić 2013: 10).

[14] Cfr. Oraić Tolić 1996: 82-83; Oraić Tolić 2013: 10: «Dopo il ritorno in Croazia, la visione del mondo di Matoš è più conservatrice e la sua poetica più incline alla simbiosi di simbolismo e ornamentalismo secessionistico» («Nakon povratka u Hrvatsku, Matošev je svjetonazor konzervativniji, a poetika sklonija simbiozi simbolizma i secesijske ornamentalnosti»).

evocanti oscurità, mestizia, ombra e silenzio. La creatura innominata appare parte di un paesaggio notturno di cui condivide il fascino, la cupezza e la bellezza, un paesaggio trasognato (i colori scuri della creatura sono più trasognati di un «notturno elegiaco»), splendido e immobile nel cieco scorrere del tempo, «eterno errante». Gli epiteti riferiti alla notte e condivisi dalla falena richiamano oscurità, indefinitezza, fascino, mistero della natura, morte: il paragone tra le ali e le «meste vele nere su di un nero veliero mesto» («žalosna, crna jedra nad crnom žalosnom korabljom»: la triste barca dei morti?) viene rinforzato più avanti dal paragone esplicito con il fruscio della morte che per sentieri notturni (cimiteriali?) «racimola l'ultimo miele» («paljetkujući posljednji med s uvelih ljudskih usana») da labbra umane (cadaveriche). Pur associata alla morte, l'immagine della creatura misteriosa è armoniosa e serena (come la «serena notte estiva», «vedra ljetna noć»).

Nella sezione centrale, il soggetto si anima e scopriamo che è una falena (e non, ad esempio, un pipistrello, altra creatura notturna che comparirà nell'opera poetica di Matoš e che, come la falena, ha in croato un nome maschile). Con pochi tratti sapienti essa viene collocata in uno spazio, il giardino regale, in cui tra fiori variopinti vive la sua esistenza silenziosa. Qui viene espressa in maniera lapidaria la ragione che spinge la farfalla a lasciare il suo habitat naturale. Un senso di noia per l'ordine secolare immobile e chiuso del parco reale, un anelito verso il mondo esterno e verso un'indefinita – misteriosa e perciò attraente – lontananza: queste le ragioni che una notte spingono la falena a prendere il volo nel cielo stellato. La maturazione e la realizzazione della decisione improvvisa è espressa con tre aoristi (*dosadi*, *umoriše*, *zaigra se*).

Nel quarto capoverso si dispiega il volo tra le meraviglie del cielo notturno stellato e rischiarato dalla luna, che appaiono alla creatura come immensi prodigi. Quando la falena arriva sul mare, «scorge la propria immagine al di sopra delle stelle» («opazi svoj lik nad zvijezdama»), ossia riflessa nell'acqua, e ha la sensazione di trovarsi tra due enormi specchi mentre in lontananza compaiono due «occhi sanguigni di rubino» («krvave rubinske oči») che la attraggono irresistibilmente provocando la seconda svolta nella storia: la farfalla, dimentica del suo felice mondo fiorito, decide di andare a vedere il prodigio.

L'ultimo capoverso narra una delusione e un'amara presa di coscienza. Ciò che appariva come un prodigio non era che una casa galleggiante, «colma di noia e carica di infelicità umana» («nakrcana dosadom i natovarena ljudskom nesrećom»), mentre i grandi occhi luminosi «simili ad una gemma dell'arcobaleno mistico della notte» («velike, dragulju iz noćne mistične duge slične oči») erano due lampioni, uguali a quelli che illuminavano la contrada reale e destinati a sparire alla luce del giorno.

Con la luce del giorno, rivelatrice di una realtà cruda e triste, alla falena non tocca solo l'amara costatazione dell'infelicità di cui il mondo umano si sostanzia. Crollata per la delusione, all'alba si addormenta e sogna del suo sereno giardino fiorito, per

scoprire la sera al risveglio che l'umidità, il vento e la fuliggine dei comignoli (tetro corollario della civiltà) hanno corroso il manto delle sue ali, «dono di fiore, ombra, stella e luna» («dar cvijeta, sjenke, zvijezde i mjeseca»). Nell'evidente inadeguatezza al mondo degli uomini, la falena conoscerà il dolore. Dopo strazianti e inutili tentativi di spiccare il volo, stremata dalla sofferenza fisica e dal rimpianto per la sua «vecchia patria» («žaleći u mukama za starom svojom domovinom»), finirà calpestata da «un piede umano, tragico e saldo» («ljudska stopa, a tragična i tvrda»).

A fronte della semplicità della struttura di questo breve testo, molto più complesso appare il suo apparato tematico e simbolico, sviluppato attorno alla figura della falena e arricchito da una serie di elementi che attraggono l'attenzione del lettore in quanto possibili rimandi a varie tradizioni letterarie, possibili sottili fili di una trama di richiami intertestuali. In particolare ci si interroga sul *locus amoenus* che si intravede nel capoverso centrale (il silenzioso, antico giardino regale, con una sorgente secolare e un altrettanto secolare giardiniere), come pure sulle solitarie «alte sale dorate» («visoke pozlaćene odaje») che compaiono solo in una frase nel passo finale, nell'ultimo sogno della falena. Ci si interroga, in sostanza, sull'ambientazione e sulla natura della creatura notturna e del suo viaggio, e al contempo sulla natura del testo.

Il motivo della farfalla notturna, originario di lontani contesti culturali, viene accolto e sviluppato anche nel romanticismo europeo. Nella tradizione orientale, la falena irresistibilmente attratta dalla fiamma della candela è figura dell'aspirazione dell'anima a Dio e la metafora mistica assume ulteriori connotazioni nella lirica amorosa. Alla farfalla che per «bramosia di luce» finisce nel fuoco della candela e «muore e diventa» è dedicato un celebre componimento del *Divano occidentale orientale* goethiano, il *Beato struggimento* (*Selige sensucht*), considerato il momento culminante del *Libro del cantore*, «dove le tradizioni mistiche d'Oriente e Occidente trovano una profonda riunificazione»[15]. Come ricorda Koch (Goethe 2001: 94-95)

> il motivo è diffusissimo non solo nella poesia persiana. L'aspirazione erotica come volo verso la luce è un tema di Platone (Fedro) e poi di Plotino. La metafisica della luce resterà legata all'ottica europea fino a Newton e oltre. La farfalla in tutte le tradizioni è l'immagine dell'anima. Ammaliata a morte dalla fiamma, è un'allegoria tanto del sacrificio amoroso che di quello mistico.

La particolare declinazione matošiana del motivo della falena, attratta non dalla fiamma bensì dal "mondo" e dalla "lontananza", fa pensare però anche ad un altro

[15] Dal commento di L. Koch a Goethe 2001: 39 n. 1. Il *Beato struggimento*, con il relativo commento, è alle pp. 94-97.

testo, che sicuramente ebbe un'importante funzione di stimolo nella maturazione artistica dello scrittore, il *Principio poetico* di Edgar Allan Poe. Qui è l'eterna aspirazione umana alla bellezza suprema, ossia il principio poetico, elemento divino nell'umano, che viene assimilato al «desiderio della falena per la stella»:

> We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star[16]. It is no mere appreciation of the Beauty before us – but a wild effort to reach the Beauty above. […] Thus, although in a very cursory and imperfect manner, I have endeavored to convey to you my conception of the Poetic Principle. It has been my purpose to suggest that, while this Principle itself is, strictly and simply, the Human Aspiration for Supernal Beauty, the manifestation of the Principle is always found in an elevating excitement of the Soul, quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart – or of that Truth which is the satisfaction of the Reason. (Poe 1850: 7-8)

Già in *Impromptu*, scritto nel 1899 a Vienna prima del soggiorno parigino, Matoš si esprime molto positivamente su Poe, che considera vero poeta e grande artista, e piuttosto negativamente su Baudelaire[17], che pure avrà in seguito parte importante nella sua ricezione dei saggi teorici dello scrittore americano. Come è noto, a quel tempo l'ostilità di Matoš verso l'autore di *Les Fleurs du mal* derivava dal suo rifiuto per la letteratura decadente che nel poeta francese riconosceva un capostipite; tale ostilità, tuttavia, sarebbe stata ampiamente superata con l'approfondimento dell'opera baudelairiana.

In seguito, egli tornerà ripetutamente a menzionare l'opera di Poe, che legge in principio solo in tedesco[18], mettendo più volte in rilievo aspetti della biografia dello scrittore americano in cui si riconosceva ed evidenziando anche una certa affinità con il suo metodo compositivo[19]. Anche la critica croata coeva non manca

---

[16] Secondo J. Power, Poe varia qui un verso di Percey Bissey Shelley dal componimento *To* __ (noto anche come *One word is too often profaned*, del 1821 ma pubblicato postumo nel 1824), in cui il sentimento amoroso del poeta è definito «the desire of the moth for the star» (cfr. Power 1964: 113. Il libro della Power, che purtroppo ho potuto consultare soltanto nell'anteprima di Google Books, contiene un intero capitolo dedicato all'influenza di Shelley su Poe). Shelley, generalmente riconosciuto tra i principali modelli europei di Poe, è citato a proposito del *Principio poetico* e del desiderio della falena per la stella anche da Thompson 1984.

[17] SD XIII: 27.

[18] Non è invece documentato che Matoš conoscesse le poche traduzioni croate di scritti di Poe (Bašić 1972: 205).

[19] Bašić 1972: 168, 173; a p. 176 è citata una lettera a M. Ogrizović in cui Matoš rileva l'analogia tra il proprio metodo di lavoro e quello di Poe.

di annoverare lo scrittore americano tra i grandi autori che influenzano la scrittura di Matoš[20]. Nella critica moderna, poi, l'importanza di quel legame sarà pienamente messa in luce agli inizi degli anni Settanta grazie agli studi dell'anglista Sonja Bašić[21], che indaga anche il ruolo della mediazione baudelairiana nella conoscenza matošiana dell'opera di Poe. Durante il soggiorno a Parigi (1899-1904), fondamentale nella sua formazione artistica, Matoš approfondì la conoscenza della poetica di Baudelaire, arrivando a modificare radicalmente il proprio giudizio e ad apprezzarne l'opera e l'esperienza. Nel 1903, nel saggio *Baudelaire* (SD IV: 47-72), Matoš rileva chiaramente l'affinità tra i due grandi autori[22], che definisce (al pari di Lenau) «idealisti mistici, neuropatici e nemici del falso progresso» («mistični idealiste, neuropati i protivnici lažnog napretka», 67), accomunati dal senso di morte e dal bisogno religioso. Già il primo editore del saggio, Ante Tresić Pavičić, evidenzia l'«affinità di spirito e sentimento estetico» («sličnost duha i estetskog osjećaja») che lega lo scrittore croato tanto a Baudelaire quanto a Poe: «lo stile di Matoš è molto simile a quello di Baudelaire e le sue novelle si avvicinano al bizzarro e considerevole carattere fantastico di Poe più che a quello di qualsiasi scrittore nostro o straniero. E così anche la sua vita, il suo significato e la sofferenza» («Matošev stil vrlo je sličan Baudelaireovom, a njegove se novele približuju čudnoj i zamašnoj fantastičnosti Poea više nego ikojega našega ili stranoga pisca. A tako i njegov život, značaj i patnje», 352).

La presenza di elementi poeiani nell'opera matošiana è rilevata soprattutto nella narrativa del periodo tra il 1899 e il 1903 e soprattutto in relazione alla «scelta di motivi fantastici e alla creazione dell'atmosfera» («izbor fantastičnih motiva i stvaranje atmosfere», Bašić 1970: 411): «l'epoca dell'influenza di Poe coincide con l'epoca della ricerca di un "elevato stile simbolico", prima che Matoš si evolvesse dall'anarchia intellettuale verso un "soggettivismo positivo croato"» («Doba Poevog utjecaja poklapa se s dobom traženja "visokog, simbolskog stila", prije nego što je Matoš iz intelektualne anarhije evoluirao u "hrvatski pozitivni subjektivizam"», 412).

Nell'opera di Matoš di quel tempo non compaiono riferimenti agli scritti teorici di E.A. Poe[23], che pare egli abbia studiato nella traduzione di Charles Baudelaire[24]. È

[20] Jelčić 2011[2] (cfr. ad esempio le recensioni alla raccolta *Umorne priče* del 1909, ai nn. 89 e 107 della bibliografia).

[21] Bašić 1970; Bašić 1972.

[22] Cfr. Bašić 1972: 170-172.

[23] Solo nel 1905 il *Principio poetico* appare citato nei suoi appunti (Bašić 1970: 398 e 1972: 163).

[24] Bašić 1970: 399: «sul suo estetismo, su quel devoto culto della bellezza, Poe ha davvero agito attraverso Baudelaire, attraverso i saggi teorici in traduzione di Baudelaire, ma anche attraverso libri come quello di Lauvriere» («na njegov estetizam, na taj pobožni kult ljepote, Poe je zaista djelovao preko Baudelairea, preko teoretskih rasprava u Baudelaireovu prijevodu, njegovih predgovora, ali i

certo, comunque, che l'assenza di richiami espliciti non implicava necessariamente una sua mancanza di interesse. Proprio Baudelaire, ad esempio, è citato nei quaderni solo nel 1905, nonostante il saggio omonimo risalga al 1903[25]. Ciò vale anche per il *Principio poetico* di Poe, citato negli appunti solo nel 1905 (Bašić 1970: 398 n. 31 e 1972: 163), mentre il *Notturno* è del 1904.

Un'altra prosa breve pubblicata nello stesso anno con il titolo *Kuća* (*La casa*) è comunemente citata come documento della consonanza matošiana con la poetica esplicita e implicita di Poe, che in questo testo viene anche menzionato direttamente a proposito della «suggestione vampiresca» esercitata dai «luoghi maledetti» («vampirska sugestija takvih prokletih mjesta», SD IV: 77). In particolare, la critica evidenzia il motivo poeiano della casa come specchio dell'uomo, motivo strettamente connesso a quello più generale dell'ambiente e del paesaggio, centrale in buona parte della produzione di Matoš[26]: «la casa […] è l'immagine simbolica dell'anima, dell'uomo e di questo nostro mondo» («kuća […] je simbolska slika duše, čovjeka i ovog našeg svijeta», 75).

Ricordiamo che a conclusione di *Kuća*, quasi in aggiunta prima di menzionare la tomba come ultima dimora umana, Matoš ricorda anche la casa sull'acqua: «questo articolo sarebbe monco se non menzionassi la chiatta (la casa sull'acqua)» («ovaj članak bi bio kus da ne spomenem lađu (kuću na vodi)», 79).

Nel contestualizzare il *Notturno* nel periodo in cui la poetica di Poe era ben presente nelle riflessioni di Matoš, si rileva anche un altro elemento di connessione con il *Principio poetico* che può aiutare a far luce sul giardino fiorito della seconda parte del *Notturno*. Tra gli ambiti in cui secondo Poe il sentimento poetico trova espressione si annovera anche l'arte di creare giardini:

> The Poetic Sentiment, of course, may develops itself in various modes – in Painting, in Sculpture, in Architecture, in the Dance – very especially in Music – and very peculiarly, and with a wide field, in the composition of the Landscape Garden. (Poe 1850: 7)

Verso la conclusione del suo saggio, lo scrittore americano indica una lunga serie di elementi della natura che inducono nel poeta l'effetto poetico. Qui, oltre ai più svariati paesaggi, appaiono anche i fiori:

---

knjiga kao što je Lauvriereova»). La studiosa torna ripetutamente sull'importanza che per la formazione di Matoš ebbero anche gli studi francesi su Poe (cfr. ad esempio anche Bašić 1972: 204).

[25] Bašić 1972: 164.

[26] Oraić Tolić 2013.

> He perceives it in the songs of birds – in the harp of Æolus – in the sighing of the night-wind – in the repining voice of the forest – in the surf that complains to the shore – in the fresh breath of the woods – in the scent of the violet – in the voluptuous perfume of the hyacinth – in the suggestive odor that comes to him, at eventide, from far-distant, undiscovered islands, over dim oceans, illimitable and unexplored. (Poe 1850: 19)

Senza addentrarci nella immaginazione floreale di Poe e dei poeti a cui si ispira[27], osserviamo che la viola e il giacinto del *Principio poetico* si ritrovano nel giardino della falena e riguardo al giacinto, «tra i fiori più suggestivamente cari a Poe»[28], notiamo anche che Matoš lo designa con il termine *hijacint*, un internazionalismo di uso non comune a fronte di *zumbul*, il vocabolo di origine turca comunemente usato per denominare in croato quel fiore[29]. Il giacinto, assieme alla rosa e all'azalea, ritorna anche nell'ultimo sogno della farfalla che oramai rimpiange ciò che ha abbandonato per soddisfare la curiosità del mondo.

Cominciando a tirare le fila di queste note al *Notturno*, si può provare a rispondere ad alcuni degli interrogativi che aveva suscitato. Considerato il periodo di stesura del testo, penso che il soggetto di questo "capriccio" vada considerato come uno 'studio' in cui Matoš sviluppa una metafora strettamente legata alle sue riflessioni sull'arte, sul destino dell'artista e sul suo proprio destino in particolare. Pare quasi che la figura della piccola creatura della notte, evocata come una sorta di incarnazione della bellezza e della morte[30], all'improvviso si animi spingendo lo scrittore a seguirne la parabola, attraverso una fitta trama di riferimenti letterari. Le diverse declinazioni del motivo della falena hanno in comune l'aspirazione umana all'assoluto. Se il «desiderio della falena per la stella» era per Poe metafora del principio poetico, nella rivisitazione di Matoš la farfalla notturna diventa una rappresentazione dell'artista, della sua inquietudine, dell'attrazione per l'ignoto che fatalmente lo porta alla distruzione. Eppure, ciò che originariamente stava a significare l'aspirazione a un assoluto (Dio, l'amore, la bellezza), e che per Poe era una sorta di «divine title»[31]

---

[27] In *The sensitive plant* di Shelley, testo particolarmente caro a Poe (cfr. la voce *Percy Bysshe Shelley* nel sito dedicato allo scrittore americano dalla Edgar Allan Poe Society of Baltimore, http://www.eapoe.org/people/shellepb.htm, ultimo accesso 5-11-15) compare un vasto repertorio floreale.

[28] Dalle "Note" a Poe 2005: 220 n. 39 al poema *El Aaraaf*.

[29] Il termine *hijacint* è assente nell'ARj (1887-91, III: 597; è presente invece *jacint*, ARj 1992-97, IV: 390), ma presente nel dizionario delle parole straniere di Klaić 2007.

[30] Secondo Matoš, che ama «tutto ciò che muore», «l'ombra è madre della bellezza» («sve što umire», «sjena [je] majka ljepoti», SD IV: 32 e 34, in *Kod kuće*, 1905, testo su cui tornerò più oltre).

[31] Poe 1850.

dell'artista, nella variazione matošiana cambia radicalmente segno. La vita notturna nel giardino reale della creatura le cui ali sono adorne della «polvere invisibile di spente stelle estinte» («nevidljivi prašak s ugasnulih, pokojnih zvijezda») sembra essere la dimensione naturale dell'istanza artistica sufficiente e fine a se stessa (*l'art pour l'art*): la falena che cede all'inquietudine e all'attrazione per il mondo risulta così figura dell'artista moderno spinto dal bisogno di ricerca a lasciare la sicurezza di una dimensione puramente estetica per scoprire realtà nuove. Ciò che la perde, però, non è il viaggio in sé bensì la terribile illusione di cui la creatura rimane vittima vedendo la propria immagine riflessa sull'acqua «al di sopra delle stelle». Lo spessore del testo si arricchisce così di vaghe allusioni di matrice classica (il mito di Narciso). Allora, forse, nel sogno con le «alte sale dorate» si intravede in filigrana il palazzo incantato di un altro celebre mito. Osserviamo a questo proposito che nella prima edizione la falena sogna «di solitarie sale alte e dorate nell'antico palazzo» («o samotnim, visokim i zlatnim odajama u drevnom dvorcu», SD V: 386): l'eliminazione del riferimento al palazzo rivela l'intenzione di alludere, evocare, anziché richiamare espressamente il topos del palazzo incantato di Amore con i suoi soffitti altissimi[32]. Nella celeberrima favola tramandata da Apuleio, nel palazzo con il giardino fiorito, la fonte cristallina e le altissime stanze dorate, è racchiusa la solitudine della bella Psiche, altra anima celeberrima della letteratura[33], destinata ad un lungo e tormentoso viaggio per compiere il doloroso processo di crescita che la condurrà, dopo diversi cedimenti alla curiosità, a conquistare l'amore e l'immortalità.

Il viaggio della falena matošiana, però, non conduce all'immortalità né a realizzare nella morte la fusione con il principio assoluto. La falena non giunge oltre la scoperta dell'infelicità umana e la sua fine, sancita in maniera grottesca ad opera di un piede umano, è causata dalla sua ontologica inadeguatezza alla tragicità intrinseca della vita al di fuori del sogno estetico.

Il motivo adombrato nel viaggio della falena riemerge a distanza di un anno in un curioso aneddoto, chiaramente metaforico, che viene narrato al protagonista dell'autobiografico 'racconto di viaggio' sui generis *Kod kuće* (*A casa*, 1905, SD IV: 27-46):

> Vedete quella lucciola? Anche un bimbo la guardava così, e si diede a correrle dietro, a correre. Dietro alla lucciola. Dietro a una stella errante. Dietro a una pupilla di gatto, dietro a un verde occhio notturno. Correva attraverso la nebbia, attraverso la macchia, i rovi e le ortiche, sollevando e tendendo le manine insanguinate, da ogni parte. Infine catturò la lucciola. Ma all'alba, quando vide al posto della lucciola, al

[32] I "summa laquearia" di Apuleio nella *Favola di Amore e Psiche* (Apuleio 2012: 16).

[33] Interessante notare che anche in tutt'altro contesto, in un articolo di P. Citati (*Nella stanza di Eros*), si trova accostata la favola di Amore e Psiche al *Beato struggimento* di Goethe (Citati 1993).

> posto dell'occhio e al posto della gemma verde un nero disgustoso animaletto umido, il bimbo morì, e dai suoi ditini insanguinati cadde l'insetto mezzo morto. Così anche il nostro ospite[34] vola dietro alla lucciola di questa città, e ciò mi meraviglia, perché non è più un bimbo.
> (Vidite li onu krijesnicu? I dijete je tako gledaše, pa stane za njom trčati, trčati. Za krijesnicom. Za zvijezdom lutalicom. Za mačjom zjenicom, za zelenim noćnim okom. Trčaše kroz magle, kroz šikare, trnje i koprive, dižući i pružajući raskrvavljene ručice, okolo i naokolo. Najzad uhvati krijesnicu. A zorom, kad vidje mjesto krijesnice, mjesto oka i mjesto zelenog dragulja crnog, gadnu, vlažnu životinjicu, dijete umre, i iz krvavih mu prstića ispadne polumrtav kukac. Tako i naš gost leti za krijesnicom ovog grada, i to me začuđava, jer nije više dijete.) (30)

Alla fine dello stesso anno 1904 in cui stampa per la prima volta il testo del *Notturno*, Matoš pubblica *Nešto ni o čemu* (SD XV: 120-125), una sorta di elogio alla "poesia dell'effimero", in cui tra l'altro ritroviamo immagini già adoperate per descrivere la falena e una esplicita affermazione del suo amore per la forma musicale del notturno:

> Lacrime sospiri, sfumature, battute, […] petali sfioriti al vento autunnale, polvere tenera su un viso di fanciulla, su un'ala di farfalla e su un frutto fresco, accordi caldi di un sussurro e di un'eco lontana, della poesia del momento, screziatura tragica del tempo e del mondo mutevole, voi siete meravigliosi come l'armonia della nebbia, dell'ombra e del caos e del profondo silenzio oscuro, voi siete belli come la poesia ferrea del destino giusto. Perciò amo Chopin e il notturno di Grieg come Bach e Beethoven […].
> (Suze, uzdasi, nijanse, dosjetke. […] uvenule latice na jesenjem vjetru, nježna prašino na djevojačkom licu, na leptirovu krilu i na svježem plodu, topli akordi šaptanja i daleke jeke, poezije momenta, tragično šarenilo vremena i promjenljivog svijeta, vi ste divni kao harmonija magle, sjene i kaosa i duboke, mračne tišine, vi ste lijepi kao gvozdena poezija pravilnog udesa. Zbog toga volim Chopina i Griegov nokturno kao Bacha i Beethovena […]). (125)

Il testo, inoltre, affermava a chiare lettere il carattere effimero e fine a sé stesso dell'arte (*l'art pour l'art*), allorché il narratore esortava a fare bolle di sapone e ad osservarle:

> Queste non sono solo bolle. Sono sfere. Pianeti. Voi fabbricate cosmi e ciascuno di essi porta sulla sua superficie, come la Terra, la caricatura del suo creatore. Ma quel

[34] Si riferisce al protagonista del testo autobiografico dedicato proprio ad un breve viaggio a Zagabria fatto da Matoš clandestinamente dopo il ritorno a Belgrado.

> vostro mondo fatto di una bolla è più bello del nostro. Su di esso non ci sono vulcani e articoli introduttivi. Come il pensiero splende e sale in alto, su, Excelsior! – e alla fine scoppia, svanisce, senza scopo, come il mondo di Leopardi o di Schopenahauer.
> (to nijesu samo mjehuri. To su sfere. Planeti. Vi fabrikujete vaseljene i svaka od njih nosi – kao Zemlja – na svojoj površini karikaturu svog stvoritelja. Ali taj vaš mjehurski svijet je ljepši od našega. Nema na njemu vulkana i uvodnih članaka. Kao misao blista se i penje u visinu, gore, Excelsior! – i najzad prsne, raspline se, bez svrhe, kao svijet Leopardija i Schopenhauera.) (121)

Concepita inizialmente come omaggio alla fanciulla amata, la tragica storia del viaggio della falena contiene quindi in germe anche elementi della successiva evoluzione artistica ed esistenziale dello scrittore, quando si realizzerà il «paradosso diacronico» che abbiamo già richiamato. Il racconto della fine grottesca che tocca alla piccola creatura notturna che abbandona la dimensione estetica del sogno per la vita reale appare una sorta di apologo che ammonisce il poeta in quanto creatura inadatta alla vita nel mondo reale.

Quando nel 1908 in *Ferije* celebrerà il viaggio come «poesia della civiltà moderna» («poezija moderne civilizacije», SD XI: 160), definendo l'impulso al viaggio e all'avventura come «la migliore dimostrazione dell'energia della razza e dell'uomo» («najbolji dokaz za energiju rase i čovjeka», 161), non tralascerà di esaltare il «viaggio poetico» («poetička putovanja»):

> Perché il viaggio è poesia, e i poeti e le persone poetiche sono i viaggiatori migliori. Essi spesso viaggiano di più quando viaggiano meno. […] Mentre il globo è sempre più piccino, le vie dell'anima e i suoi orizzonti sono sempre più infiniti e rischiosi.
> (Jer putovanje je poezija, a pjesnici i ljudi poetični su najbolji putnici. Oni često najviše putuju kada najmanje putuju. […] Dok je globus sve sitniji, putovi duše i njeni vidici sve su beskonačniji i vratolomniji.) (*ivi*)[35]

Allora dirà chiaramente che «i *conquistadori* [sic] cercano invano l'Eldorado e la fonte della smemoratezza, perché ci sono sorgenti e paesi solo nella cerchia della nostra anima» («Conquistadori uzaman traže Eldorado i vrelo zaboravnosti, jer ima izvora i predjela samo u krugu naše duše», *ivi*) e che «la felicità e l'armonia non sono meta di strade terrene» («Sreća i harmonija ne nalaze [se] na cilju zemaljskih drumova», *ivi*).

---

[35] Questi passi sono citati anche in D. Oraić Tolić (2013: 242) che, nella trattazione della "poetica del sogno" mette in rilievo anche un passo di *Kod kuće* in cui il viaggiatore chiede a Dioniso «l'arte della poesia perché essa sola dà la felicità del sogno e della smemoratezza» («umjetnost poezije, jer jedino ona daje sreću sna i zaboravnosti», SD IV: 46).

Bibliografia

Apuleio 2012: Apuleio, *Favola di Amore e Psiche*, Milano: RCS.
ARj 1867-1882: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, obrađuje Đ. Daničić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
Bašić 1970: S. Bašić, Antun Gustav Matoš prema Edgaru Allanu Poeu, u: A. Flaker, K. Pranjić (ur.), *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima*, Zagreb: Liber, 393-412.
Bašić 1972: S. Bašić, Edgar Allan Poe u hrvatskoj i srpskoj književnosti, *Rad JAZU*, 365, 135-255.
Citati 1993: P. Citati, *Nella stanza di Eros*.
http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/08/22/nella-stanza-di-eros.html
Frangeš 1974: I. Frangeš, *Matoš Vidrić Krleža*, Zagreb: Liber.
Goethe 2001: J.W. Goethe, *Il divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch, I. Polena, F. Borio, testo tedesco a fronte, Milano: BUR.
Horvat 1994: V. Horvat, *Prilog Matoševoj poetici. Camao – Prva pjesma – Baudelaire*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
Jelčić 1984: D. Jelčić, *Matoš*, Zagreb: Globus.
Jelčić 2011[2]: D. Jelčić, *Literatura o Antunu Gustavu Matošu (1896-2009)*, Zagreb: Školska knjiga.
Klaić 2007: B. Klaić, *Rječnik stranih riječi, tuđice i posuđenice*, Zagreb: Školska knjiga.
Oraić Tolić 1996: D. Oraić Tolić, Matoševa proza, u: Z. Kravar, D. Oraić Tolić, *Lirika i proza Antuna Gustava Matoša*, Zagreb: Školska knjiga, 51-144.
Oraić Tolić 2013: D. Oraić Tolić, Čitanja Matoša, Zagreb: Naklada Ljevak.
Poe 1850: E.A. Poe, *The Poetic Principle* (Text-03), *The Works of the Late Edgar Allan Poe* (1850), 3: 1-20.
http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm
Poe 2005: E.A. Poe, *Il Corvo e tutte le poesie*, a cura di T. Pisanti, Roma: GTE Newton.
Power 1964: J. Power, *Shelley in America in the nineteenth century, His relation to American thought and his influence*, New York: HASKELL HOUSE, 1964.
Sabljak 2007: T. Sabljak (prir.), *Teorija priče. Panorama ideja o umijeću pričanja 1842.-2005.,* Zagreb: HAZU.
SD I-XX: A.G. Matoš, *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša (1873 – 1914 – 1973)*, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost, 1973.
Tadijanović 1953: D. Tadijanović, O izdanju sabranih djela Antuna Gustava Matoša (opće napomene), u: A.G. Matoš, *Sabrana djela, svezak prvi, Pjesme, Iverje, Novo iverje, Umorne priče*, ur. D. Tadijanović, Zagreb: JAZU, 387-395.
Thompson 1984: G.R. Thompson, *Circumscribed Eden of Dreams: Dreamvision and Nightmare in Poe's Early Poetry*, Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.
http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19831.htm

APPENDICE

Antun Gustav Matoš
Notturno

È scura come la notte, splendida come la notte, solitaria come la notte, silenziosa come la notte, morbida e vellutata come la notte. Il suo corpo regolare e delicato ha la grazia bruna di un ricciolo di fanciulla. Ampie ali fragili la proteggono dal tedio del sole e si protendono sopra l'immobile suo sonno diurno come meste vele nere su di un nero veliero mesto. Sono veloci come il fulmine, sono brunite per il pallido splendore notturno, tristi e scarne come la consunzione di un fiore dolente d'autunno, e quando vagolano attraverso la cupezza dei viali serali e dei profumi tiepidi, ronzano con la sonnolenta armonia enigmatica della notte e del silenzio; suono di suono, alito di alito, eco di eco. Così ronza e fruscia la morte attraverso gli ombrosi sentieri di chiaro di luna, racimolando l'ultimo miele da sfiorite labbra umane, gialle, violacee e stanche. Non c'è niente di più bello delle ali di quella nera figlia muta e splendida della notte verde e della mezzanotte plumbea. Sono cosparse di una polvere setosa, vellutata e soffice, e il sussurro della più dolce parola umana potrebbe soffiarla via. Non c'è uccello, amante, non c'è giglio e regina candida con tale veste, non c'è frutto con una peluria più tenera né notturno elegiaco con colori più mesti, più trasognati.

Tutto ciò che la serena notte estiva porta di più lieve, i più rari, più belli e più misteriosi, i più teneri colori dei suoi fiori sussurranti, gli accordi più dolenti dell'ombra e del chiaro di luna, il pulviscolo invisibile di spente stelle estinte, è sparso su quelle ali meste, solitarie, ronzanti, scarne. E su di esse due smeraldi, due occhi, ciechi, morti ed enormi, immersi nella ragnatela tessuta dalla malinconia, dall'ombra, dal buio e dal silenzio. Sono i morti occhi splendidi della mezzanotte splendida e morta, quando l'ora tarda ozia sulle ali del suo diletto privo di malizia, contando attraverso il respirare dei tigli, il sospirare dei nidi, il fruscio del fogliame, attraverso il canto dei fiori, e della cicala, i passi ciechi del tempo, eterno errante.

Ma alla farfalla notturna venne a noia l'antico giardino reale con la sorgente secolare, il silenzio secolare e il giardiniere secolare. L'avevano stancata le viole, i giacinti, i tulipani alteri e le peonie, le rose pallide e sanguigne e i filari di alberi ombrosi, pieni di frescura, di cerve e del profumo dorato dei tigli. E si lancia oltre la recinzione, perché è attratta dal mondo e tormentata dalla lontananza.

Nella foschia risplende una malia enorme, un immenso diamante nero, e in esso tutti i prodigi delle altezze celesti: l'argento della Via Lattea, l'ambra gialla del chiaro di luna, e lo splendore delle stelle e la spuma di nuvole malinconiche. Quando al di sopra di un luminoso specchio immenso si trovò tra due cieli profondi e scorse la propria immagine al di sopra delle stelle, negli abissi neri del mare, dimenticò la farfalla i fiori del felice, antico giardino reale. Attraverso la brezza salmastra, risuonò un fischio, un sibilo e un soffio, e l'errante vola e vola, sempre più veloce, seguendo sanguigni occhi di rubino.

E si avvide che non era un mostro e un prodigio marino bensì una grande casa sull'acqua, ricolma di noia e carica di infelicità umana, e che i magici occhi irresistibili erano lampioni come quelli della contrada reale. Si accasciò e cadde sull'umido ferro freddo, e all'alba si addormentò e sognò di tigli dorati, giacinti, rose e azalee, della solitudine di alte sale dorate

e della cicala nera. Quando alla sera si svegliò, stava per venir meno dal dolore, perché a malapena poté muovere l'ala di fata. L'acqua e il vento avevano corroso il magico suo manto, dono di fiore, d'ombra, di stella e di luna. I grandi occhi simili a una gemma dell'arcobaleno mistico della notte erano spariti come due lacrime in una burrasca. Le ali s'erano inumidite, e su di esse, pesante, la nera fuliggine sporca che sgorga e si leva in volute dai comignoli di ferro. L'infelice prese il volo ma perse le forze e si accasciò, rimpiangendo tra le sofferenze la sua vecchia patria. Precipitava tra dolori terribili, finché non fu stritolata da un piede umano, tragico e duro.

Rosanna Morabito

NOTES ON A *NOTTURNO* BY ANTUN GUSTAV MATOŠ

The study is dedicated to a Antun Gustav Matoš's short lyrical prose, *Nokturno* (*Notturno*, 1904, reprinted in 1913). It is the story of a moth that, driven by the desire for «remoteness», leaves his flowered garden for a trip through the starry sky, which will end tragically in the impact with the human world. With a quite simple structure, the text appears thematically and symbolically very complex. In the context of the Matošian poetic of that time, the story of the journey of the moth, full of literary references, is revealed as a metaphor closely linked to the author's reflections on art, on the artist's fate, in particular on his own destiny.

Key words: Antun Gustav Matoš, *notturno*, moth, E.A. Poe, P.B. Shelley, flowered garden

MARIA BIDOVEC

Il sole in due romanzi di Ivan Cankar

Il contributo si è proposto di mettere in luce alcuni aspetti del motivo del sole in due romanzi di Ivan Cankar, sia sulla base della frequenza – assoluta e relativa, rispetto ad altre opere e altri astri – delle occorrenze di questa stella nelle prose in oggetto sia in relazione al contesto in cui si presenta, agli attributi cui si accompagna, alla continuità ed evoluzione della sua presenza nella struttura del testo.
Per motivi di spazio non sono stati citati tutti i passi in cui ricorre il sole, ma solo quelli ritenuti più significativi ed esplicativi del discorso.
Per HMP (*La casa di Maria Ausiliatrice*) sono state individuate 56 occorrenze del sole, per MK (*Martin Kačur. Storia di un idealista*) 58. Il numero appare molto alto sia se confrontato con quello delle occorrenze della luna (rispettivamente solo 2 e 1) e delle stelle notturne (10 e 3) sia se paragonato con la presenza del sole in altri romanzi coevi sloveni e non, a parità di ampiezza e anche in considerazione del contenuto. Un'analisi delle occorrenze più significative del sole ha potuto chiarire che per entrambi i romanzi considerati questo astro solo occasionalmente ha una valenza puramente astronomica o fraseologica, mentre nella quasi totalità dei casi il suo ruolo è più significativo per la narrazione, in genere accompagnando i sentimenti dei personaggi, i loro sogni, la loro evoluzione. Per gli astri della notte si registra l'andamento inverso.

Parole chiave: Cankar, sole, luna, simbolo, romanzo sloveno, Novecento

Osservazioni generali

Dei nove romanzi[1] scritti da Ivan Cankar – quasi tutti nel periodo centrale della sua vita, quello della sua permanenza a Vienna[2] – solo due hanno avuto edizioni

[1] L'autore stesso attribuiva ai propri romanzi generi differenti: *Tujci* (1901) lo chiamava «*povest*» (racconto), il sottotitolo di *Gospa Judit* suona «*Ljubezenska zgodba*» (storia d'amore), quello di *Martin Kačur* «*Življenjepis idealista*» (biografia di un idealista), quello di *Milan in Milena* «*Ljubezenska pravljica*» (fiaba d'amore). Cfr. Čeh 2003: 51.

[2] Tutti sono stati pubblicati dal 1901 al 1909, tranne *Milan in Milena*, uscito in pieno periodo "lubianese" (1913). Per un quadro conciso di vita e opere dello scrittore si veda per es. Zadravec 1999: 75-88.

italiane in volume: *Hiša Marije pomočnice* (1904; *La casa di Maria Ausiliatrice*) e *Martin Kačur* (1906), rispettivamente con due e quattro traduzioni diverse[3]. Li scegliamo come almeno parzialmente rappresentativi per questo breve studio sulla presenza del sole nei romanzi cankariani, sia appunto in considerazione della loro ricezione relativamente buona in Italia[4], sia perché rappresentano due filoni piuttosto diversi della prosa "viennese" dello scrittore, essendo la prima un esempio di narrativa impressionistica, mentre la seconda va annoverata tra quelle più vicine alla poetica tradizionale, con una struttura articolata e una linea di evoluzione narrativa contraddistinta da un marcato rapporto logico di causa ed effetto[5]. Ciò lascia presupporre che almeno una parte dei dati ricavati da questa breve analisi, che risultino comuni ad entrambi i romanzi considerati, possano essere estrapolabili anche ad altri lavori dello stesso autore che non hanno potuto qui essere valutati o lo sono stati solo di sfuggita[6].

Se anche in questo breve saggio si terrà conto solo del motivo del sole e non anche della luna e delle stelle del firmamento notturno, nello schema che segue si riportano, a titolo comparativo, anche le occorrenze degli altri astri[7]:

---

[3] Per una bibliografia delle traduzioni italiane di opere di Ivan Cankar cfr. Košuta 1992 e Jan 2001: 100-101.

[4] La gamma delle opere presentate in italiano è piuttosto ristretta: si tratta di due drammi – *Kralj na Betajnovi* (1902) e *Lepa Vida* (1912) le cui versioni risalgono ormai a quasi un secolo fa, varie raccolte di bozzetti (*črtice*) e solo quattro opere intere di narrativa: *Hiša Marije pomočnice* (1904), *Martin Kačur* (1906), *Hlapec Jernej* (1907) e *Podobe iz sanj* (1917). Ad eccezione di quest'ultimo lavoro – una raccolta di *črtice* che rappresenta l'ultimo lavoro scritto da Cankar e anche l'ultimo uscito durante la sua vita – le opere che più hanno attratto l'attenzione dei mediatori di letteratura slovena in Italia sono quelle del cosiddetto "periodo viennese", il periodo centrale della produzione dello scrittore (1899-1909). Sulla ricezione di Cankar in Italia si veda soprattutto Jan 2001: 7-30; Ožbot 2012: passim.

[5] Cfr. Čeh 2003: 52. Nella sua ultima monografia dedicata a Cankar, suddivisa in ambiti tematici, lo studioso Bernik include HMP nel capitolo «*V svetu hrepenenja*» (Nel mondo dell'anelito), mentre MK fa parte della sezione «*Razvoj socialne tematike – med resignacijo in pokončnostjo*» (Evoluzione della tematica sociale – tra rassegnazione e fermezza). Cfr. Bernik 2006a: 159-169; 269-277.

[6] Il simbolismo della luce in Cankar, sia in generale che in opere specifiche, è stato molto studiato. Al margine di un'analisi comparativa tra la tecnica narrativa di Cankar e quella di Emile Zola, per es., Tone Smolej (1997: 26-27) dedica spazio anche al motivo del sole nel romanzo *Tujci* (1901).

[7] La ricerca relativa al sole ha compreso, oltre alle occorrenze di *sonce*, anche l'aggettivo *sončen* (di sole, del sole, solare, riferito al sole), che qui è stato riportato separatamente ma nelle pagine successive verrà considerato insieme. Per quanto riguardo la luna, le cui occorrenze vengono qui conteggiate ma non commentate, sono stati considerati i due sinonimi *mesec* e *luna*, come anche anche l'aggettivo *lunin* (della luna, lunare, riferito alla luna), e altri sostantivi strettamente correlati, come *ščip* (luna piena) e *mesečina* (luce lunare, chiarore lunare, chiaro di luna).

Hiša Marije pomočnice (HMP)
160.000 caratteri
30.000 parole
sonc* 45 / sonč* 11 tot. “sole”: 56
lun* 1 / mesec* 0 / mesečin* 1 / ščip* 0 tot. “luna”: 2
zvezd* 10 tot. “stella/e”: 10

Martin Kačur (MK)
220.000 caratteri
40.000 parole
sonc* 50 / sonč* 8 tot. “sole”: 58
lun* 0 / mesec* 0 / mesečin* 0 / ščip* 1 tot. “luna”: 1
zvezd* 3 tot. “stella/e”: 3

Già dal semplice computo[8] delle occorrenze di sole e luna nei due testi emergono due dati evidenti e probabilmente significativi: la presenza assolutamente preponderante del sole 1) sia rispetto alla luna 2) sia in relazione all’ampiezza dei due testi[9].

---

[8] Per la ricerca sono state utilizzate le edizioni on-line indicate in bibliografia, a loro volta trascrizione dell’edizione principale delle opere cankariane *Zbrano delo* (1967-1976) in 30 voll. Per non appesantire il testo, non sono stati riportati volume e pagina dei passi citati, ma solo le parti o i capitoli dei romanzi in oggetto in cui essi ricorrono.

[9] Il confronto con alcune note opere narrative italiane di fine ’800 – inizio ’900, qui ordinate per anno di uscita, dà le seguenti occorrenze del sole nonché rapporto sole/luna:

Mastro Don Gesualdo di G. Verga (1889, ampiezza quasi tripla): 42 (rapporto sole/luna 42: 17);
Senilità di I. Svevo (1898, ampiezza quasi tripla): 17 (sole/luna 17: 9);
Elias Portolu di G. Deledda (1903, ampiezza equivalente): 23 (sole/luna 23: 30);
Il fu Mattia Pascal (1904, ampiezza circa tripla): 6 (sole/luna: 6: 6);
La coscienza di Zeno di I. Svevo (1923, ampiezza circa quadrupla): 29 (sole/luna: 29: 14).
E infine altri tre classici, uno sloveno, uno tedesco, uno americano:
Cvetje v jeseni di I. Tavčar (1917, ampiezza inferiore di ca. il 20/30%): 13 (sole/luna 13: 3);
Der Zauberberg di Th. Mann (1924, ampiezza più che tripla): 100 (sole/luna: 100: 22);
The Great Gatsby di F. Scott Fitzgerald (1903, ampiezza equivalente): 26 (sole/luna 26: 15);

Come si vede, in nessuna di queste opere (selezionate tra le più note a puro scopo orientativo) si riscontra un così alto “tasso” di presenza del sole, e in nessuna, pur con una netta prevalenza media di questo astro (solo in un caso tra quelli citati, *Elias Portolu*, la proporzione è invertita a favore della luna, mentre in un solo altro, *Il fu Mattia Pascal*, c’è la parità), c’è uno sbilanciamento così forte come nelle due prose in esame.

Per quanto riguarda invece la stessa narrativa cankariana, citiamo qui l’opera più vasta dello scrittore, il romanzo *Na klancu* (1902) con 37 occorrenze del sole e un rapporto sole/luna 37: 14; la lunga novella *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907) con 5 occorrenze del sole e un rapporto sole/luna 5: 2, e infine l’ultima opera dello scrittore, *Podobe iz sanj* (1917), con 49 occorrenze del sole e neanche una della luna. Come si vede, l’opus di Cankar, estremamente variegato per generi, motivi, idee e stili, si presenta molto diversificato anche in relazione alla questione particolare in oggetto. Se

Entrambe le sproporzioni, soprattutto la prima (rispettivamente 56: 2 e 58: 1), sono troppo marcate per essere casuali e fanno pensare che il sole abbia qui un ruolo prevalentemente simbolico[10]. Per un tentativo di interpretazione di questa abnorme presenza dell'astro del giorno in due delle opere narrative più significative di Cankar, esamineremo alcune di queste occorrenze nel loro contesto.

Hiša Marije pomočnice (1904)

La prosa, narrata con tecnica impressionistica[11], è ispirata alla storia vera di una bimba malata in una famiglia presso cui l'autore viveva in subaffitto a Vienna. È ambientata in un istituto – la «Casa» del titolo – che si prende cura di bambine afflitte da patologie incurabili e con famiglie difficili alle spalle. I capitoli sono nove, e narrano del "mondo a parte" rappresentato dalla vita delle bimbe nell'istituto con numerose analessi nelle realtà familiari di ciascuna.

Nell'arco del breve romanzo, che si svolge prevalentemente negli interni e ha un'ambientazione piuttosto tetra, il sole è menzionato direttamente 45 volte, ma considerando anche l'aggettivo *sončen* (11 occorrenze) si arriva a 56, decisamente molto per una narrazione che occupa un'ottantina di pagine standard. Nei nove capitoli, di ampiezza piuttosto omogenea, l'astro del giorno non è presente in modo uniforme: quasi assente dai capitoli 3, 4 e 7, è menzionato nove volte nel 2°, sette nel 5°, sei nell'8°, e ben quattordici volte nel 9° e ultimo, il capitolo più breve del libro.

Entrando più nel dettaglio, un primo elemento interessante è che la presenza dell'astro in molti casi è registrata in negativo.

---

infatti nello *Hlapec Jernej* entrambi gli astri appaiono poco presenti e tra loro in rapporto equilibrato, le tarde *Podobe iz sanj* presentano una situazione ancora più estrema rispetto ai due romanzi in esame, mentre *Na klancu* rappresenta una condizione intermedia.

[10] L'espressione tramite simboli è caratteristica di tutti gli stadi dell'evoluzione artistica di Cankar, dal periodo giovanile pre-viennese (1891/92-1899) passando per quello maturo viennese (1899-1909) fino a quello tardo, lubianese (1909-1918), Avsenik Nabergoj 2005: 558. Il presente breve saggio non entra nella problematica più vasta del simbolismo cankariano, per la quale si rimanda ai numerosi studi in materia, per es. Ocvirk 1979; Bernik 1980, quest'ultimo dedicato in modo specifico al romanzo. Tra le numerose monografie sull'autore che focalizzano maggiormente la questione, citiamo in ordine cronologico Vodušek 1937, Pirjevec 1964 e molto più recentemente Čeh Šteger 2001, la prima dedicata espressamente alla spiegazione «dei singoli elementi del mondo artistico di Cankar e alla loro concatenazione in unità» (Vodušek 1937: 9), la seconda, molto vasta, al rapporto dell'autore con la letteratura europea (soprattutto tedesca e francese), la terza alla metafora, anche se limitatamente alla prosa breve dello scrittore,

[11] Sugli elementi impressionistici in Cankar cfr. Bernik 1980.

Questo tipo di occorrenza è presente fin nell'incipit: «Tiho so se zaprla velika železna vrata; v mračnem hodniku, na mrzlih stenah je zasijalo za hip jesensko sonce.» (cap. 1).

Il sole è qui autunnale, e splende solo per un istante, creando un evidente contrasto con il corridoio tetro (*mračen*) e le pareti gelide (*mrzel*). Qui è rappresentato il momento in cui la protagonista, la bimba Malči, insieme alla madre varca la soglia dell'istituto, da cui non uscirà mai più viva. Il lettore accede alla Casa, intravedendone i primi contorni con gli occhi delle due visitatrici, subito dopo che il pesante cancello si è chiuso alle loro spalle. Il sole c'è, ma solo per un istante, e rimane chiuso fuori dalla porta.

Anche nel prosieguo della narrazione ritroviamo il sole come assenza, come contrappunto al corridoio, che è «lungo, scuro e solitario» e conduce in un «paese sconosciuto»: «[…] hodnik je bil neizmerno dolg, temán in samoten. Vodil je Bog vedi kam, v novo deželo, kjer ni nič sonca in nič človeških glasov, v neznano deželo […]» (cap. 1).

Altrove, il sole è ormai invernale, non scalda più, anzi si associa ad un'immagine di acqua gelida: «Že je bila osmukala [zima] drevje zunaj; sonce ni gorelo več, sijalo je kakor v mrzli vodi […]» (cap. 4).

È assente, coperto, preludio a una notte precoce, e la tristezza evocata ricorda le ultime ore di un condannato a morte: «Zgodaj se je znočilo, ves dan ni bilo zasijalo sonce, žalosten dan je bil, kakor poslednji dan grešnika, na smrt obsojenega.» (cap. 5).

È poco presente nell'angusto cortile dell'abitazione misera di una delle bimbe: «Komaj na večer je posijalo malo sonce, ali izginilo je takoj za visoko streho, zakaj dvorišče je bilo ozko in na vseh straneh se je vzdigalo silno zidovje.» (cap. 6).

Una serie di occorrenze è legata a Tončka, una delle ragazze più grandi, che è cieca. Ben 12 volte il sole è menzionato in relazione con lei, il personaggio più legato all'astro, anche se è l'unica che non può vederlo[12].

Più volte troviamo Tončka alla finestra:

> Tončka je slonela ob oknu. Obrnila se je proti sobi, obraz ji je bil svetel in rdeč, kakor da bi bili ostali sončni žarki na njem. (cap. 2)

[12] Tončka è anche l'unica ospite che nel corso della narrazione abbandona, suo malgrado, la Casa. È l'unica quindi che «cerca di superare il baratro tra la casa di cura e il mondo esterno», ma anche per lei «il suo vero mondo è la Casa. Al di fuori di essa non troverà un contatto con l'ambiente, non conserverà la propria identità» (Bernik 2006a: 166). Le traduzioni dallo sloveno nel presente saggio, ove non diversamente specificato, sono dell'autrice (MB).

Tončka je sedela blizu okna, slonela je ob postelji; žalostna je bila, ker ni sijalo sonce. (cap. 2)
Ko so odšli, je pohitela k oknu, da bi ji umilo lica prijazno sonce, ki je bilo zunaj… (cap. 7)
Že so bila okna odprta, kadar je sijalo sonce in Tončka je stala ob oknu. (cap. 8)

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, il mondo fuori non è migliore di quello all'interno del triste istituto, anzi è vero il contrario[13]. Mentre la natura in sé ha spesso una natura consolatoria, la "Casa di Maria Ausiliatrice", sotto il vigile e compassionevole occhio di Suor Cecilia, non è un luogo da cui le sue ospiti desiderino fuggire. Lì le bimbe e le ragazze si considerano protette dagli orrori a causa dei quali, oltre alle loro infermità, si trovano lì: per alcune, i motivi sono economici, e la fuga è dalla povertà (Brigita, Minka, Tina), per altre, la realtà familiare è fatta di disordine, perversione (Tončka), ipocrisia, freddezza e immoralità (Lojzka), ubriachezza, violenza (Katica, Tina), indifferenza (Pavla) e solo nel migliore dei casi i motivi della lontanza dalla famiglia sono da ricercarsi nella morte o malattia di uno o di entrambi i genitori (Minka, Rezika). Il sole, presente nella percezione della ragazza cieca molto più che in quella delle sue compagne vedenti, può avere anche una funzione purificatrice. Esso infatti può "lavarle" il viso, che è stato contaminato dai baci dei familiari, che lei teme e che le ispirano un motivato ribrezzo: «Ko so odšli, je pohitela k oknu, da bi ji umilo lica prijazno sonce, ki je bilo zunaj…» (cap. 7).

Mentre nel passo appena citato il sole purifica la giovane da effusioni sgradite, nel capitolo successivo è lo stesso astro del giorno a baciarla e abbracciarla, quasi sostituendosi alla famiglia.

Roke […], ki so jo božale po licih, še niso bile zelo tople, ali prijazne so bile in materinske. Zapihal je časih hladnejši veter, zavisten je bil soncu in se je poigral hudomušno z njenimi lasmi… Ali blizu je že bilo veselo zmagoslavno majsko sonce, zmerom toplejši so bili poljubi, ki jih je čutila na licih; […] (cap. 8)

Qui la natura primaverile – il sole, ma anche il vento – assume tratti marcatamente antropomorfi: si parla infatti di «mani» che «accarezzano», di «baci» caldi; ricorrono aggettivi come «materno», «allegro», «trionfante» (riferito al sole) e «invidioso», «sornione» (riferito al vento). Il sole sembra quindi assumere quel ruolo di figura materna che manca nella vita di Tončka.

[13] Secondo lo studioso Bernik (2006a: 164), una delle idee centrali del romanzo è proprio quella che «le bambine della casa di cura non vogliono la vita esterna, non vogliono coloro che questa vita rappresentano».

Il passo appena citato – che è l'incipit del capitolo 8 – costituisce a sua volta il preludio alla notizia, ferale per la giovane, che dovrà presto tornare a casa. All'orrore di ciò che l'aspetta, ella contrappone il ricordo, ormai avvolto in un'aura quasi fiabesca, della sua famiglia come era un tempo. E nel ricordo, attraverso il quale apprendiamo, sempre per analessi, la sua storia familiare – che, intrecciata al momento presente, occupa l'intero capitolo – le menzioni del sole si susseguono numerose.

> Prišla je bila iz sončnih krajev v dolino, kjer je mrak in kjer žive v mraku ljudje, vsi zli in umazani. Ali pride čas, ko se povrne v sončne kraje, ki so jo pozdravljali od daleč, kadar je stala ob oknu in je sijalo sonce… […] (cap. 8)
> Bog vedi kam, v katero deželo. Tja morda, kamor roma njeno hrepenenje, v tiste svetle kraje, kjer sije čisto sonce in boža po licih z nedolžno roko. […] (cap. 8)
> […] vzdignile so jo v naročje materinske roke in vedela je, da je bil čist in ljubezniv obraz, ki se je nagnil k nji, tako čist in ljubezniv kakor sonce, ki je sijalo tam blizu […] (cap. 8)

Mentre la parte centrale è più oggettivamente narrativa, infatti riporta dettagli della vita familiare di Tončka – dal lavoro del padre, giudice disonesto, alla morte della madre, secondo matrimonio del padre, convivenza con la matrigna e la di lei figlia – la parte iniziale e finale (come spesso avviene nelle storie brevi, *črtice* dell'autore) il tono diviene lirico[14]. In questa sorta di cornice troviamo un continuo contrappunto di luci e ombre. In meno di una pagina abbiamo infatti, oltre alle citate occorrenze del sole, anche:

goreti	ardere
luč (2x)	luce
rumeni plamen	fiamma gialla
sveča	candela
sijati	splendere
svetiti se	splendere, brillare
svetel (2x)	chiaro, luminoso
svetloba	luce, luminosità
črni gozd	bosco nero
mrak (2)	buio, oscurità

[14] «Con procedimento narrativo impressionistico, Cankar scioglie e frammenta la trama. […] l'epicità cede il posto a passaggi lirici, meditativi e saggistici; la struttura esteriore del romanzo ne risulta intaccata.» Čeh 2003: 52.

tema	tenebra, oscurità
ugasniti	spegner(si)

Qui appare chiara la valenza simbolica del sole e più generalmente della luce, che rappresenta il sogno di una vita migliore che in alcuni casi è davvero esistita (la prima infanzia di Tončka) in molti altri è invece solo sognata, anelata, oggetto del famoso *hrepenenje* (brama ardente, anelito) che rappresenta il nucleo centrale dell'opera cankariana e in particolare di questo romanzo[15].

La vita vera, invece, spesso si presenta in contrasto con la luce, con il sole: «Bežalo je kakor nerodno-zloben netopir ob zori in sonce se je smejalo s širokim, otroškim obrazom…» (cap. 2).

Si tratta di uno dei frequenti passaggi "visionari" del testo; in questo caso la visione è di Katica. Mentre è piuttosto scontata l'immagine del pipistrello al sole, insolita appare sia la similitudine esplicita, in cui la vita è paragonata a un pipistrello «goffo-maligno», sia la rappresentazione antropomorfa del sole, che ride con «viso da bambino».

Non è certo casuale che il capitolo finale del romanzo, imperniato sulla scena finale della gita di primavera tanto desiderata dalle bimbe malate, scena che acquista una dimensione onirica e visionaria nella partecipazione della piccola Malči ormai morente, presenti una forte ricorrenza di sole e luce.

Nelle ultime 3-4 pagine del testo, *sonce*/*sončen* appaiono ben 17 volte:

1. Sonce, sonce, sonce! Kje je tisto sonce, ki je sijalo tam doli? Ni ga več, samo upanje je bilo, samo slutnja! In tu je sonce, razgrnilo je svoje kraljevsko bogastvo po vsem širokem nebu, po vsi prostrani zemlji. Visoko je in neizmerno, vse je potopljeno v njem… […] (cap. 9)
2. Na pot, na pot!… Tam je vsa pokrajina neskončen vrt. Ziblje se drevje v sončnih sanjah; rože sanjajo in človek gre mimo in sliši sanje in je srečen, v soncu in sanjah izgubljen. […] (cap. 9)
3. […] sanjale s široko odprtimi očmi, so prepregale čudne, svetle in sladke pravljice poletni dom, ki je bil pod resničnim soncem, sredi prostranega vrta. […] (cap. 9)
4. «Lani ob tem času smo bile že zunaj, in ni bilo takega sonca kakor je letos. […]» (cap. 9)
5. In ko je sijalo sonce tako veselo in toplo, se je ozrla Malči po sobi in je videla vse oči uprte váse. […] In vse oči so jo prosile: «Daj, Malči, umri!» Zakaj zunaj je sijalo sonce in je vabilo, vsa srca so se dvigala k njemu. […] (cap. 9)

[15] Cfr. nota 5.

6. Nikoli ni mislila Malči, da ne pojde z njimi, […] Tudi njena vera je bila trdna, vera v drug svet in v novo življenje in tudi nji se je mudilo tja, kjer sije resnično sonce in je vsa pokrajina neizmeren vrt… […] (cap. 9)
7. Danilo se je, zasvetilo se je sonce na steni. Na pot, na pot! […] (cap. 9)
8. Že so bile vse oblečene, premikale so se kakor majhne sence; sončni žarki na steni so bili zmerom svetlejši. Premikale so se sence, […]. Na pot, na pot! Komaj že čaka sonce, rože diše in vabijo… […] (cap. 9)
9. Vesela procesija se je vila iz doline, kjer je noč in trpljenje. […] sonce je prihajalo procesiji naproti, že so se lesketali mu lasjé, iz zlatih žarkov spleteni… Pozdravljen, Kristus, ženin, ti vdano ljubljeni, tako težko pričakovani!… Pozdravljen!… (cap. 9)

Di tutte queste occorrenze – e nella prima si noti anche la forte anafora – l'unica che potrebbe essere considerata prettamente oggettiva è la quarta, che è anche l'unica frase pronunciata da qualcuno: nel testo non si dice da chi, il soggetto è alla terza persona plurale, la collettività delle bambine che non vedono l'ora di uscire all'aperto, al sole di maggio, ma devono aspettare che Malči, che è peggiorata, muoia. È proprio per andare incontro al sole che esse prorompono in un imperativo in apparenza molto crudele: «Dài, su, Malči, muori!». Ma Malči non soffre, è animata da una «fede incrollabile» che anche lei parteciperà alla gita. È la stessa «fede» delle altre bambine, l'autore usa le stesse parole. Nelle ultime righe, il simbolo del sole verrà sempre più frequentemente affiancato da una simbologia religiosa. A parte il duplice ricorso al termine *fede*, due volte occorre anche il sostantivo *processione*[16]. Il sole proprio nelle ultime righe si personifica, e «gli risplendono i capelli, intrecciati di raggi d'oro». Nel saluto finale, in questa sorta di nozze mistiche, al sole si sostituisce Cristo, nella sua accezione di «sposo».

Martin Kačur (1906)

È uno degli scritti più ampli di Cankar. L'ambientazione è realistica, il nucleo narrativo è la progressiva rovina morale e materiale di un giovane insegnante, portatore di idee culturamente rivoluzionarie, che non regge all'ostilità dei benpensanti e all'indifferenza di coloro, i contadini, che vorrebbe culturalmente "redimere". Anche questo romanzo comprende nove capitoli, ma presenta una struttura molto più articolata: è infatti suddiviso in tre parti, ciascuna delle quali è a sua volta costituita da tre capitoli. Ciascuna delle tre parti è ambientata in un luogo diverso, le successive sedi

[16] Sulla simbologia religiosa in Cankar e più in generale sul suo rapporto con la fede cristiana cfr. per es. Bernik 2006b; Snoj 2000.

lavorative del maestro, e ognuno di tali luoghi reca un nome simbolico, attinente al percorso spirituale compiuto dal protagonista[17].

Le occorrenze del sole sono in numero quasi uguale a quelle di HMP, ma più uniformemente distribuite: delle 58 totali (50 *sonce* / 8 *sončen*), 18 si trovano nella prima parte, 15 nella parte centrale, 25 nell'ultima. Le tre località-tappe vengono connotate da Cankar molto precisamente come tre gradi diversi di cultura. La prima, Zapolje, «dietro il campo», si trova per così dire a un grado intermedio[18]. L'insegnante, progressista ma ingenuo, è convinto di riuscire a scuotere gli abitanti del posto dal loro torpore culturale, ma si scontra con le autorità locali – che temono la presa di coscienza della massa – nonché con le masse stesse, che egli affronta troppo di petto. La seconda, luogo primitivo, abbandonato, perennemente buio e triste, porta l'eloquente nome di Blatni dol, «fossa fangosa», mentre il villaggio in cui è ambientata la terza e ultima parte dell'opera, Lazi, evoca ridenti pascoli di montagna, ma il maestro ormai si è lui spento e abbrutito, e non riuscirà più a risollevarsi[19].

Il motivo del sole segue questa evoluzione in modo costante. Nelle prime occorrenze della prima parte, è evidente la caratterizzazione del villaggio di Zapolje come luogo ameno e ridente, e almeno in apparenza promettente. La prima volta il sole è nominato proprio dal protagonista Kačur, che esprime ad alta voce la sua prima impressione dei dintorni del villaggio cui si sta avvicinando in diligenza: «Tako lepih vasi še nisem videl; hiše se svetijo kakor v nedeljo, če sije sonce in zvoni k večernicam!» (parte 1, cap. 1).

Il sole qui non entra nella descrizione del paesaggio in quanto tale, ma fa parte di una similitudine introdotta da *kakor*: «le case splendono come di domenica, quando brilla il sole e le campane invitano ai vespri».

Poco dopo il carro gira e appare Zapolje, la cui descrizione viene così introdotta: «Voz je zavil na široko belo cesto; tiha, zelena voda, na pol skrita pod starimi vrbami, se je prikazala ob poti. Sonce je zasijalo izza megle in v živem svežem blesku se je zasvetilo Zapolje onstran reke, pod daljnim holmom.» (parte 1, cap. 1).

---

[17] In Cankar, l'immagine dei luoghi e dei paesaggi di regola è subordinata al suo sentire e al suo stato d'animo, acquisendo generalmente il ruolo di parallelismo simbolico. Cfr. Kocijan 1999: 271.

[18] È stato notato che il personaggio e l'ambientazione si trovano in MK in proporzione inversa: mentre all'inizio (nella località di Kotlina, nel prologo della storia), la storia si svolge in un posto dimenticato da Dio, e Martin Kačur è invece giovane, bello e pieno di energie, alla fine, a Lazi, che è un luogo ameno, luminoso, ricco e progredito, il protagonista è invecchiato, distrutto, ubriacone, senza idee né forza. A Zapolje, la seconda tappa, il luogo e il personaggio sono simili, entrambi con caratteristiche contraddittorie. A Blatni dol, il penultimo passaggio, sono inizialmente diversi, ma alla fine Kačur diventa sempre più simile all'ambiente (Lipnik 2003: 82-83).

[19] Kačur vive sempre «nei posti sbagliati nel momento sbagliato» (Lipnik 2003: 82).

Il sole, apparendo tra la nebbia, diviene una sorta di grande riflettore e fa brillare il paesino di uno «splendore vivo e fresco». E se il panorama nel suo insieme si presenta agli occhi del protagonista scintillante nella luce del giorno, lo stesso avviene con i dettagli, quando li scruta per la prima volta: «Sedel je [Kačur] k oknu in je gledal na cesto, po trgu navzgor, proti beli podružnici, ki se je svetila pod klancem; in nad klancem sončen holm in mlado drevje, ki je bilo še vse zeleno, in na vrhu druga podružnica, bela cerkev, vsa goreča v jutranjem soncu.» (parte 1, cap. 1).

La collina è solatia, le due chiese che si possono vedere dalla finestra dell'osteria sono entrambe bianche, la seconda è «tutta ardente nel sole del mattino».

Una sorta di culmine di entusiasmo lo raggiunge il protagonista in queste frasi esclamative, in cui il sole è nominato per ben tre volte: «Lepa kazen! "se je smejal Kačur." Iz tiste zatohle kotline v samo sonce! Seveda sem bil tam gospod, cesar svoje šole, in tukaj pravijo, da bom hlapec – ampak sonce je sonce in hlapec je samo, kdor hoče!» (parte 1, cap. 1).

Il trasferimento a Zapolje più che una punizione risulta essere un premio, egli infatti è stato trasferito «in questo pieno sole!» E «il sole è il sole».

Il primo incrinarsi di questo idillio, con il progressivo deteriorarsi del rapporto tra il maestro e Zapolje, si riflette nelle menzioni del sole. Poche righe più sotto la citazione appena riportata, Kačur si trova a ripensare alle parole del disilluso e incattivito medico del villaggio, che lo aveva messo in guardia dai compaesani, ed è colto da un malumore, che per il momento sembra passeggero, ed egli sembra subito rasserenarsi. Ciò non viene detto esplicitamente, ma appena il maestro esce in strada «[t]utte le nebbie si erano già dissolte, un caldo sole autunnale, amabile e allegro, lo salutò, accarezzandogli il volto»: «Vstal je zlovoljen in se je napotil. Vse megle so se že raztopile, toplo jesensko sonce, prijazno in veselo, ga je pozdravilo in mu je pobožalo obraz;» (parte 1, cap. 1).

Dopo aver fatto conoscenza con il sindaco – ed è per Kačur la prima di una serie di delusioni – il protagonista, sempre ricordando le parole del medico condotto, prosegue per la sua strada «pensieroso e a testa china». Ma anche questa volta la cattiva impressione sembra svanire presto. E infatti il sole splende e le case scintillano, e anche la nebbia si è dissolta: «[…] [Kačur] je šel dalje zamišljen in s povešeno glavo. Toda sonce je sijalo in hiše so se svetile kakor o veliki noči. In megle so se razpršile.» (parte 1, cap. 1).

Un altro grado nella consapevolezza crescente del maestro è quello che segue l'incontro con il direttore della scuola. Il colloquio, apparentemente cordiale ma dal quale si rivela la distanza tra il rigido e conservatore *nadučitelj* e il giovane insegnante che anela a una sorta di rivoluzione culturale, lascia un nodo alla gola a quest'ultimo, e la bellezza assolata del villaggio inizia a sparire dinanzi ai suoi occhi, che si velano: «V grlu ga je dušilo, oči so mu bile zastrte in so videle komaj še pol lepote, ki se je razprostirala globoko pod njimi, na prostrani sončni ravni.» (parte 1, cap. 1).

Egli si avvicina a una profonda gola, dove regna uno strano silenzio: «Voda je bila mirna, kakor učarana v prozoren kamen; vrbe se niso ganile, strmele so molče v svojo podobo, črno v zelenem ogledalu; in noben žarek sonca ni segel v globel.» (parte 1, cap. 1).

A parte il silenzio e l'immobilità che sembrano prefigurare l'incomunicabilità con gli abitanti di Zapolje e l'immobilismo degli stessi, anche i colori sono qui cambiati. I salici verdi nella gola stretta appaiono neri. E soprattutto, nel profondo del burrone i raggi del sole non arrivano.

Un altro passaggio significativo con cui si apre, sempre all'interno della prima parte, il capitolo 2, è la visita di Kačur alla località di Bistra, dove il giovane intrecerà un *flirt* con la fredda e calcolatrice figlia dell'oste. Anche qui il paesaggio, con il suo contrasto tra nebbia, fango, oscurità, sporcizia, palude, basso e grigio da una parte e gli attributi «allegro e solare» dall'altra riflette il contrasto tra la bassezza degli abitanti di Bistra e l'ingenuo entusiasmo del maestro, infatuato della bella giovane:

> Nebo je bilo nizko in sivo, megle so ležale na ravni, plazile so se leno in tiho nad močvirjem. Cesta je bila razvožena in blatna, hiše ob poti so gledale mrko; umazane so bile in sajaste.
> Martin Kačur pa ni videl ne sivega neba, ne megla, ne sajastih hiš; veselo in sončno je bilo njegovo srce. (parte 1, cap. 2)

Qui, come nel passo di poco successivo, riferentesi all'aspetto esteriore di Kačur: «[…] njegov obraz je bil vesel in slovesen, kakor da bi stal ob sončnem prazniku pred cerkvijo.» (parte 1, cap. 2).

L'aggettivo *sončen* vale a caratterizzare sia il cuore di Kačur sia l'allegria, come da giorno di festa, che traspare dal suo volto. Tale contrasto sole/ombra riflette l'alienazione del maestro alla realtà che lo circonda, che lui non comprende e dalla quale a sua volta non viene compreso.

Ma la vera svolta avviene nella seconda parte, quella centrale del romanzo, che corrisponde al trasferimento del maestro ribelle nella «fossa fangosa», il villaggio di Blatni dol. Qui quasi tutte le occorrenze del sole sono significativamente in negativo. Si veda l'incipit di questa seconda sezione, con la descrizione del luogo:

> Vas je bila dolga in prostrana, toda tako temna in umazana, kakor ji Kačur nikjer še ni videl podobne. Po ulicah Blatnega dola se je prelivalo blato v širokih jezerih, če je sijalo sonce na ves ostali svet. Ležala je v globokem kotlu, od vseh strani zastražena od holmov, porastlih z nizkim grmičevjem in tako temnih in pustih kakor vas sama. (parte 2, cap. 1)

Abbondano, come si vede, gli attributi «lungo», «buio» (2x), «sporco», «profondo», «basso», «squallido». E l'essenza del villaggio stesso è resa da un'efficace

iperbole: «Per le strade di Blatni dol il fango scorreva in ampie pozzanghere anche se in tutto il resto del mondo splendeva il sole».

Il fango, simbolo negativo ricorrente in tutta la narrazione e presente fin nel nome della parte centrale del romanzo, è evidentemente in contrasto con il sole. Nel discorso fisico, il sole non è abbastanza forte da mandar via il fango, nel contraltare psicologico accade la stessa cosa. Al protagonista sembra di sentire il predecessore mentre lamenta il proprio destino – il maestro precedente si era infatti suicidato – prefigurando allo stesso Kačur il proprio: «Tudi ti boš nekoč, kakor sem bil jaz, ko sem se zaklenil! V oblake so šle moje misli, vesele, svetle kakor sonce; v blatu so umrle.» (parte 2, cap. 1).

L'immagine di Blatni dol come luogo fisico e stato della mente in/su cui non splende mai il sole, viene reiterata, ogni volta in bocca a un personaggio diverso. Così l'opportunista Ferjan, il collega ubriacone di Kačur: «[…] zakaj je v tem zakletem kotlu tema in mraz in blato, ko že po vsem drugem svetu sonce greje!» (parte 2, cap. 1).

Ancor più conciso ed efficace il segretario comunale, che afferma di non averlo neanche mai visto, lì, il sole: «'Sonce?' je privzdignil obrvi tajnik. 'Jaz ga še nikoli nisem videl!'» (parte 2, cap. 1).

Nella serie di citazioni successive, la parola va allo stesso Martin Kačur. Qui, con due iperboli, in frasi esclamative, il maestro afferma che lo stesso Cristo rimarrebbe muto, a Blatni dol – al lettore italiano l'immagine evoca *Cristo si è fermato a Eboli*, uscito 40 anni dopo – e che la notte lì è così buia, che non potrebbe essere scacciata neanche da cento soli: «'Takih ljudi nisem videl še nikjer na svetu: noč tako temna, da je stotero sonc ne prežene!'» (parte 2, cap. 2).

Una tenue speranza – il sole che potrebbe rischiarare la triste notte – sembra far capolino alla vigilia di un momento lieto per antonomasia, le nozze del protagonista con una ragazza del villaggio: «'Kaj je prvikrat posijalo sonce v to žalostno noč?' se je začudil in je gledal skozi okno.» (parte 2, cap. 2).

Ma questo barlume dura al massimo qualche ora, lo spazio di poche righe, e già il sole sembra non brillare più: «Žarko je gorelo sonce v dolino, Kačurju pa se je zdelo, da sonce ni svetlo, da palijo sence, ki jih je dolina polna. Megla, prašna in vroča, je bila pred njegovimi očmi.» (parte 2, cap. 2).

Curiosa l'apparente incoerenza tra il caldo evocato da termini come *žarek*, *goreti*, *paliti*, *vroč* e la sensazione di Kačur che il sole non splenda e il calore non sia generato dall'astro, ma dalle ombre. Più che il calore, il sole simboleggia quindi la luce, e ciò si confermerà anche nel prosieguo del romanzo.

Nell'ultimo capitolo della sezione ambientata a Blatni dol si assiste al tentativo di ribellione del protagonista, che cerca di fuggire «via dalle tenebre, verso il sole!»: «'[…] Stran odtod, pa če brez kruha in brez službe. Bog bo dal! Stran iz teme, tja, kjer je sonce!'» (parte 2, cap. 3).

Il passato a Zapolje, in confronto alle ombre del presente, sembra un "sole celestiale": «'Kakšne sence so pač tukaj, če se mi zdi, da je sijalo v Zapolju nebeško sonce?'» (parte 2, cap. 3).

Più fraseologiche le occorrenze del sole in relazione al sentimento amoroso. Alla vigilia delle nozze con Tončka, la ragazza di Blatni dol cui Kačur si lega più per disperazione che per vero trasporto, lo stesso novello sposo ammette di fronte al compagno Ferjan che in questo amore «non c'è pace, né gioia, né sole»: «'[…] Le to vem, da miru, veselja, sonca ni prav nič v tej ljubezni.'» (parte 2, cap. 3).

Meglio così, osserva il più prosaico collega, che non un amore «che vada verso il sole»: «'Jaz pa mislim, Kačur: še zmerom boljše to dekle nego resnična ljubezen, tista ljubezen, glej, ki gre proti soncu!'» (parte 2, cap. 3).

Fraseologica la seguente similitudine, pronunciata dal parroco di Blatni dol: «Kam pa bi? Saj bi se mi povsod smejali in neroden bi bil kakor netopir v soncu!» (parte 2, cap. 1).

Il prete sta raccontando a Kačur di come anche lui un tempo avesse progetti di fuga da un posto così arretrato, ma che ormai sa che altrove non si troverebbe più bene. Anche qui abbiamo l'immagine del pipistrello, che è cieco e al sole si muove goffamente. Qui però è vicina al fraseologico e meno originale.

Come accennato, nella terza parte del romanzo il sole ricorre per 26 volte, di cui ben 18 concentrate nella decina di paginette che costituiscono il primo capitolo, dove quasi tutte le menzioni servono a caratterizzare Lazi, l'ultima tappa della vita di Kačur, e solo due volte – intrecciandosi con i pensieri del maestro – Blatni dol e Zapolje. Il nuovo villaggio, già ameno di nome, si rivela tale anche di fatto, esatto opposto di Blatni dol.

Per la loro particolare rilevanza, si riportano qui di seguito, nell'ordine in cui compaiono nel testo, le occorrenze del sole nel primo capitolo di quest'ultima parte:

1
Jutro je bilo. Rumene jase na holmih so se svetile v soncu, zadnji ostanki megle so se topili pod nebom, svež vonj se je vzdigal iz pokošenih senožeti.
2
V daljavi je zažvenketala kosa, bele rute so se svetile v polju, vzdignil se je srp in je vzplamtel v soncu. Čuden mir, svečan in blag, pod vsem velikim nebom.
3
Žena je imela uhane od stekla, ki so se zelo svetili v soncu, na roki pozlačeno zapestnico in pod vratom veliko brošo iz slonove kosti.
4
«Žena! Poglej ta kraj, to sonce! Tukaj bomo zdaj živeli!»
5
«Živeti! – Prej nisem vedel, kaj se pravi živeti! Zdaj bom šele užival – vsak žarek te svetlobe posebej! – Prej sem trosil, ko sam nič imel nisem, namesto da bi se hranil!

Tak zapravljivec sem prišel nekoč v Zapolje, v prav tako lepo sonce – in ga še videl nisem!»…
6, 7
V njegovih očeh je bilo otroško veselje jetnika, ki je ugledal po dolgih letih sonce, svobodno nebo in prostrano sonce; v njenih je bilo hladno, mirno očitanje: «Lahko bi se bilo zgodilo prej!»
8
[…] še so ostale sence na njegovem obrazu in v njegovem srcu; njegove oči še niso bile navajene sonca in njegove noge bodo stopale neokretno po svobodni zemlji…
9, 10
Groza je izpreletela Kačurja: v soncu je videl temo še temnejšo. Tam zadaj, daleč za gorami, je ležala ječa v črnem kotlu. Nikoli ni posijalo sonce nanjo, nikoli se niso vzdignile.
11
Oči so izpregledavale, razločevale so zmerom bolj luč in temo in zmerom bolj se mu je mudilo iz noči v sonce, v novo jutro.
12
Svetlo je sijalo sonce na pobeljene visoke hiše, ko se je zibal voz skozi Laze.
13
V dveh prijaznih, sončnih izbah je stalo pohištvo v neredu in še vse zaprašeno.
14
Šola je bila tako bela in svetla, in tako je žgalo dopoldansko sonce v velika okna, da se je Kačurju zableščalo v oči.
15
«[…] vse se je čudno skladalo s tem prebleščečim soncem, z odprtim, prostranim poljem, z belimi hišami; motilo ga je in mu polnilo srce z nemirom»
16
Smehljal se je predse in je mežikal v sonce, ki mu je sijalo žarko naravnost v lica. «Težko je takole… iz noči naravnost v prevelik dan…»
17
K tlom ga je tiščala poldanska svetloba, oči so ga bolele, če se je ozrl na polje, vse prepleteno s svetlimi, nemirnimi žarki, kakor da seje sonce zlata in srebrna zrna nanj.
18
Kačur je umolknil. Z vso žarko močjo je sijalo sonce v izbo in ta svetloba ga je dušila; bal se je, kakor se je bal nekoč tistih senc v Blatnem dolu. Čutil se je v tej svetlobi tujca, slabotnega, plahega […]

Più della metà di queste citazioni, le prime 12, sono le impressioni riportate durante il viaggio in carrozza che sta portando il protagonista, con famiglia e bagagli, alla nuova residenza.

Oltre al sole, in questo primo capitolo numerosi sono i termini connessi alla luce, cfr. gli aggettivi/participi *bel* (bianco), *bleščeč* (abbagliante), *pobeljen* (imbiancato), *pozlačen* (dorato), *rumen* (giallo), *srebrn* (d'argento), *svetel* (chiaro, luminoso),

zlat (d'oro), *žarek* (rovente); i sostantivi *dan* (giorno), *jutro* (mattino), *luč* (luce), *poldan* (mezzogiorno), *steklo* (vetro), *svetloba* (luce, chiarore), *žarek* (raggio); i verbi *bleščati* (abbagliare), *sijati* (splendere), *svetiti se* (brillare, splendere), *vzplamteti* (infiammarsi), *žgati* (bruciare). A questi fanno da contrappunto (anche se con frequenza molto minore), i seguenti sostantivi, sempre connessi alla luce, ma in negativo: *ječa* (prigione), *jetnik* (prigioniero, detenuto), *megla* (nebbia), *noč* (notte), *senca* (ombra) *tema* (tenebra) e altri.

Dopo dieci anni di attesa, per il maestro è arrivato l'agognato trasferimento dalla «fossa fangosa», in un posto non solo più salubre ma culturalmente progredito. Qui infatti, come il protagonista si renderà conto presto, le idee progressiste proclamate a suo tempo – controcorrente – da lui stesso hanno preso piede, sono diventate un fatto acquisito. Ma quando la storia sembrerebbe indirizzarsi verso un lieto fine, ecco che essa invece svolta in una direzione decisamente funesta. Il maestro, infatti, progressista della prima ora, è ormai un uomo finito, precocemente invecchiato dall'alcool e dagli stenti, e schiacciato dall'insuccesso, ha ormai il «fango di Blatni dol nel cuore», e non riesce più a adattarsi a una realtà diversa.

Tale involuzione si riflette esattamente nelle menzioni dell'astro del giorno, rivelando una struttura di fondo ben precisa. Nei passaggi 1-12, con la sola parziale eccezione del n. 8, tutte le menzioni del sole hanno una valenza decisamente positiva: piuttosto – almeno in apparenza – oggettive, riferentisi a un mattutino paesaggio rurale, le prime tre. Decisamente entusiaste le frasi 4-5, pronunciate dal protagonista – non a caso occorre qui più volte anche il verbo *vivere*. Molto promettenti anche le nn. 6-7, con la similitudine del detenuto che finalmente torna a scorgere il sole. In 9-11 il protagonista si ricorda per contrasto di Blatni dol, mentre in 12, con tono più oggettivo, c'è una sorta di ritorno alla cornice, e il lettore viene riportato al presente del racconto, ossia al viaggio in carrozza.

Di tutte queste, come accennato, solo una, la n. 8, instilla un dubbio: gli occhi di Kačur non sono più avvezzi al sole e le sue gambe, su una terra libera, si muoveranno maldestre. È un presagio.

L'occorrenza intermedia, la n. 13, relativa all'arrivo della famiglia al nuovo alloggio, è intermedia anche in positività: le stanze sono infatti «ridenti e soleggiate», ma il mobilio è «in disordine e ancora tutto impolverato». Mentre qui il tono appare ancora piuttosto oggettivo, in tutti i passi successivi non ci sono dubbi sulla valenza simbolica del sole all'interno della narrazione. Lo troviamo per ben cinque volte, con due caratteristiche significative: è sempre strettamente in relazione al protagonista, ed è negativo; e tale negatività è progressivamente crescente.

14: il sole arde forte, e abbaglia gli occhi di Kačur;

15: il sole splende troppo forte, lo disturba e provoca inquietudine;

16: Kačur deve socchiudere gli occhi più volte, il sole gli risplende forte in faccia;

17: la luce gli dà angoscia, gli occhi gli dolgono, i raggi sono essi stessi «inquieti»;

18: il sole splende rovente, con forza, lo soffoca; Kačur ha paura, si sente estraneo, debole, impaurito.

Già a questo punto, è chiaro che il destino del protagonista è segnato, e le ulteriori apparizioni dell'astro del giorno nei due capitoli con cui si conclude l'ultima sezione del romanzo non fanno che confermarlo.

Verso l'inizio del cap. 2 è detto di Kačur «*Sonca ni maral*» (non amava il sole). Segue, poche righe dopo, la descrizione di una passeggiata del maestro nei *lazi* lì intorno, nelle radure sulle colline che danno il nome al villaggio. Riporto il passo per intero in traduzione italiana per far notare sia le tre menzioni del sole, sia la frequenza di termini evocanti la luce di questo passo particolarmente lirico:

> In una bella mattinata si incamminò su per le colline e le radure solitarie, per dare un'occhiata ai dintorni. Lassù c'era un profondo silenzio, il sole *sfolgorava*, ogni stelo dava uno *scintillio* e sugli arbusti e sugli alberi solitari le foglie tremolavano appena e tremando bevevano la *luce*. Si voltò a guardare la pianura: tutto era nel sole; persino la nebbia, che in veli sottili si innalzava verso il cielo dissolvendosi, *brillava* come fosse intessuta di *perle*. L'*oro* inondava le alte case di Lazi, le finestre erano *fiamme*. E la pace era immensa, festosa; in lontananza, dai campi, cinguettò d'improvviso un'allodola… Kačur se ne stava a testa bassa, la *luce* lo abbagliava, il cuore gli pulsava dolorosamente, come se volesse stapparglisi dal petto. Quella *luce* così viva suscitava in lui pensieri confusi, indistinti, balbettanti, tutti pervasi di timore e diffidenza. «Anch'io, una volta… vivevo così… in una *luce* come questa… E nemmeno tanto tempo fa… quando?… E perché non potrei?… Perché non potrei rivivere nella *luce*?…» Tremava, aveva l'impressione che tutto l'immenso e *luminoso* paesaggio gli andasse incontro e che le colline e le radure calde e solitarie si innalzassero verso il *cielo*, addirittura nel sole; e di involarsi lui stesso con i campi, le colline, i prati e che quel cielo *luminoso* e la terra fossero nei suoi occhi, nel suo cuore…[20]

Se qui, in questa festa di luce, si potrebbe ancora intravedere una speranza per lo sventurato maestro, questa è categoricamente negata dall'osservazione di poco successiva del narratore: «E mai più si incamminò verso le radure in collina, in mattini così belli e radiosi…»[21].

Il protagonista, conscio di non essere più in grado di risollevarsi, sfugge la luce che, ricordandogli come egli stesso un tempo era e come ormai non potrà essere mai più, gli è causa di sofferenza.

Giungiamo così al capitolo finale, in cui il sole compare due volte, e in entrambe le occorrenze il suo ruolo è significativo. Nella prima Kačur, disperato, al capezzale

---

[20] Cankar/Bressan 1981: 145-146.
[21] Ivi: 146.

del figlio prediletto morente, ripercorre col pensiero le tappe della propria vita, e quando arriva alla terza, osserva amaramente che «[…] ljudje, ki so ga kamnali nekoč, so stali zdaj kraj gozda, v gorkejšem soncu, ob močvirju, na trdnejši zemlji, nad zaseko, više v klancu, in so kazali nanj.».

Egli ha cioè la percezione che coloro che un tempo lo hanno «lapidato» per il troppo amore per l'umanità, ora l'accusano del contrario. Lui sta nella foresta buia, nella palude, loro invece sono nel sole più caldo.

In posizione forte, infine, l'ultima occorrenza del sole nel romanzo, a poche righe dalla fine. Il protagonista, che è uscito di casa, dopo la morte del figlio, in una tormenta di neve, palesemente per mettere fine alla propria vita, pronuncia due frasi. Subito prima di rivolgersi a un interlocutore invisibile: «volevo far del bene, perdonatemi», l'autore gli fa dire queste parole, con il sorriso sulle labbra: «'E!' […] Lepše vreme je bilo takrat, ko sem se napotil prvikrat… Sonce je sijalo!…» «Eh, il tempo era più bello quando mi sono messo in viaggio la prima volta: splendeva il sole».

Conclusioni

Da quanto esposto si può concludere che in entrambi i romanzi presi in considerazione il sole ricopre un ruolo simbolico nell'intero arco narrativo.

Tale ruolo è già postulabile in considerazione dell'alto numero di menzioni dell'astro, in relazione sia all'ampiezza dei testi che agli argomenti trattati, nonché in proporzione alle citazioni relative degli astri della notte, la luna e le stelle. Le occorrenze del sole che siano puramente descrittive o fraseologiche sono rispettivamente 3 in HMP e 4 in MK, e il loro numero corrisponde proporzionalmente a quello di luna e stelle, che in entrambi gli scritti cankariani tendono a essere semplici elementi di sfondo dell'ambiente, senza implicazioni simboliche.

In HMP il sole, talora presentato con caratteri antropomorfi, si associa molto frequentemente alle fughe oniriche e al desiderio di amore e felicità delle giovani protagoniste, mentre in MK esso segue passo passo l'evoluzione del personaggio principale nelle tre tappe fondamentali della sua vita.

Per ovvi motivi di spazio, tale ricerca non ha potuto essere estesa all'intera narrativa di Cankar, ma già ad un superficiale esame di alcuni dati (per esempio il semplice conteggio delle occorrenze totali nel testo in relazione all'ampiezza totale, nonché il confronto tra le occorrenze del sole e quella di altri astri) sembra di poter affermare che i risultati ottenuti possano valere anche per altri scritti narrativi dell'autore (*Na klancu*, 1904, *Podobe iz sanj*, 1917), e non invece per altri (*Hlapec Jernej*, 1907).

Fonti

Ivan Cankar (1967-1976): *Zbrano delo* I-XXX. Opombe F. Bernik, J. Kos, D. Moravec, J. Munda, D. Voglar (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
http://lit.ijs.si/hisamari.html
https://sl.wikisource.org/wiki/Martin_Ka%C4%8Dur
Cankar/Bressan 1981: I. Cankar, *Martin Kačur, Biografia di un'idealista*, trad. A. Bressan, Milano: Mondadori.

Bibliografia

Avsenik Nabergoj 2005: I. Avsenik Nabergoj, Simbolni slog v Cankarjevi osebnoizpovedni prozi, *Slavistična revija*, letnik 53/2005, št. 4, oktober-december, 553-568.
http://www.srl.si/sql_pdf/SRL_2005_4_5.pdf
Bernik 1980: F. Bernik, Roman Ivana Cankarja v luči impresionistične in simbolistične poetike, v id., *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana: DZS, 387-421.
Bernik 2006a: F. Bernik, *Ivan Cankar*, Maribor: Litera.
Bernik 2006b: F. Bernik, Ivan Cankar in krščanstvo, *Slavistična revija*, letnik 54/2006, št. 4, oktober-december, 561-550.
http://www.srl.si/arhiv/2006-04/pdf/SR_2006_4_005.pdf
Čeh Šteger 2001: J. Čeh Šteger, *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi*, Maribor: Slavistično društvo.
Čeh 2003: J. Čeh, Metaforika v Cankarjevih romanih, v: G. Kocijan, M. Hladnik (ur.), *Slovenski roman*, Obdobja 21, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 51-61.
http://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/21-ceh.pdf
Jan 2001: Z. Jan, *Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih*, Ljubljana: Rokus.
Kocijan 1999: G. Kocijan, Cankarjev prostorski trikotnik, *Jezik in slovstvo*, letnik 44, 1998/99, št. 7-8, 269-278.
http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-1URP6XW7
Kos 2010: J. Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana: DZS.
Košuta 1992: M. Košuta, Tamquam non essent? Traduzioni italiane di opere letterarie slovene, *Metodi e ricerche: rivista di studi regionali*, 11/1, 3-29.
Lipnik 2003: J. Lipnik, Zgradba Martina Kačurja z imeni krajev, v: G. Kocijan, M. Hladnik (ur.), *Slovenski roman*, Obdobja 21, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 81-85.
http://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/21-lipnik.pdf
Ocvirk 1979: A. Ocvirk, Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizem, v: id., *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*, 2. del, Ljubljana: DZS, 151-254.
Ožbot 2012: *Prevodne zgodbe. Poskusi z zgodovino in teorijo prevajanja s posebnim ozirom na slovensko-italijanske odnose*, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
Pirjevec 1964: D. Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana: Cankarjeva založba.

Smolej 1997: T. Smolej, Cankar kot sprejemnik Zolajevega romana L'Oeuvre, *Jezik in slovstvo*, letnik 42, 1996/97, št. 1, 21-30.
http://www.jezikinslovstvo.com/ff_arhiv/lat2/042/11c02.htm
Snoj 2000: V. Snoj, Smisli hrepenenja: literatura Ivana Cankarja in novozavezno krščanstvo, *Primerjalna književnost*, letnik 23/2000, št. 2, november, 27-57.
http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-TGN4KBRT
Zadravec 1999: F. Zadravec, *Slovenska književnost II*, Ljubljana: DZS.

Maria Bidovec

THE SUN IN TWO NOVELS BY IVAN CANKAR

This paper intends to cast some light on certain aspects of the motif of the Sun in two novels by Ivan Cankar, both on the basis of the frequency – absolute and relative – compared to other works and to other stars with which the Sun appears in the novels under examination and in relation to the context in which it is presented, to the attributes which accompany it and the continuity and development of its presence in the structure of the text.

For reasons of space not all the passages in which the Sun is mentioned have been quoted, but only those considered most significant and explicative of the question.

Per HMP (*The House of Mary Help of Christians*) 56 occurences of the Sun were identified, for MK (*Martin Kačur: Biography of an idealist*) 58. This number seems extremely high both if compared to the number of times the moon is mentioned (2 and 1 respectively) or other stars (10 and 3) and if compared to appearances of the Sun in other novels of more or less the same length, Slovene and non, from the same period, and taking into consideration their contents. Analysis of the most significant occurrences of the Sun has made it possible to clarify that in both novels under consideration only occasionally is its value purely astronomical or phraseological, whereas almost all of the time its role is more significant to the narrative, generally echoing the feelings of the characters, their dreams and their development. For other stars the opposite tendency was noted.

Key words: Cankar, sun, moon, symbol, Slovene novel, the twentieth century

Terza parte

NICOLETTA CABASSI

La notte nelle visioni cosmiche di Sibe Miličić

L'analisi si propone di indagare la volta celeste nella produzione letteraria di Sibe Miličić degli anni Venti, sia nella lirica (con le collezioni *Knjiga radosti*, 1920, *Il libro della Gioia*; *Knjiga večnosti*, 1922, *Il libro dell'Eternità*), che nella prosa (*Borovi i masline*, 1926, *Pini e olivi*; *Žena i čovek*, 1927, *Uomo e donna*; *More*, 1928, *Mare*), come nel breve romanzo *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj*, 1928 (*Il magnifico brigantino bianco 'San Giorgio'*).
Osservando il cielo e le stelle, Miličić si lascia guidare dallo stesso desiderio di infinito degli antichi e dei bambini, in cui il soggetto lirico anela ad essere tutt'uno con la sostanza, e le stelle paiono elementi mitopoietici e cosmici, molto più di meri corpi celesti. Tuttavia, i sentimenti panteistici sembrano a poco a poco venire meno in prosa. L'aspetto pittorico e descrittivo del cielo diventa sempre più raro, scarno, il che pare andare di pari passo con una visione di un universo indifferente agli eventi e al destino dell'uomo. Il movimento immaginativo, il 'rapimento' verso l'alto, sarà seguito da un ripiegamento verso la terra: le stelle non sono più il segno del destino umano, e l'interesse del poeta negli anni venti sembra muoversi dall'universo infinito allo sterminato mondo del proprio io e agli elementi naturali che ne condividono il destino.

Parole chiave: Sibe Miličić, cosmo, notte, visioni cosmiche, stelle, astri

Drugovi moji, drugovi moji!
gledajte najlepši pokret,
slušajte najlepšu pesmu:
milijona velikih, svetlih,
malenih, dalekih zvezda

(Miličić 1920b: 93).

Introduzione

L'opera e la vita del poeta-pittore di Hvar, «uno dei destini più enigmatici» (Bošković 2008: 255) nel panorama letterario croato (e serbo) della prima metà della Novecento, rappresentano un *puzzle* ancora incompleto, che recenti studi hanno in parte cercato di ricomporre[1].

Dopo i primi tentativi poetici (*Pjesme*, 1907, *Poesie*; *Deset pjesama o Don Žuanu*, 1911?, *Dieci poesie su Don Giovanni*; *3*, 1914) che evidenziano, nei motivi e nella forma, elementi cari ai modernisti (Milanja 2000: 138), è il periodo successivo alla Grande guerra a suscitare particolare interesse con due florilegi che valgono a Miličić il riconoscimento di esponente del cosmismo croato e araldo del primitivismo[2], la sintesi di una concezione organicista e vitalista per cui l'uomo altro non è che una particella del grande universo (139): «Živeti, kao što živi drvo, tica, ne za sebe već za život, za večnost života: eto, to je Radost» (Miličić 1920b: 5). Oggetto del nostro studio sulla volta notturna sarà dunque la produzione letteraria di questi anni di rottura, gli anni Venti, sia nell'espressione lirica, con le raccolte *Knjiga radosti* (1920, *Il libro della Gioia*) e *Knjiga večnosti* (1922, *Il libro dell'Eternità*), sia nella prosa che egli inaugura nei racconti, *Borovi i masline* (1926, *Pini e ulivi*), *Žena i čovek* (1927, *Uomo e donna*), *More. Tajna jednog zločina. Hronika potonulog ostrva* (1928, *Mare. Il mistero di un misfatto. Cronaca di un'isola sommersa*) e nel romanzo breve *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj* (1928, *Il magnifico brigantino bianco 'San Giorgio'*).

La volta celeste: astri e stelle

Il cielo stellato, particolarmente caro al cantare del poeta degli anni Venti, assurge (assieme al Sole) ad assoluto co-protagonista nel *Libro della Gioia*. Traduttore dei canti 'lunari' di Leopardi[3], di cui fu studioso ed estimatore, Miličić trascurò la

---

[1] Studi recenti sulle vicende che accompagnano l'ultimo periodo e la raccolta lirica *Deset pjesama o partizanima (1944)* sono stati condotti da Ivan Bošković (Bošković 2007: 255-176; Id. 2014: 90-108); si veda anche Bošković 2006. Di grande interesse, inoltre, il contributo di Sanja Roić sulla raccolta di liriche *Moje selo Brusje* e sulla produzione miličićana degli anni Trenta, con particolare riferimento tematico al Mediterraneo (Roić 2013: 415-432).

[2] Così lo definisce Aleksandar Ilić (Ilić 1998: 157) e la stessa impressione è annotata da Isidora Sekulić nel commento ai primi racconti, dei quali rileva la tecnica scrittoria caratteristica di Miličić: «una plastica precisa, una determinazione sensoriale, un flusso costante di eventi che sostituiscono alla descrizione e alla riflessione. Questo ricorda il primitivismo e la forza delle antiche novelle italiane» (Sekulić 2002: 176).

[3] I suoi studi su Leopardi cominciarono già a Vienna, dove si laureò in lingue romanze con una tesi proprio sul poeta italiano: negli anni Trenta, a Belgrado, comparve – per mano sua – una della migliori traduzioni delle operette morali e degli idilli (*Pesme*, *Poesie*, Beograd 1937).

luna[4], grande assente dalla sua produzione lirica, dando preferenza, invece, agli astri e ai cieli siderei. Seguendo la cronologia del ritmo naturale, il libro si struttura in due parti in cui si alternano il giorno e la notte. Fin dall'intestazione 'kantiana' del poema, risulta chiaro come tra le esperienze più importanti della conoscenza dell'uomo vi fossero alzare la testa al cielo stellato e guardare dentro se stessi per ritrovare la legge morale. Tale esperienza, che richiede immaginazione, desiderio di trascendenza, profonda spiritualità, la sola a salvare l'uomo moderno (come risulta chiaro dal manifesto di quegli anni)[5], trova il suo fondamento nell'esperienza sensibile, edonistica della notte, che riempie l'animo di Miličić di un «mare di canti» (Miličić 1920b: 41).

Il poema rompe definitivamente con il passato[6]: si compone di strofe in versi liberi, con una ritmicità che si fonda su versi brevi (per lo più settenari e ottonari), una forma aperta, ricca di rime, assonanze, allitterazioni, in una lingua semplice, che rievoca quella dell'infanzia, fatta di ripetizioni e refrain, ornata di immagini e similitudini: il variegato mondo sidereo è descritto attraverso la menzione di stelle, di pianeti, galassie: vi compaiono i nomi di diversi astri e costellazioni (Vega, Sirio, la stella polare, Aldebaran, Orione), vi figurano aggettivi in funzione di epiteti generici, 'oggettivi', 'neutri': stelle chiare, luminose, splendenti («svetle», «sjajne zvezde»), meravigliose («divne zvezde»), infinite («bezbrojne zvezde»), felici («srećne»), grandi, piccole, lontane («Velike, malene, daleke zvezde»). L'uso di verbi 'generici', «trepte», «gore», fa da contrappunto a una antropomorfizzazione delle stelle: umanizzate, divenute «mile sestre», esse ridono, scherzano, parlano con il poeta.

Il cielo stellato racconta la visione cosmica di Miličić: presupposto di tale contemplazione è «la quiete senza strepito», il silenzio «in cielo, in mare, di tutti i sensi» (41), persino nel cuore che non batte più. «Tutto è sgombro vuoto», eppure gli occhi del poeta sono pieni di «chiare e grandi stelle» (42). Tale condizione di solitudine[7]

---

[4] La luna è evocata raramente anche in prosa: in uno dei primi racconti è presenza onirica (v. *infra*). Nella stessa raccolta, *Borovi i masline*, fa capolino nella similitudine dove l'ostia illuminata dell'ostensorio è paragonata a una luna piena (Miličić 1926: 28). Infine, il protagonista del primo romanzo, per poco non commette un omicidio durante un plenilunio («To se dogodilo za divne mesečine», Miličić 1928a: 89-90).

[5] L'uomo moderno, infatti, malato di individualismo e di egocentrismo, ha perso il legame atavico con la Natura e con i propri bisogni teleologici e metafisici: Miličić, dunque, propone, come unica soluzione all'approccio materialista e al progresso tecnologico, il predominio della spiritualità e del sentimento cosmico (Miličić 1920a: 188-193).

[6] Sul piano metrico le prime raccolte sono in versi rimati (sonetti e quartine in rima, o doppi settenari), mentre la terza raccolta, oscillando tra verso rimato e libero, porta in sé un'anticipazione della lirica successiva (Milanja 2000: 138).

[7] Nell'ultimo poema di *Knjiga radosti*, Miličić indugia sulla condizione di solitudine del poeta che innalza il proprio canto nel silenzio della notte stellata, invitando a guardare il movimento cosmico. La

risuona come un ritornello, eppure non è qui da intendere come distanza dalla vita in sé: in Miličić non v'è il senso leopardiano di esclusione dall'umano vivere, vi si asserisce invece la condizione necessaria per una contemplazione totale, per ascoltare il «ritmo del movimento universale» (45).

In questa specie di estatica esaltazione, il poeta ha la sua prima visione: non ha più dinnanzi il cielo, la notte, bensì un enorme albero di mele d'oro. La similitudine è innescata dal ricordo ancora vivo dell'infanzia, quando immaginava di sedere sotto quell'albero carico di mele-stelle e di allungare il braccio per coglierle (44). Il dettaglio scivola poeticamente nella fiaba dell'uccello di fuoco (*Žar ptica*), del viaggio attraverso nove pianure, nove fiumi, nove mari: «per secoli il popolo ha sognato questo delle meravigliose stelle», e quel racconto il poeta l'ha fatto proprio (44-45)[8]. Si tratta di proiezioni mitopoietiche simili alla concezione leopardiana che marca a fuoco la sua poesia: anche per Miličić «la favola e la mitologia antica, erano un'aprirsi alla conoscenza del reale di natura narrativa, pre-razionale e pre-scientifica» (Mongardi 2013: 10), in grado di instaurare con la realtà un vincolo profondo e genuino, una vitalità che trova la sua più immediata espressione grazie alle parole, alle immagini, alla musica della «nuova religione», la poesia[9]. Il recupero del mito, nell'autore croato, non soltanto è possibile, ma corrobora, fa rivivere l'anima e la bellezza universale, mentre l''ultimo' Leopardi vi rinunciava all'«apparir del vero», foriero di angoscia e infelicità.

Il poeta-pittore, dunque, contempla e reitera ossessivamente «ritam svemirske kretnje» (Miličić 1920b: 45), con un'onomatopea che si ripete («tic tac, tic tac»): sfilano davanti ai suoi occhi di bambino i movimenti planetari dell'universo 'stellare', i 'Carri' che per primi si muovono vicino alla Stella polare, la Via lattea come un ponte al di sopra delle acque universali (45-46); ad Est si leva «come una ballerina ardente» Orione (46). Le costellazioni qui compaiono come corpi celesti, «luminosi pianeti» che passeggiano tranquilli «al ritmo del movimento universale, a cui rispondono milioni di cuori umani, che nella notte silenziosa e senza fretta battono, tic-tac-tic-tac» (*ibid*.): l'uomo e l'universo sembrano andare all'unisono per creare un'armonia cosmica. L'immersione nel mistero non è uno scontro con una forza

---

necessaria condizione di isolamento del soggetto lirico sarà messa ancora più in evidenza nella raccolta successiva (*Knjiga večnosti* 1922: 9).

[8] Certe domande 'cosmiche' sul destino dell'uomo secondo il poeta sgorgano dal cuore dei fanciulli e dei popoli sin dalla notte dei tempi: l'io-bambino e il popolo, «pieno di immaginazione e di canti» (Miličić 1920b: 45), rappresentano qui una realtà primitiva, un distanziamento dalle forme di civiltà e dall'uomo moderno. Della rottura dell'equilibrio uomo-natura della civiltà moderna Miličić incolpava la rivoluzione francese, con i suoi cambiamenti sociali (Miličić 1920a: 189).

[9] La poesia deve diventare «la nuova religione», come insegnavano Whitman, Verhaeren, Rilke, Mombert (Miličić 1920a: 192).

ostile, bensì armonia, sottolineata da immagini capaci di suscitare piacere e appagamento infantile, da allitterazioni e rime interne, di parole vaghe, semplici, dai versi la cui musicalità deriva da frequenti ripetizioni (vocaliche, sillabiche, sintagmatiche, lessicali, sintattiche).

Il ricordo delle notti dell'infanzia «nella sua piccola Brusje» pervade le strofe successive, quando, bambini, erano soliti guardare le stelle e «i serpenti luminosi che credevano di cavalcare» (47) e levavano il loro canto nella speranza di essere ascoltati. La contrapposizione tra quell'immagine infantile e il momento presente, «I sad, u doba starije» (48), sembra richiamare quello iato leopardiano tra tempo dell'innocenza, dell'illusione, e quello della disillusione e del vero (la maturità): e invece, qui non si tratta di antinomia, bensì di un passaggio dall'egocentrismo infantile alla pienezza dell'età adulta: ora che il poeta leva il suo cuore e gli occhi alle stelle non possiede l'egoismo dello stato di natura, è in grado di comporre un canto di vero amore, un amore universale, benedetto dalle 'felici stelle'.

I sad, u doba starije,
ja još, u zvezdanoj noći,
k zvezdama uvek podižem
moje srce i oči.
Al mrzeć pesmu sebičnu,
što pevasmo ko deca,
ja stvorih pesmu prečistu,
kao što behu prečiste
malene duše naše i mala srca
I peva pesmu veliku:
[…] A zvezde dobre nebeske,
čujući pesmu ljubavi
iz mojih ljudskih usti,
zatrepte srećne po nebu,
i njhov svetli blagoslov
na zemljicu se spusti. (48-49)

Ebbene, la rimembranza gioca un ruolo essenziale nel sentimento poetico miličićano, benché qui non sia consolazione (il confronto con Leopardi è irrinunciabile)[10], bensì forza vitale che tutto guida: l'insistito richiamarsi alla va-

[10] Anche Leopardi ribadiva che gran parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo in età adulta non sono altro che una rimembranza della fanciullezza («[…] proviamo quella tal sensazione, idea o piacere perché ci ricordiamo e ci si rappresenta alla fantasia quella stessa sensazione, immagine […] la sensazione presente non è un'immagine degli oggetti, ma un'immagine fanciullesca, una

ghezza delle «čarobne zvezdane noći» si imprime indelebilmente nell'animo del poeta, immerge l'anima nuovamente nello stupore e nella gioia della visione. Sulla centralità del ricordo dei cieli stellati e sulla loro intrinseca poeticità e vaghezza[11] ritornerà nell'epilogo, al rievocare le uscite notturne con il padre, a pesca, il lento e faticoso tirare fuori le reti piene di stelle, nella schiuma splendente del mare (85-87). Campeggia nei versi che seguono la splendida similitudine delle greggi (il pensiero, anche se in termini completamente differenti, va al *Canto notturno* e alla 'greggia' del poeta marchigiano): come greggi di pecore «mistiche e chiare», così le stelle si muovono tranquille nel cielo. Il tempo infantile (allora) e il presente (ora), anche qui si completano senza opporsi: la bellezza inconsapevole di allora, infatti, penetrata negli occhi e nelle orecchie del poeta, è rimasta nella sua anima, che ora può cantare il mistero, con il tono stupito ed estatico della contemplazione (87-88).

Gli astri sono il luogo lontano dall'esperienza comune: Miličić sente il bisogno di staccarsi dalla terra, di intraprendere un viaggio dalla natia Brusje fino all'universo stellare, di rimanere sospeso, assumendo un'altra visuale: con la pittoricità che contraddistingue il suo linguaggio immaginifico, il 'radioso viaggiatore' canta l'ennesima similitudine tra stelle e le barche dell'infinito oceano, mentre la terra pare ormai «un'isoletta in questo infinito» (59). Non più l'occhio dell'uomo sulla volta celeste, in una visione geocentrica, ma lo sguardo umano che dalle galassie e dalle stelle lontane si proietta in una sorta di telescopio rovesciato.

Le stelle vagano e navigano in regni nuovi in un movimento continuo: la circolarità di questa armonia cosmica rimanda all'eterno ritorno dell'identico (di leopardiana memoria, si pensi ancora una volta al *Canto notturno*): la conclusione, che rammenta il *topos* letterario del Qoelet – non c'è nulla di nuovo sotto il sole («ničega nema nova, kao što ga nema pod suncem») – è il richiamo martellante della caducità e del ripetersi delle vicende umane. Se il soggetto di oggi può rispecchiarsi in quello di ieri, il pensiero di Miličić, proprio come quello di Leopardi, va ai tanti popoli già scomparsi; gli antichi hanno guardato le stesse stelle che osserva ora il poeta: ma i primi sono più felici dei moderni perché in sintonia con la natura, non ancora guastati dalla civiltà. Contrariamente al letterato recanatese, tuttavia, che constatava l'impossibilità di tale illusione per i moderni (la ragione, infatti, mette a nudo «l'ari-

---

ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica», Leopardi 1821: 516). L'*imprinting* leopardiano accompagnerà Miličić anche più tardi, nella produzione degli anni Trenta: quanto dichiarò su una rivista croata, nel 1933, è in linea con la posizione del recanatese: «L'intera letteratura non è nient'altro che una 'irradiazione' dell'infanzia. Perciò, tutto ciò che voi vivete nella vostra infanzia, lo vivrete di nuovo, con lo sguardo della cultura acquisita» (Roić 2013: 419).

[11] Il sentimento poetico di entrambi si trova a consistere nel vago, nell'indefinito, effetto dell'immaginazione legata indissolubilmente al sentimento della felicità, che ricorda il leopardiano «l'ignoto pare più bello del noto» (Leopardi 1820: 170).

do vero» a spese del poetico e dell'immaginazione), a Miličić sembra ancora possibile vivere questo sogno, sentirsi parte della «gioia pura dell'esistere», pur facendo capolino la consapevolezza di ciò che il movimento cosmico prepara: il vortice di stelle, infatti, è destinato a cadere in qualche terribile profondità, («U nekoj strašnoj dubini», 54), quel buco nero nel quale – come indica la moderna astrofisica – tutto, sole, stelle, cieli e pianeti sono destinati a precipitare.

La ricerca di nuovo orizzonte cosmico nello spazio lo conduce a proseguire il viaggio di stella in stella; tra di esse, non più corpi celesti distanti, algide entità cosmiche, si instaura un vero e proprio dialogo, divengono sorelle e interlocutrici umanizzate, alter-ego del poeta-viaggiatore che, nella chimera di bambino, in un crescendo di rabbia («rasrdi se duša […] pobesni duša», 64-65), si ostina a cercare la «povera, orgogliosa terra», che nessuno conosce e che suscita riso («ha-ha-ha», 64-66).

Il finale, l'invito delle stelle, rivolto al poeta, ad unirsi al movimento delle sfere celesti, è una chiusa che richiama, di nuovo, il mito e la fiaba («tutto è pronto per il banchetto», 75), una sorta di danza panica, vitalistica, con la musica in crescendo (71), a penetrare l'anima rinnovandola (come fa la rugiada con il fiore, 72). Sul far dell'alba, mentre tutto ancora danza «follemente» sopra di lui, il sentimento dionisiaco di cui è invasato trova un epilogo in una sorta di 'naufragio astrale' (la caduta di tutto e di tutti: il cielo, le stelle, lui stesso), che trova richiami letterari[12] e ascendenze mistiche:

Sve se menjaju zvezde
Sa mnom u ludome plesu […]
Igra sve oko mene,
Igra zemlja poda mnom,
Igra se nebo […]
Padoh […]
Ležim već dugo na zemlji.
[…] Pleše sve nebo nada mnom,

[12] Leopardi è uno dei riferimenti letterari che accompagna Miličić in questi anni; in una delle *Odi* leopardiane (frammento 37, Melisso), v'è il racconto della luna che cade: anche qui la contemplazione avvia la dinamica onirica e si risolve nello stupore dell'improvviso distacco della luna che cade in mezzo al prato. Nell'ode italiana, il corpo ardente resta, così, privo della sua grandezza cosmica e raffigura simbolicamente il distacco dalle illusioni, la perdita di un punto di riferimento; nell'autore croato, invece, il sentimento panico cresce, ad esso è legata la gioia dello scrittore, il sentirsi tutt'uno con l'universo: soli, stelle e pianeti, cielo intero scendono nella sua anima trepidante («U mojoj trepetnoj duši») che grida: l'anima, cioè, in un unico ritmo, danza assieme all'universo che in essa si proietta («Dušo, presrećna dušo, / kliči, jer su u tebi / sada: / Nebesa! Nebesa! Nebesa!» Miličić 1920b: 82).

O kako manito pleše.
[…] Skrhaše svi se planeti,
Pa celo nebo se sruši,
U strašnoj lomljavi jednoj,
U mojoj trepetnoj duši…
Zora je […]
veliko zvezdano nebo,
sa svima tajnama svojim,
sa svima zvezdama svojim,
u dubinama svima,
jer ga večito nosim u sebi:
ono je u mistici mojoj,
u grudima mojim
i večno biće u njima. (75-83)

Il sogno poetico di Miličić nel *Libro della Gioia* esalta la dimensione immaginativa, visionaria, priva di delimitazioni razionali: le stelle infatti, più che corpi celesti o realtà astronomiche, sono presenza mitopoietica, 'autobiografica', elemento cosmico, tentativo di mettersi in rapporto con qualcosa di antico, che nell'uomo primitivo, come nel fanciullo, era un atteggiamento naturale: la presenza dello spettatore – bambino attraverso il filtro del ricordo dei giochi infantili, proietta lo spettatore-adulto in una specie di «assunzione spaziale del sé materiale» (Ilić 1998: 156).

La raccolta successiva, *Knjiga večnosti* (1922) – su definizione dello stesso autore – è solo «un'interpretazione», il modo in cui si è giunti al risultato (ossia a *Knjiga radosti*). Il volumetto è frammentario, brevi schizzi in versi liberi, ancora profondamente autobiografici, ritraggono una natura avvolta nello stupore, nel mistero di cui ha sete il poeta: vi sono tratteggiati tutti suoi elementi (nubi, sole, acqua, uccelli, fiori, mare, barche) sui quali indugiano pensieri, sogni giovanili, avviluppati in un'aura mistica ed estatica, intrisa di motivi del repertorio biblico: miraggi che esprimono la «gioia senza fine del suo piccolo cuore» (Miličić 1922: 55), visioni rapite come quelle 'esotiche' dell'eremita dell'antica Etiopia, «tormentato dalla sete ardente del suo corpo» (15), che proclamano l'ardore dei suoi desideri, il principio vitale che è «il senso di tutti i corpi celesti e della terra creata» (46).

Il poeta croato, simile ad un orafo che lavora a poesie «piccole, fini come filigrane», non si lancia più nello spazio intergalattico: le stelle sono «infinitamente lontane nei cieli» (39), per questo, 'belle e meravigliose', avvolte in quel sentimento vago che accresce la bellezza delle cose; benché talvolta invocate ancora come interlocutrici «eterne» («che nascondono in cielo la sua donna sconosciuta, bella come una luna quando si innalza in mezzo al cielo», 44), vi compaiono più raramente, in forma stilizzata, semplice riferimento dal valore pittorico-estetico (i fiori bianchi come stelle di neve profumata, 74), oppure nella notte invernale, con gli epiteti codificati,

«meravigliose stelle celesti» (37), «infinite stelle celesti e tremolanti» (72), segno che l'io proietta sulle stelle i segni della propria felicità.

Molti altri elementi naturali risaltano, accanto all'acqua, cui dedica alcuni versi, i fiori, gli uccelli, il vento 'biblico' (13) che corre veloce come i sogni del poeta, o le nubi del caos primaverile (60), quelle che salgono dal mare o che assomigliano ad agnelli, a madonne, o ai sogni della sua «ardente gioventù» (7): il linguaggio, ancora una volta, è quello visionario, icastico, denso di similitudini: comparante e comparato sono spesso 'naturalistici', ma il secondo termine di paragone talvolta può richiamare anche concetti, stati d'animo: la similitudine – metafora, che stabilisce una corrispondenza tra sole e cuore, attiva un trasferimento semantico di qualità (il silenzio, la misteriosa luminosità) condivise dalle due entità «gemelle» (61).

Il poeta, simile ad una allodola, ode un suono lontano: è il canto di nessuno, di chi ormai non esiste più; grazie a quel movimento «circolare, segreto, eterno, inesorabile» (78), si rinsalda l'empatia tra uomo e natura, corpi celesti compresi, simboli della vitalità perenne dell'essere.

La prima raccolta in prosa, *Borovi i masline* (1926), ci consegna racconti ancora pieni di suggestioni mistiche: in uno dei primi (*Zidanje hrama*, *La costruzione del tempio*) è forte il contrapporsi di sole e luna: il sole comunica con i suoi raggi mobili e scintillanti «come metallo fuso» (Miličić 1926: 45), un senso di gioia, di potenza e feconda laboriosità cui partecipa l'essere umano, ma è la notte a dischiudere il mondo onirico, del mistero, degli inconfessabili segreti che covano nell'animo umano. La luna fa qui il suo ingresso trionfale, è presenza magica, mistica, che rischiara il sentiero e l'arrivo sull'isola del tagliapietre e della figlia, in una notte 'antitetica' a quella 'buia' della loro fuga.

Il chiarore di luna è messo in opera per creare un'atmosfera incantata: Margherita e il padre sono accolti con calore benevolo e silenzioso dal migliore dei padroni di casa, una luna «grande, meravigliosa, strana» (41). I numerosi aggettivi tentano di descriverne la natura misteriosa, ma anche lo stupore che la luna suscita in quelle nature semplici, dall'esistenza complicata. La presenza lunare segna altresì il passaggio verso stati d'animo – mistico-sensuali che insinuano già quel peccato carnale che andrà a consumarsi: il voluttuoso introdursi del chiarore lunare nella stanza di Don Antonio in preghiera, è una «forza misteriosa» che tutto rischiara e che si posa sulla sua testa e sulla sua schiena come una mano dolcissima, una benedizione (42). La Luna qui non agisce come confidente ideale o presenza consolatrice, né corpo celeste o entità che dà risposte a quesiti esistenziali, bensì come pura presenza magica e misteriosa, sensuale e mistica, creata nei secoli dall'immaginario umano. Miličić, del tutto estraneo a una dimensione conoscitiva e astronomica, restituisce al satellite la sua autentica significazione mitico-simbolica.

Lasciata la luna, la presenza delle stelle nel racconto è segno premonitore: ecco che nel cielo notturno si addensano le nubi nere («Noć je već gotovo bila potpu-

na: prve zvezde zatreptaše između crnih, kišnih oblaka koji su putovali, brzo preko neba», 74): si sta consumando la tragedia, la folla inferocita è pronta a lapidare Margherita e il padre in un rapido crescendo di tensione; e, mentre nel quadro successivo, Don Antonio fa disperdere la gente, allentandone il *climax*, ecco che il cielo si rasserena e le nubi sono disperse, felici («Nebo se ravedrilo gotovo sasvim. Crni oblaci još su, terani, brzo leteli, kao neke velike senke, preko zvezdanih prostora», *ibid.)*: gli astri sono una scenografia necessaria, che precisa il timbro, l'umore della scena, indizio di una propensione ancora 'romantica' dell'autore. Il finale, con il ritorno e la 'rinascita' di Don Antonio nella comunità, dovrà allora avvenire necessariamente in una notte «molle e calda» (90) come quella mistica dei pastori di Betlemme.

In questo come nei racconti delle raccolte successive (*Žena i čovek*, *More*) la notte, «quando non c'è nessuno», assume un valore diverso, diventa cronotopo in cui accadono eventi che non si devono vedere, si accendono le passioni che covano nell'animo umano, si compiono peccati inconfessabili: nella notte si verificano le fughe (*Zidanje hrama*) o gli adultèri (*Zidanje hrama*, *Bludni sin*, *Dobričina žena* / *La moglie di Dobričina*), gli incontri proibiti (*Zidanje hrama*, *Ljubomora*, *Gelosia*), le vendette (*Dobričina žena*), i delitti (*Ljubomora*, *More*), o semplicemente gli eventi nefasti come l'incidente occorso alla mano di Milan (*Bludni sin*) o il parto in cui trova la morte Mara (*Agnec Božji* / *Agnello di Dio*). Anche nel primo lungo racconto di *More,* qualcosa di terribile accade di notte, «gotovo preko noći dogodi se nešto strašno, nešto neočekivano» (Miličić 1928a: 160).

Nelle notti insonni in cui si svolgono tragedie intime e profonde, imperano pertanto il buio, l'oscurità, le tenebre: la «notte» è «crna», «tamna» «duboka», «mrkla», (*Dobričina žena*, *Zidanje*, *Bludni sin*, *Agnec Božji*), «terribile» (*More*), ancora più buia («još tamnija»), pittoricamente e 'metaforicamente', al consumarsi di un delitto.

Le descrizioni del cielo stellato divengono sempre più rare e rarefatte, rappresentate in modo volutamente conciso, con elementare sobrietà: in *Agnec Božji* scende serena e calda la notte isolana in cui nasce il figlio di Mara «tiha, ostrvska noć bila je pala meka više sela, donevši bezbrojne zvezde» (Miličić 1926: 31): il riferimento alle «innumerevoli stelle» ha qui un significato di semplice realtà luminosa, lontana, così come è pura presenza poetica il bellissimo cielo «chiaro per il tremolare delle infinite stelle» della notte in cui Milan se ne va di casa (96).

La notte si rivela anche priva di rumori, «tiha» (*Agnec Božji*), dove «zavlada tišina blage septembarske noći» (*Ljubomora*); gli epiteti più frequenti relativi all'oscurità e al silenzio hanno un altro significato, oltre a quello pittorico-descrittivo: se l'oscurità notturna allude a quella dell'animo umano, il silenzio sottintende un valore filosofico, perché la notte non può materialmente dare alcuna risposta all'uomo e ai suoi drammi, a questi personaggi la cui storia – scriveva Bogdanović – sta tutta racchiusa nel loro silenzio interiore (v. Bogdanović 1927: IV). Il silenzio è essenziale per comprendere gli eventi nascosti, i movimenti profondi di queste «maschere mute».

E mentre la volta celeste si fa sempre più buia, al posto delle stelle si accendono le luci delle case («zapalila po svim kućama sveće i vatre», 94), le lampade a petrolio, le candele, ma anche le lampadine elettriche («Električne sijalice još su se ljuljale», Miličić 1926: 26); gli accenni, apparentemente casuali, fin dai primi racconti, in cui il chiarore naturale (della luna) superava quello artificiale (dei lampioni di città), celano invece una profonda consapevolezza dell'inquinamento luminoso che contrappone le isole alla terraferma, i villaggi alle città che, con il loro chiarore, «uccidono» le stelle, punti di riferimento per l'orientamento (non soltanto spaziale) dei marinai:

> Pred mojim se očima protegnuo veliki, svetli velegrad, gotovo bih rekao: zapaljeni velegrad! Toliko je svetlosti bilo u njemu! On se, sav osvetljen, održavao u najmirnijem moru luke, kao oni vilinski gradovi u nekom divnom jezeru iz priča. Uzalud tražih iznad njega treptave, svetle nebeske tačke, vodilje nas mornara u vedrim, strašnim noćima: ne bejaše nigde ni jedne, sve ih on bejaše ubio svojom velikom svetlošću! (Miličić 1928a: 55)

La luce non arriva soltanto da sorgenti esterne (stelle, sole, luna, lampioni, candele), ma è anche interna all'uomo: quella di don Antonio, inondato dalla luna che brilla nella sua anima (Miličić 1926: 42) indica uno stato di estasi mistica; altrove, la luminosità sprigiona dall'indescrivibile gioia di avere un figlio (32) o dalla bellezza interiore delle vittime come Dobričina, «kao da se osvetlio nekom najvećom svetlošću» (Miličić 1927: 83), mentre vivono nelle tenebre gli esseri che lo circondano («tako tamni!», *ibid.)*.

L'aspetto pittorico-descrittivo del cielo si fa sempre più scarno, essenziale, difettano gli aggettivi, il che sembra andare di pari passo con una visione di un cosmo più indifferente agli eventi e al destino dell'uomo, ma anche di un prevalere, nella prosa, della dimensione temporale della notte. La volta celeste diviene semplicemente un alternarsi di giorno e di notte che misura lo scorrere del tempo: il ticchettio del cosmo – orologio, nel poema della gioia, ritmava il movimento universale, mentre qui non appare più prerequisito per la contemplazione del cielo infinito (v. *supra*). Questo tic-tac ripetitivo, monotono, accompagna tanti racconti: l'unico testimone dell'appuntamento amoroso tra Don Antonio e Margherita è il battere del vecchio pendolo («samo udaranje starog, zarđalog sata, pred okom Boga», Miličić 1926: 66), frequente è l'indicazione del tempo umano, scandito da campane o da orologi da taschino, «tako su prolazili minuti i satovi» (Miličić 1927: 81).

Il cielo stellato è una realtà ormai lontana di cui sempre sente l'incanto: in una cornice 'bucolica', tra profumi di elicriso e rosmarino, si svolge il consiglio del villaggio: «Tada, pod veličanstvom zvezdanog neba, zasut mirisima smilja i ruzmarina, stvori se […] seoski zbor» (Miličić 1928a: 29). Per il resto, la notte è buia, tenebrosa «mračna», «mrkla», «tamna», e il canto delle gesta di Marko Kraljević si perde nella

tenebra della notte nera («u mraku crne noći», 40). All'oscurità segue la luce diurna che prevale, in questo lungo racconto: il cielo si schiarisce, poi s'indora grazie al giovane sole che brucia la pelle degli isolani, «imbalsamati» dalla salsedine (9). Il sole, come il mare, sprigiona sempre gioia e potenza e qui «domina come un Dio che non ha confini per luce e calore» (24). La 'poesia' dei racconti di Miličić sembra essere «tutta nel cambio di buio e luce», nel passaggio dalla notte al giorno, dal bianco al nero, senza enfasi estetiche né amplificazioni stilistiche (Sekulić 2002: 176 ss.).

La proiezione lirico-affettiva dell'io-bambino verso il cielo pare ormai lontanissima: la notte non è più contemplazione del cielo, né momento di dialogo o di riposo, bensì occasione dell'agitato vegliare, l'ora della solitudine turbata e irrequieta, dei sogni-allucinazione che perseguitano il giovane protagonista del primo romanzo *Veličantveni beli brik* […]: solo la luce del mattino lo libera dalle angosce (Miličić 1928b: 32). La sparizione delle stelle e gli scarsi cenni alla notte rivelano che dall'alto non ci si cura più dell'uomo, sofferente, in lotta contro se stesso: il protagonista si confessa, si consuma psicologicamente nell'analisi dei «segreti inspiegabili dell'animo umano» (90).

Un altro elemento sembra primeggiare nel romanzo: il mare, i cui tumulti sono vicini ai tormenti dell'inconscio, segno che ancora c'è consonanza tra natura e uomo: entrambi urlano, si agitano; la solitudine è l'unica verità della Natura, prima legge degli uomini di mare come il protagonista, che da solo si trova a lottare contro 'il mare' delle proprie allucinazioni e dei propri fantasmi. Notti insonni si succedono a giorni senza speranza: è la sorte a giocare con questi tragici destini dei quali «tutto è predestinato» (53); il senso della vita, allora, è nel tormento, nella sofferenza di chi sopporta la propria esistenza come fatalità, ma anche come maledizione, in una sorta di sconfitta annunciata.

Da ultimo, ripensando al percorso compiuto da Miličić negli anni Venti, possiamo solo tentare di offrire alcuni strumenti per un'interpretazione parziale e ben lungi dall'essere esaustiva: il contemplare le stelle delle due raccolte liriche incarna l'uscire 'dal quadro, limitato e ingannevole dell'umano' in una prospettiva spaziale cosmica, ingenerata dallo stesso desiderio di infinito degli antichi e dei fanciulli. L'analogia tra uomini e corpi celesti, uniti dalla comune eternità dell'Essere, sembra però lentamente incrinarsi nella prosa: 'all'essere rapito', al moto immaginativo verso l'alto, seguirà un ripiegamento verso il basso, verso la terra: gli astri non saranno più il contrassegno del destino umano, e l'interesse del poeta sembra dunque spostarsi dall'*aere* infinito, all'infinito universo dentro di sé e a quegli elementi naturali che ne condividono la sorte.

Bibliografia

Bogdanović 1927: M.V. Bogdanović, Sibe Miličić kao pripovedač, u: S. Miličić, *Žena i čovek*, Beograd: Srpska književna zadruga, III-VII.
Bogner 1933: J. Bogner, Sibe Miličić, *Misao*, XV, 42, 1-4/1033, 128-144.
Bošković 2006: I. Bošković, *Orjuna – ideologija i književnost*, Zagreb: HSN.
Bošković 2007: I. Bošković, Zagonetka jedne knjige – dviju inačica, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 1, 255-276.
http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=200730&lang=h.r
Bošković 2014: I. Bošković, Što je hvarsko prešućeno na Danima Hvarskoga kazališta ili: kako je ideologija pisala povijest hrvatske književnosti?, u: *Dani hvarskoga kazališta; četiri desetljeća dana hvarskoga kazališta*, 40, Zagreb – Split: HAZU – Književni krug Split, 90-108.
Ilić 1998: A. Ilić, Kosmologija Siba Miličića, u: *Avangardni pisci kao kritičari*, Beograd: Matica Srpska, knj. 23, 156-157.
Leopardi 1820: G. Leopardi, *Zibaldone, Luglio 1820, 170*.
http://www.istitutonostrasignora.it/Resource/LeopardiZibaldone_2.pdf
Leopardi 1821: G. Leopardi, *Zibaldone*, *16 Gen 1821*.
http://auguleo.altervista.org/autori/leopardi/13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-29-31_gennaio_1821.htm
Leopardi 1937: Đ. Leopardi, *Pesme*, Beograd: Srpska književna zadruga.
Leopardi 1976: G. Leopardi, *Opere*, Milano: Editoriale Vita.
Lešić 1991: J. Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo: Veselin Masleša.
Milanja 2000: C. Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Zagreb: Matica hrvatska.
Miličić 1907: S. Miličić, *Pjesme*, Beč: Naklada hrv. akad. društva «Zvonimir».
Miličić 1911?: S. Miličić, *Deset pjesama o Don Žuanu*, Wien: J. Seywald.
Miličić 1914: S. Miličić, *3*, Dubrovnik: Matica srpska.
Miličić 1920a: S. Miličić, Jedan izvod, koji bi mogao da bude program, *Srpski književni glasnik*, I, 3/192, 188-193.
Miličić 1920b: S. Miličić, *Knjiga radosti*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
Miličić 1922: S. Miličić, *Knjiga večnosti, Filigrani*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
Miličić 1926: S. Miličić, *Borovi i masline*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
Miličić 1927: S. Miličić, *Žena i čovek*, Beograd: Srpska književna zadruga.
Miličić 1928a: S. Miličić, *More. Tajna jednog zločina. Hronika potonulog ostrva*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Napredak.
Miličić 1928b: S. Miličić, *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj: ispovest jednog čoveka*, Beograd: Sveslovenska knjižarnica.
Miličić 1936: S. Miličić, *Moje selo Brusje*, Beograd: Srpska književna zadruga.
Miličić 1941: S. Miličić, *Apokalipsa*, Zagreb: Narodne Novine.
Miličić 1991: S. Miličić, *Komedija igračaka*: *izabrane pripovijetke*, Sarajevo: Veselin Masleša.
Mongardi 2013: G. Mongardi, Leopardi, Omero e la Luna, Margutte (07.09.2013), 1-14.
http://www.margutte.com/?p=1502
Roić 2013: S. Roić, *Miličićev Mediteran*, u: *Acqua Alta. Međunarodni zbornik radova*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 415-432.
Sekulić 2002: I. Sekulić, Borovi i masline, u: *Domaća književnost*, II, Beograd: Stylos, 176-187.
Vinaver 1920: S. Vinaver, Radost S. Miličića, *Misao*, II, 2/5, 797-803.

Nicoletta Cabassi

THE NIGHT IN SIBE MILIČIĆ'S COSMIC VISIONS

The analysis aims to investigate the night vault in Miličić's literary production of the Twenties, either in the lyrics (with the collections *Knjiga radosti*, 1920, *The book of Joy*; *Knjiga večnosti*, 1922, *The book of Eternity*), and in the prose (*Borovi i masline*, 1926, *Pines and olives*; *Žena i čovek*, 1927, *Man and woman*; *More*, 1928, *Sea*), and in the short novel *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj*, 1928 (*The magnificent white brig 'St George'*).

By looking at the sky and stars, Miličić was driven in a spatial cosmic perspective by the same desire for the infinite of the ancients and children: in his cosmosofic vision, the lyrical subject wants to be one with the substance. The stars, more than celestial bodies or astronomical reality, are mythopoietic and cosmic elements. However, the pantheistic feelings, bringing together men and celestial bodies, seems to crack little by little in prose. The pictorial and descriptive aspect of the sky becomes increasingly sparse, essential, which seems to go hand in hand with a vision of a universe indifferent to events and destiny of man, but also a sign of a prevailing time dimension of the night. The imaginative motion, the 'rapture' upward, will be followed by a folding down toward the earth: the stars will no longer be the mark of human destiny, and the interest of the poet over the twenties seems to move from the infinite universe, to the infinite world in his own self and to those natural elements sharing human fate.

Key words: Sibe Miličić, cosmos, night, cosmic visions, stars, celestial bodies

SANJA ROIĆ

Sunce i zvijezde u Miličićevoj Knjizi radosti

Knjiga radosti Josipa Sibe Miličića (Brusje, 1886. – Bari, 1944.), objavljena u Beogradu 1920. godine, pobudila je velik interes čitalačke publike i kritike. Motivi koji generiraju radost, središnju temu tog proznog i, najvećim dijelom, pjesničkog djela su sunce i zvijezde. U radu nastojim pokazati da je poticaj Miličićevom kozmizmu – koji kritika smatra i posebnim pravcem ekspresionističkog pjesništva – uz izravno poznavanje suvremene evropske poezije i opusa Giacoma Leopardija, bilo poznavanje talijanske mistične lirike 13. stoljeća s kojom, oslanjajući se na biblijski intertekst, započinje antropocentrično shvaćanje univerzuma.

Ključne riječi: radost, sunce, zvijezde, kozmizam, mistična poezija, bratstvo čovjeka i prirode

Naslov Miličićeve *Knjige radosti*, objavljene 1920. u Beogradu, upućuje ponajprije na biblijski intertekst, ali genološki, kao djelo koje sadrži i prozu i stihove, podsjeća i na Danteov mladalački prozimetar *Novi život*, misaonu i pjesničku poetiku slatkog novog stila. No, u Miličićevoj su zbirci centralni motivi sunce i zvijezde, a ne anđeoska žena. Zbirka započinje proznim uvodom (*KR* 3-6)[1], nastavlja središnjim pjesničkim dijelovima »Sunčani dan« (7-37) i »Zvezdana noć« (39-83), a završava također pjesničkim »Epilogom« (85-88) i »Pesmom mojih pesama« (89-94). Za razliku od dosadašnjih čitanja ove knjige, smatram da se uz modernističku odnosno ekspresionističku poetiku prisutnu u krugovima srpskog i hrvatskog pjesništva u razdoblju između dva svjetska rata, Miličić oslanja na tradiciju stare talijanske lirike 13. stoljeća, u prvom redu na ritmiziranu prozu Franje Asiškog, a dijelom sublimira svoje ranije pjesničke izričaje.

Francesco d'Assisi ili san Francesco d'Assisi, kako na talijanskom jeziku glasi njegovo ime, zvao se zapravo Giovanni a ime Francesco, do tada nepoznato u tali-

[1] Svi navodi iz *Knjige radosti* bit će od sada označeni kraticom *KR* i brojem stranice originalnog izdanja. U Hrvatskoj originalno izdanje iz 1920. posjeduje jedino Sveučilišna knjižnica u Splitu.

janskoj onomastici, dobio je po majci Francuskinji. Taj se umbrijski autor u svom kratkom djelu napisanom 1224. godine na pučkom jeziku, ali latinskog naslova *Laudes creaturarum*[2] oslonio na Psalam 148 (Nebo i zemlja hvale Jahvu)[3] i na fragment o izbavljenju trojice Danielovih drugova iz užarene peći iz Knjige o Danielu[4]. Miličić je u svojoj prvoj zbirci objavio ironičnu, pa čak i grotesknu pjesmu »Sveti Frane Asiški«, kako se sveca oslovljava u Dalmaciji, u kojoj su njegove rane od trnja interpretirane kao posljedice padova izazvanih strastvenim stanjem duha i bolešću, padavicom (Miličić 1907: 61-62).

Svoju četvrtu zbirku, *Knjigu radosti* Miličić je objavio kao tridesetčetverogodišnjak. Njegova se kultura oblikovala u jadranskim gradovima Hvaru, Kotoru, Dubrovniku i Zadru, ali ponajviše na sveučilištu u Beču gdje je od 1906. do 1913. studirao romanistiku i slavistiku i sigurno posebnu pažnju posvetio talijanskoj poeziji. Putovao je po Italiji i Francuskoj i od 1912. se nastanio i radio u Beogradu, a s početkom Prvog svjetskog rata krenuo je na impresivan put preko Rusije, gdje je okupljao dobrovoljce za Solunski front, vrativši se preko Švedske, Norveške, Engleske, Francuske i Italije na Krf a zatim, ponovno obilaznim, evropskim putem do Odese, Moskve, Sibira, pa preko Singapura, Cejlona i Sueskog kanala do Soluna. Po završetku rata bio je u Rimu u službi Jugoslavenskog odbora, a 1919. je boravio u Parizu kao pomoćnik sekretara Prve jugoslavenske izložbe te se iste godine vratio u Beograd, gdje se pridružio grupi Modernista. Kao što je to već ranije učinio Matoš, potom Andrić, Ujević, Krklec i Kosor, unio je u poetiku grupe vlastito iskustvo: odrastao je u skučenoj seoskoj sredini obilježenoj katoličkim rigorizmom, ali na jednom od najljepših mediteranskih otoka, školovao se u jadranskim gradovima uz brojna kršenja pravila ponašanja, studirao i završio studij na bečkoj Romanistici gdje je imao priliku slušati vrsne profesore[5]. Trpio je kad je izostala očeva potpora

[2] Poznato i pod naslovom *Cantico di frate Sole* (Pjesma brata Sunca). Originalni tekst napisan je u 33 retka. Tek je od 18. stoljeća ušao u korpus talijanske književnosti, no, kako je bio napisan na umbrijskom narječju, ostao je u sjeni sastavaka koji su napisani na toskanskom. Naslov bi se mogao prevesti i kao *Pjesma živih bića* zato što *creatura* u značenje živi stvor, živo biće u talijanskom jeziku može označavati i dijete, osobito kada se spominje vlastito dijete.

[3] »Hvalite ga, sunče i mjeseče, / hvalite ga sve zvijezde svjetlosne!« (Ps 148, 3).

[4] »Sunče i mjeseče, blagoslivljajte Gospoda: / hvalite i uzvisujte ga dovijeka! / Zvijezde nebeske, blagoslivljajte Gospoda: / hvalite i uzvisujte ga dovijeka!« (Daniel 3, 62-63). U *Knjizi večnosti* (1922.) koja neće biti predmet razmatranja u ovom članku, pjesnikov *motto* je izreka iz Knjige Solomonove (30, 18-19): »Troje mi je nedokučivo, / a četvrto ne razumijem: / Put orlov po nebu, / put zmijin po stijeni, / put lađin posred mora / i put muškarčev djevojci.«.

[5] Osnivač bečke Romanistike bio je Splićanin Adolfo (Adolf) Mussafia (1835.-1905.), koji je pomagao siromašne u rodnom gradu, pa vjerojatno i studente Dalmatince u Beču. Leo Spitzer (1887.-1960.) postao je docent na Romanistici upravo 1913. godine (Miličićeva teza o sadržajnoj i formalnoj razlici između Leopardijevih malih i velikih idila uklapa se u stilističku kritiku). Jedan od najcjenjenijih

(otac je umro 1909. godine)[6], ali i zbog stalnog osjećaja grijeha, jer je i dalje vodio slobodan život u velegradu u opreci s tradicionalnim odgojem. Vjerojatno mu je već tada postalo blisko iskustvo Franje Asiškog, koji je nakon razuzdanog života osjetio religioznu vokaciju. Dok je prva zbirka *Pjesme* (Miličić 1907) bila heterogena i eklektična, druga, *10 pjesama o Don Juanu* (Miličić 1911) tvori cjelinu nastalu na potki romanističke kulture, bečkih i talijanskih iskustava (Miličić putuje u Firenzu i Rim), uz ironičnu, čak grotesknu notu već od crteža na naslovnici poznatog bečkog karikaturista Josipa Danilovca[7], gorke posvete »Svim farisejima moje mile domovine« i don Juanove parabole koja ga konačno vodi u pakao. Iste godine, 1911., bio je snimljen nijemi film *Il poverello d'Assisi* (Siromašak iz Assisija)[8] koji je doživio svjetski uspjeh, što je Miličiću zasigurno bilo dobro poznato.

U *Knjizi radosti* se lektire i poznavanje romanske tradicije prožimaju s doživljajem Mediterana na rodnom otoku, u rodnom selu i njegovoj prirodnoj luci, uvali Lučišće do koje vodi vratoloman put dug pet kilometara kroz gustu borovu šumu (u Miličićevo vrijeme put je bio dug 3,5 km, a poznato je da su bruški svećenici grešnicima za pokoru određivali njegovo prelaženje). Nakon ratnih godina kao da se pjesnik prisjetio don Juanovih stihova iz svoje druge zbirke (22): »O Dolores, milje moje, / zar ni ti ne znaš život što je? / Ta, tvoja ljubav, što ćeš već?! / Uz tebe žiće proćće moje / brzo, l'jepo, veličajno / kao krasan sunčan dan…« i pošao tragom posljednjeg stiha.

Pjesnikovo rodno selo Brusje nalazi se na uzvisini od 310 metara nad morem, na zavojitom, brdskom putu koji povezuje dva najvažnija i najveća otočka lokaliteta, drevni Stari Grad, najstarije naselje na Jadranu koje su osnovali Grci 384. godine pr. n.e., i recentniji Hvar koji se nekad i zvao Novi Grad. Izvorni govornici lokalnog čakavskog dijalekta svoj otok zovu »For«[9]. Svako od većih i manjih mjesta

---

romanista svih vremena, Švicarac Wilhelm Meyer-Lübke (1861.-1936.) bio je dekan bečkog Filozofskog fakulteta 1905.-1906. godine, a zatim rektor Sveučilišta do 1915., dakle u vrijeme kad je Miličić studirao. U Beču je 1913. godinu na studiju proveo i Ivo Andrić a iste je godine na Romanistici diplomirao i Mirko Deanović (1890.-1984.), kasnije utemeljitelj zagrebačke Talijanistike.

[6] U *Srpskom književnom glasniku* (Miličić 1920c) Miličić je objavio pripovijetku »Smrt oca« koja sadrži i autobiografske elemente. U Beču je bio prijavljen na nekoliko adresa, od 29.11.1912. do 19.12.1912. u Grosse Neugasse 18/22 sa suprugom Danicom rođenom Peklić (ranija prijava u hotelu »Triest«). U Arhivu grada Beča nema podatka gdje i kada su se Miličić i Danica Peklić vjenčali.

[7] Prikazuje lijepog, samosvjesnog mladića u karakterističnoj odjeći španjolskog plemića pred strašnim sudom, kolom vragova, vrhovnim sucem i ženom-anđelom koji plače. Rođen u Beču kao sin srpskog brijača, Josif Danilovac (Josef Danilowatz) (1877.-1945.) završio je Umjetničku akademiju, bio poznat grafičar i karikaturist u bečkom humorističnom tjedniku *Die Muskete* (Mačeta, 1905.-1941.).

[8] Redatelj filma (Italija, 1911.) bio je Enrico Guazzoni.

[9] Zato će Miličić u *Knjzi radosti* spomenuti »divno ostrvo moje / ponosni drevni Far« (*KR* 27) i »rodno mi ostrvo Far« (*KR* 28).

ima svoje »vale«, uvale, zaljeve, lučice, nekada u posjedu lokalnih obitelji za koje su težaci obrađivali polja, najčešće vinovu lozu. Nekoliko uvala na sjeveroistočnoj obali Hvara i danas se označavaju kao »Bruške vale«, premda su smještene na ulazu u Starogradski zaljev.

Uvalu Lučišće je u 16. stoljeću opisao starogradski vlastelin Petar Hektorović pišući o trodnevnoj plovidbi od Staroga Grada do Brača i Šolte i natrag:

> Zatim dojidrismo s argutlom u ruku
> Kako sami htimo u najliplju luku,
> Gdino je bašćina kû sade i riju
> Oca tere sina, vitezi obiju. (Hektorović 1976: 27)

Kormilareći, kako su i namjerili, Petar i njegovi veslači Paskoje i Nikola (a bio je s njima i njegov mali sin), pristali su u najljepšu uvalu. Na cijelom putovanju, dakle, od Hvara, preko Brača i Šolte i natrag na Hvar »najliplja«, najljepše je Lučišće gdje se nalazi »bašćina«, očevina, zemljište koje za oca Hortensija i sina Hijeronima Bartučevića, viteza kojem je posvećen čitav spjev (20), obrađuju lokalni težaci. Naš suvremenik, također Starograđanin Tonko Maroević precizno je primijetio:

> Pohvala »bašćini« i ljudima koji je nastanjuju ujedno je obrana ugroženog zavičaja sa svim tvarnim i duhovnim specifičnostima. Ponajprije je riječ o izrazito humaniziranu krajoliku, jer mjesta koja posjećuju i na koja nailaze duboko su impregnirana aluzijama i uspomenama, obilježena afektivnim sponama (Bartučevićevo imanje u Lučišću, Marulićevo pribježište u Nečujmu […]). (Maroević 1988: 129-130)

Ne čudi stoga što je ovo iznimno mjesto iz književnosti našeg *Cinquecenta* četiri stoljeća kasnije u modernu poeziju vratio Sibe Miličić, čijoj obitelji i danas pripada[10] dio te prelijepe uvale, s punim pravom zabilježene u književnoj tradiciji kao jedinstven *locus amoenus*. Motiv kozmosa prisutan je već u Miličićevoj trećoj zbirci *3* (naslov se spominje i kao *Trojka*) koja se otvara pjesmom »Vetar«, središnja cjelina je naslovljena »Karneval« a treća »More«[11]. Već u prvom dijelu Miličić tematizira kozmičke teme: odnos duše i svijeta, kozmički prostori neba, mora, zvijezda i svjetova, osjećaj titanizma i pada, grijeha i sreće, dobra i zla.

[10] Danas su posjednici polja i kuća uz more, uz druge susjede, pjesnikovi pranećaci Ivan i Nenad Juranić s obiteljima.

[11] Za ovu je zbirku Miličić odabrao ekavicu kojom će pisati do 1940. Nenaslovljeni, prvi dio je na str. 3-30; središnji »Karneval« je na str. 31-40 i treći »More« na str. 41-51. Radovan Vučković naziva prvi dio zbirke »ciklus „Ritam svemira“«, prema najvažnijem sastavku (Vučković 2011b: 158).

Sintagma »Veliko sunce«, »svetlo Sunce« javlja se u pjesmi »Oci i deca«, u dijalogu oca i sina (Miličić 1914: 18), a u »Glasu sutona« nakon zalaska sunca »zaplamti / pučinom neba zvezda neznan broj…« (25). Centralna je pjesma »Ritam svemira« (26-27) što ga lirsko ja osluškuje u potpunoj tišini noći, percipirajući »ritam svemirske kretnje« zvijezda i planeta u tišini u kojoj se čuje samo zvuk milijuna ljudskih srca. Pjesme »Karnevala« tematiziraju nevjernu ženu, ples i pjesničko ja posramljenog ljubavnika čije lice »glupava mi maska krije«, uz podrugljivu onomatopeju smijeha »Ha, ha, ha, ha!« i citat iz Leoncavallove opere *Pagliacci* na izvornom talijanskom *Ridi pagliaccio, ridi!!* (39). Treći dio »More« referira se na krajolik i atmosferu rodnog otoka, u pjesmi »Iskričavo more« navode se riječi starog ribara: »iskri se more scirocco je blizu« (46), dok se u »Jedrenjaku« pominje »moja uvala« (48) a u trima zadnjim pjesmama s nadnaslovom »Kraj mora« (49-51) pjeva se o susretu s morem djeteta, mladića i starca, čime se ponovno uspostavlja harmonija tripartitne podjele.

Knjiga radosti nastajala je u godinama koje su prethodile ratu i sadrži dio pjesama koje su objavljene u *Letopisu Matice srpske* 1912., *Srpskim novinama* i *Zabavniku* 1917.-18. a kasnije i u *Misli* (1919. i 1920.). Razmotrena iz poetičke perspektive grupe Modernista, uobličena je 1920. kao svojevrsna potraga za smislom. Počinje konstatacijom gubitka:

> Mi smo izgubili veliku životnu Radost, što bije iz klika radosne dece, iz kljuna pevačice tice, iz šumora zelenih grana i bezazlene igre jaganjaca.
> Večitu životnu Radost što bije, kao večiti izvor iz zemlje, »kladenac vode žive«; što struji kroz svetlost i toplinu sunca i kroz radosni pokret svega.
> U osećanju našem još odseva neko bledo svetlo te Radosti, jer mi ne možemo živeti bez nje: ona je sadržaj života; ali nesposobni da otklonimo sve prepreke, koji nam pristup do nje preče, pronalazimo njezin surogat: Veselje. (*KR* 3)

Povratnik iz rata Miličić pjeva potpuno drugačije od Crnjanskog u *Lirici Itake* (1919; *Sumatra* je iz 1920.): on tvrdi da je »Radost« u njemu, da je u njemu i vječnost, te da ih on osjeća zato što postoji »Radost kozmička«, i zato što je »Priroda Radost« a »i Bogu ime je radost«. Odatle proizlazi pjesnikov kozmizam, specifičan osjećaj prirode na tragu Leopardijevih *Prvih idila*[12]: čovjekova identifikacija s prirodom u njezinom mediteranskom, osunčanom, plodnom krajoliku, sveobuhvatnost čovjekovog vizualnog, auditivnog i olfaktivnog osjeta mediteranske prirode koja u njemu budi radost, ponesenost, svijest o moći percepcije beskonačnog.

---

[12] Leopardi ih je tako nazvao prema idilama, pjesmama o prirodi koje je napisao grčki pjesnik iz Sirakuze Mosho (2. st. pr. n.e.).

Sunce je tvorac »najlepšeg čuda«, sunčanog dana, ono obasjava i oživljava zemlju koja izgleda kao začarana: »A sunce mirno se dižuć vrh sveta začarana, stvori najlepše čudo, čudo sunčana dana« (*KR* 10). Stvoriti tu veliku radost koja je mogla dotaknuti Nebo i dignuti i probuditi Zemlju, nastavlja pjesničko ja, »moglo je samo Sunce« (13) zbog čega će »svoje razgaliti grudi, / i rastvoriti svet svoj, da ga oradosti sunce« (*isto*). Međutim, Sunce mora zaći i odnijeti sobom radost:

Sunce je Zemlji donelo radost,
Sunce će proći,
radost Zemlje će proći,
i radost moja,
zašto ja nebih
grudi natrpao Suncem,
da i kad nestane Sunce
i meni ostane radost. (13-14)

U ovim se stihovima mogu primijetiti Miličićeva nepreciznost kod kondicionalnog načina, gdje je »ne bih« napisano spojeno, dok u zadnjem stihu pretpostavljam da je pogrešno otisnuto »i meni« umjesto »u meni«.

Takva neviđena radost[13] ne može se zarobiti tijelom, radost se može spoznati samo dušom:

Pa kad pred čudima mora
i pred čudima zemlje,
igrajuć, kličuć i pojuć,
kao nevest pjana,
moja izađe duša
sva suncem obasjana,
sve zapevaše tice
i sva zašumiše mora,
a šume daše sve pesme. (16)

Na tom se mjestu otvara središnji dio, epifanija Miličićevog »Sunčanog dana«:

I zapevasmo radosni
sa svetlim suncem u nama,
i zaigrasmo radosni
sa poklikom na usnama:

[13] Jer, ni velika »kraljica Sabka« nije mogla skupiti takve svate, kakva su »sva čuda zemlje i mora / dođoše da dušu mi prate« (*KR* 15).

otvori dveri zelene,
duboka šumo borova,
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. (16-17)

Pluralno »mi« obuhvaća pjesničko ja i njegova »radosna leta«, proteklo vrijeme antropomorfizirano u mlada bića koja radosno plešu, uzvikuju, kliču. Sunce je u njima, ono ih nosi i inspirira: prostor u kojem se nalaze je »duboka šuma borova« u koju se ulazi kroz »dveri zelene«. Šuma je također u pokretu, priroda je zahvaćena epifanijom: grane borova se ljuljaju, čuje se »šumno zvonjenje« i prenosi ritmizirana onomatopeja zvona, a otvorena šuma je poput hrama (»crkva sjajna«, »dveri svetotajne«) koji se otvorio da se u njemu proslavi radost.

Neuobičajeno prepletanje rime i ritma pridaje ovim originalnim stihovima i stanovitu mističnost: tako će u prvoj strofi rima *abab* (radosni / u nama, / radosni / usnama) istaknuti pojam radosti, da bi u idućoj, jednako rimovanoj strofi u koja doslovce ponavlja dva stiha kao kakvu magičnu formulu kojom će se »dveri« otvoriti (zelene / borova / zelene / borova) ocrtala jedinstvena priroda, a u trećoj, duljoj strofi, koja sadrži i onomatopeju zvona, priroda očitovala u punoći boje i zvuka u shemi *efghfg* (duboko / borove: / din-dan – / zvonenje / dolove: / din dan)[14] a uvodi se i unutrašnja rima u predzadnjem stihu: niz breg*ove* i dol*ove*. U četvrtoj, također duljoj strofi she-

[14] Pretpostavljam da onomatopeju u stihu Miličić preuzima iz poezije Giovannija Pascolija. I u ovoj strofi mislim da je netočno otisnuta riječ zvonenje umjesto: zvonjenje, a u zadnjoj strofi nedostaje crtica u onomatopeji din-dan. U cjelini je dubrovačka zbirka *3* otisnuta s puno većom formalnom pažnjom od *Knjige radosti*.

me *ijjkklm* u kojoj se rimuju pridjevi sjajne i svetotajne te imenice cikom i poklikom, nalaze se i triput ponovljeni alternirani pojmovi: dveri / vrata / dveri u unutrašnjosti stiha koji kao da inzistiraju na formuli koja će ih otvoriti. U šumu, naime ulaze »ja i kolo veselo / radosnih mojih leta« (*lm*), dvostih kojim se i zaključuje ovaj najuspješniji i najčešće antologizirani dio knjige. Strofa, koja zajedno sa sljedećom predstavlja vrhunac epifanije, počinje apostrofom, obraćanjem čudesnoj šumi:

O, lepi su ti dvor**ovi**,
duboka šumo bor**ova**,
o lepši su ti dvor**ovi**,
lepši od carskih dvor**ova**:
mi ćemo kolo povesti
oko svih tvojih bor**ova**,
preko svih tvojih breg**ova**,
uz svirku tvojih zvon**ova**.

Uz gradaciju »lepi / lepši / lepši« uz dvorove »duboke šume borova«, dvaput ponovljenog stiha iz druge strofe, u prvom, trećem i četvrtom stihu, u petom se stihu javlja zamjenica »mi« (odnosi se na »ja i kolo veselo radosnih mojih leta« iz prethodne strofe) a pojam iz pučke tradicije »kolo« se sad ponavlja kao obuhvaćanje krajolika, »borova i bregova«, »uz svirku tvojih zvonova«. Morfem koji je prvi put spomenut u drugoj strofi: »-ova, -ova«, u trećoj strofi je bio prisutan kao »-ove, -ove« a u ovoj se strofi neumorno ponavlja čak sedam puta i to na istaknutom, završnom dijelu stiha: »-ovi, -ova, -ovi, -ova, -, -ova, -ova, -ova«.

Sljedeća strofa počinje novim imperativom: »zaljuljaj grane zelene« što varira prethodni »otvori dveri zelene« i u drugom stihu ponavlja dvaput istaknuti vokativ »duboka šumo borova« iz druge strofe. I u ovoj strofi čujemo već spomenuti morfem: -ova, -ove, -ove, -ova, -ovi, -ova, -, -ova, -ova, -ova, ponovljen čak devet puta i zaključni zvon, ponovljen triput u zadnjem stihu ove strofe: »din dan, din dan, din dan«.

Zaljuljaj grane zelene, duboka šumo borova,
zaljuljaj svoje zvonove,
da jeka im se odzove
od bregova i dolova,
lepše ti zvone zvonovi
od svih crkvenih zvonova:
mi besno kolo vodimo
oko svih tvojih borova,
preko svih tvojih bregova,
uz svirku tvojih zvonova –
din dan, din dan, din dan. (17-18)

Šuma borova profani je hram koji svojom ljepotom nadvisuje i »carske dvorove«, a razigrano kolo vrti se i dotiče svekoliki prostor. Jeka i zvon koji se čuju također nadvisuju sve »crkvene zvonove«, jer je u njima nezaustavljiva snaga radosti. Kolo odjednom postaje »besno«, gubi se svaki racionalni moment, radost je opila plesače i prirodu koji su se stopili u jedno. Posljednja strofa ovog dijela knjige označuje obrat, završetak:

A kad nam igra prestane, i noga nam se zamori,
i naša pesma burna,
zatvori svoje dvorove,
duboka šumo borova,
zatvori svoje dvorove,
da niko nam ne smeta,
i spusti grane borove,
da šum nam sanak dozove
s makovog ludog cveta:
od pesme burne umorni,
od igre lude sustali,
htećemo slatko spavati:
ja i kolo veselo
radosnih mojih leta. (18)

Ponovljeni imperativ, sada suprotnog značenja: »zatvori svoje dvorove« i vokativ »duboka šumo borova«, ne više u opijenoj igri nego u želji za osamom »da niko nam ne smeta«, kako bi taj »šum« dozvao »sanak […] s makovog ludog cveta«. I u ovoj je strofi prisutan morfem -ove, -ova, ovdje samo pet puta. Dva stiha kojim se završila četvrta strofa, zaključuju i cijeli fragment, ali sad ne više u ludoj igri, nego kao »umorni / sustali« koji žele »slatko spavati«. Strofe su nejednake duljine: prve dvije su katreni sedmeraca i osmeraca, treća broji šest stihova različite duljine, četvrta sedam, peta osam, šesta dvanaest a sedma, zaključna čak petnaest. Ritam kratkog variranog stiha, prožetog šumom što ga vjetar stvara njišući grane, onomatopejom zvona i dinamikom plesa upletenog u kolo, omogućuje Miličiću jedinstvenu sintezu izvornog ritma imanentnog narodnom pjesništvu (kolo, repetitivnost, vokativi) i rafinirane elaboracije sugestija iz ekspresionističke, dekadentističke i simbolističke evropske lirike, sa stanovitim zanosnim pa čak i erotskim nabojem.

Da se u *Knjizi radosti* ne radi o apstraktnom pejzažu, nego o domaćem krajoliku rodnog otoka potvrđuju sljedeći stihovi u kojima se navode borovi, cikade, more i les[15]:

[15] Smatralo se nekoć da etimologija talijanskog naziva za Hvar, Lesina, vodi porijeklo od pojma les, m. = šuma, međutim, na Apeninskom poluotoku u blizini rta Gargano, nalazi se jezero Lesina, koje je dobilo ime po obliku kovačkog nakovnja, tal. *lesina*.

Umoran sedoh na travu,
a nada mnom,
na borovima šumnim,
radosno cikade poju;
nišu[16] me valovi morski;
zapljuskiva me
more mirisa gorskih;
osećam
svu radost stvari u meni,
svu radost zemaljskih bića:
i ta večna sinfonija klika,
mirisa,
huke mora i lesa,
na moju trepetnu dušu
sipa harmoniju večnu
radosti zemnih čudesa. (19-20)

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.«[17]. Stoga smatram da je »ti« u *Knjizi radosti* krajolik pjesnikova rodnog otoka. Miličićevo je djetinjstvo vezano za Brusje na Hvaru. Selo je nekoć brojilo i do tisuću stanovnika, ali se već u doba pjesnikove zrelosti znatno ispraznilo. Hvar je među jadranskim otocima poznat po tome što, 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. Premda je Miličić sigurno poznavao Hektorovića, put barkom na koji se zajedno s Milošem Crnjanskim i Petrom Dobrovićem otisnuo jednog ljetnog dana 1921., nije slijedio put iz *Ribanja* premda je bio inspiriran njime, a mogao je završiti tragično zbog iznenadnog vjetra koji je ometao pristajanje.

U svojoj studiji o ekspresionizmu u hrvatskom pjesništvu Cvjetko Milanja smatra da u početku još nekanoniziranom ekspresionizmu pripadaju Josip Kosor, Ivo Andrić, Sibe Miličić i Antun Branko Šimić (Milanja 2002: 9-10) te da se može uspostaviti tripartitna podjela pjesništva hrvatskog ekspresionizma: uz aktivistički i fenomenologijski prisutan je i treći tip, »dosad […] jedva stidljivo spomenut, kozmički ekspresionizam čiji su predstavnici J. Kosor, S. Miličić, te dijelom i Cesarec« (16-17).

[16] U originalu stoji pogrešno: »nišu« umjesto »njišu«.
[17] Razgovor je vodio Franjo Pavešić. Usp. *15 dana*, 1933, 17, 260.

Radovan Vučković vidi kozmičko pjesništvo u srpskoj književnosti kao vid apstraktnog ekspresionizma (Vučković 2011b: 140) koji se ogleda u apstraktnom, literariziranom vokabularu. Takvim vokabularom, po njegovom mišljenju pjesnici »slikaju nerealni kosmološki prostor u čije obzorje su uključeni priroda, flora i fauna« (*Isto*). No, premda Miličić svojim prilozima, kao što je u prvom redu »Jedan izvod koji bi mogao da bude program« iz 1920., naizgled teorijski obrazlaže kozmizam, u *Knjizi radosti* on donosi lako prepoznatljivu sliku svoga zavičaja koju pjesničkim sredstvima pokušava uzdići na opću, pa i kozmičku razinu, na tragu poezije Giacoma Leopardija koja jednako tako, polazeći od prepoznatljivog krajolika pjesnikova rodnog mjesta Recanati uzdiže pjesničku riječ na univerzalnu razinu. Ako se u Miličićevom pjesništvu prepoznaje »interesovanje za grčko-rimsku kulturu i upotreba njenih simbola i mitova u pesničkoj praksi« (152), što je zajedničko svom pjesnicima kozmičke poezije, ti su tragovi filtrirani također preko Leopardija, dubokog poznavatelja starine i genijalnog stilista koji je te tragove na jedinstven način uklopio u svoju neveliku, ali za talijansku i evropsku kulturu nezaobilaznu pjesničku produkciju[18]. Miličićeva je vizija utemeljena na mediteranskom osjećaju prirode, života i svijeta koji su neposredno bili vezani za konkretno podneblje, ljude i tradiciju, zbog čega je i uspio iznenaditi krug beogradskih pjesnika koji su dobro poznavali evropske književnosti i čitali ih u originalu. U *Knjizi radosti* on se na nov način oslonio na *Pjesmu brata sunca* Franje Asiškog koji, pored brata sunca, spominje i sestru lunu te sestre zvijezde, zatim brata vjetra, sestru vodu, brata ognja, mati zemlju i, naposljetku, sestru našu smrt tjelesnu. Pjesma započinje slavom bogu, zatim prelazi na svemir koji čine luna, sunce i zvijezde, potom navodi četiri prirodna elementa, vjetar, vodu, vatru i zemlju i, naposljetku, spominje čovjeka, kojeg je stvorio bog.

Miličić je već od svoje prve zbirke u svoj lirski izričaj uključio biblijske fragmente i zbog svoje mediteranske i katoličke provenijencije, s tim da su vrijeme studiranja i kasnije ratno razdoblje ostavili neizbrisiv trag na njegove životne i vjerske stavove: iz njegovih se radova može naslutiti da je poznavao Epikura, Lukrecija, Rousseaua, filozofiju francuskog sensizma, a odabir teme za disertaciju i kasniji rad na prijevodima Leopardijeve poezije i proze svjedoče o privilegiranom mjestu u njegovom misaonom i pjesničkom svijetu pjesnika iz Recanatija, sensista i materijalista čija su djela dospjela na *index* zabranjenih knjiga Katoličke crkve.

---

[18] Ne slažem se s Vučkovićevom tezom da je Miličić za vrijeme boravka u Beču upoznao Däublerovu pjesničku fantazmagoriju *Sjeverno svjetlo* iz 1910. u kojoj je tematiziran solarni mit. Njemačkog pjesnika Däublera koji je bio rođen u Trstu i Aleksandra Bloka u svom je prikazu Miličićeve knjige spomenuo Tin Ujević (Ujević 1965: 110). Stanislav Vinaver (Vinaver 1920: 797-803) smatra da Miličić pjeva jednu pjesmu jednim glasom, da svira poput Paganinija na jednoj žici i da je, slijedeći grčke uzore, sunce i zvijezde zarobio u svoju dušu i izvršio nasilje nad sobom i nad kozmosom.

Tin Ujević je u svom prikazu Miličićeve knjige inzistirao na pojmu *radosti* i istaknuo da pjesnik radosti »u stihu razumije tajnu beskonačnih prostora, pjanu poeziju neba, mora i zemlje« jer posjeduje »neposredno, iskreno, neknjiško osjećanje prirode« (Ujević 1965: 109). Mislim da je taj Miličićev osjećaj prirode elaboriran u pjesničku riječ na temelju iskustva talijanskog pjesništva, od Franje Asiškog do Leopardija, te novijih, Carduccija (čije je stihove preveo i uključio u svoju prvu zbirku) i Pascolija, pjesnika koji je u poeziju unio zvukove prirode, te solarnog D'Annunzija. Miličićeva ideja prema kojoj će iz pjesništva nastati nova vjera »kad se čovek uistinu bude oslobodio, barem u koliko je njemu moguće, od svega materijalnog, dignuće se visoko i nova duhovna, do danas nečuvena poezija, odjeknuće svetom velika poezija sveopšte kosmičke ljubavi« (Miličić 1920a: 192) temelji se na Leopardijevoj spoznaji beskonačnog koju pjesnički subjekt dostiže imanentnom percepcijom prirode, njenih zvukova, pojavnosti, atmosfere. Tu je »poetsku religiju« Josip Lešić u svojoj knjizi-potrazi za pjesnikovim poetskim i biografskim fragmentima objasnio ovako:

> Je li to bila poza? Ludost? Gluma? Namjerna komična, a možda i ironična inverzija sive i mrtve stvarnosti? Svjestan pokušaj da se u opštem pesimistički intoniranom horu poslijeratne poezije oglasi disonantan ton, kako bi bio zapažen? Ili je, zahvaljujući upravo ratnim strahotama kroz koje je neposredno prošao (a oko njega u se rušila carstva), počeo doživljavati život i prirodu kao veliko Čudo, jer je, eto, nakon svega i svih godina klanja, ostao živ, pa mu se sve oko njega što vidi i osjeća javlja kao Radost i Vječnost? (Lešić 1991: 78)

Dio pjesama je, kao što je već spomenuto, Miličić ispjevao prije rata a u svom teorijskom prilogu (Miličić 1920a: 188) spomenuo da, premda više nema velikih pjesnika kakvi su bili Byron, Shelley, Puškin i Leopardi, mogu se na temelju zajedničkog, općeg svjetonazora razumjeti velike pjesničke epohe: Periklovo doba u Ateni, Provansalce, »13. mistični vek italijanski« (*isto*), zatim renesansu i kraj 19. stoljeća. Do kozmičkih osjećaja vodi nova poezija koju pišu: Walt Whitman, belgijski frankofoni pjesnik Verhaeren, češki simbolist Březina, Rilke i njemački pjesnik Alfred Mombert a u budućnosti će »odjeknuti svetom velika poezija sveopšte kozmičke ljubavi« (192). Za najmlađe pjesnike, svoje vršnjake, Miličić tvrdi da »oni daju u istinu sami sebe, otvaraju sami sebi horizonte, oni su u prvim redovima« (193) a na taj put ka visini unose ono najdragocjenije, svoju dušu.

Upravo takav put pokušava slijediti pjesnik u drugom dijelu *Knjige radosti* naslovljenom »Zvezdana noć« (*KR* 39-83), nad kojim stoji kao *motto* Kantova glasovita rečenica: »Nema ništa veličanstvenije do zvezdanog nega nad nama, i moralnog zakona u nama« (41). Krajolik je i u ovom dijelu evidentno primorski, šume su »daleke… visokih mirisavih bora« (*isto*) a iz »široke ogromne Zemlje« čuje se njezina »večita pesma Nebu« (42).

Oči lirskog subjekta pune su »svetlih, velikih zvezda«, »u njima celo je nebo!« (*isto*). Zvjezdana noć je tako zanosna da je bolno prekinuti njeno promatranje: vrijeme sadašnje preklapa se s prošlim vremenom, dobom djetinjstva, kad se to nebo činilo kao drvo prepuno zlatnih jabuka iz drevne slavenske priče o »Žar-tici, štono ih čuva« (44). Kao što je dijete interpretiralo nebo, tako je i narod »pun mašte i pesme« gledajući nebo stvorio svoje priče slično kao što upravo nastaje »malena pesma moja« (*isto*). Sljedeća strofa

> Tako večeri svake,
> kad okna pokriva tama,
> i nema ni[19] glasa više,
> i tiho je postalo tiše, kad svaka spava vlat, i svaki list se smiri, u miru bez strepnje, ja gledam
> ritam svemirske kretnje

asocira ponovo na Leopardijevu idilu *Beskonačnost* (»zamišljam beskrajne / prostore, strašna, nadljudska ćutanja / i mir najdublji…«; Leopardi 1937: 60) odakle proizlazi spoznaja beskonačnog, brodoloma u tom moru. Kod Miličića je to »mir bez strepnje« u kojem se spoznaje »ritam svemirske kretnje«, osluškuje se tek kucanje miliona srca, »tik tak, tik tak, tik tak« (*KR* 47). Reminiscencija djetinjstva »u mojem malenom Brusju« (*isto*) uspomena je na zvijezde padalice »zmaje, što Beskrajem jezde« i ushićeno dječje klicanje i molba tim »zmajevima« da im usliše djetinje želje. Dječja je pjesma bila sebična a ova, nova, je »pesma prečista / kao što behu prečiste / malene duše naše, i naša mala srca«, velika pjesma koja od zvijezda s neba dobiva »svetli blagoslov« (49). Samoća, sinteza prošlog i epifanija sadašnjeg stapaju se ponovo u leopardijevskoj atmosferi u kojoj je osamljeni pjesnik promatrajući brežuljak što ga je skrivala živica, uz zvuk što ga proizvodi vjetar njišući krošnje spoznaje beskonačnost na Leopardijevom tragu:

> Noćas sam sâm
> na ovom brežuljku,
> u ovoj nemoj noći:
> sâm, i nigde već nikog.
>
> Umorne od svetlosti sunca,
> zaspaše bezbrojne oči.
>
> nada mnom zvezde – i poda mnom.

---

[19] Očita je tiskarska pogreška *pi* stoji umjesto logičnog *ni*. Pretpostavljam da je izvornik bio napisan latiničnim pismom.

Nada mnom Večnost – i poda mnom.

Umom ju shvatiti ne mogu,
ali je u zvezdama vidim.

Rukama dodirnuh Zemlju:
u noj dodirnuh Večnost.

I dok, u čudu, pružam ruke spram zvezda, gore,
i ne znam,
da ih ronim u Beskraj,
kao dve najtanje slamke
u neko beskrajno more. (51-52)

Prijevod Leopardijeve *Beskonačnosti* objavio je Miličić u knjizi 17 godina kasnije, ali nema nikakve sumnje da je s tom pjesmom živio još od svojih studentskih dana:

Uvek mi beše ovaj pust breg mio,
Plot ovaj, koji obzorja najkrajnjeg
toliki deo otimlje mom oku.
Al', sedeć, motrim, i, tamo preko njeg,
U svojoj misli zamišljam beskrajne
Prostore, strašna nadljudska ćutanja
I mir najdublji; da mi se gotovo
Srce prepada. Slušajući zatim
U ovom žbunju vetra šum, ja hoću
beskrajno ovo ćutanje da sravnim
sa ovim glasom. I sećam se večnog,
Mrtvih vekova, dok sadašnje vreme
Živi i glas mu. Tako u ovome
Bezmerju moja utapa se miso:
I brodolom mi sladak u tom moru. (Leopardi 1937: 60)

Isto tako i Leopardijeva pjesma »Mjesecu« (*Alla luna*) ostavila traga u »Izlazu meseca« u zbirci *3* (Miličić 1914: 7) kod Leopardija je luna »visila iznad ove šume« (Leopardi 1937: 118) i svu je obasjavala, a u Miličićevoj pjesmi »velik i sjajan digao se […] mesec / laganim hodom iza gore strme, / u svetlom ruhu od zlata i srme« (Miličić 1914: 7). Pjesnikov razgovor sa zvijezdama podiže ga na nebo odakle vidi »ovu čudnu nam Zemlju« (*KR* 60) »što nam je kolevkom bila / i što će biti nam grobom« na tragu Leopardijeve spoznaje u »Noćnoj pesmi jednog azijskog bludećeg pastira« (Leopardi 1937: 193): »Tom ko se rađa crn je dan postanja«.

Duša je »kao senka oblaka jednog« (*KR* 68) dok se »sve malene senke / zemaljskih bića i stvari« stječu u ogromnu sjenu velike Zemlje. Na tragu Dantea i Spinozine *Etike* čuje se i ori »muzika sfera« što priziva biblijsku epizodu mudrih i ludih djevica (72-73). Prošla je burna noć, dolazi jutro, zvijezde nestaju i ostaje »tamna malena Zemlja, / neka je srećna, / sirota naša sestra: / Zemlja!«, stihovi koji se kao refren ponavljaju (79-80). U pjesmi Franje Asiškog zemlji su posvećeni stihovi koje donosim u prijevodu Ive Andrića iz 1926. godine: »Slava Ti, Bože moj, rad majke naše Zemlje, koja nas drži i vodi, koja rađa svakojakim rodom, sa šarenim cvećem i biljem«[20]. Međutim, Andrić je u svom prijevodu izostavio riječ »sora«, »sestra« koja stoji u originalu uz »matre«, »majka«: »Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra, / la quale ne sustenta et governa, / et produce diversi fructi con coloriti flori et herba« (Francesco D'Assisi u Contini 1960: 33-34).

Sve zvijezde sa svih strana svijeta klikću u zanosu i pravoslavne mistike: »Slava! Slava! / Vo Višnjih Slava!« (*KR* 81) a iz dubine Beskraja se čuje riječ »mir«, vječni mir poslije strašnog rata (*isto*). Duša lirskog ja uzdiže se do neba i sastaje sa zvijezdama u kosmičkoj sintezi prirode i pojedinca, bez posredstva metafizičkog, kao u Leopardijevoj poeziji. Razlika između Leopardijeve i Miličićeve poetike je u kozmizmu kao radosti, epifaniji duše pjesnikove i njezine sinteze s prirodom u izabranom krajoliku koji je i *locus amoenus* i slutnja beskonačnosti, dok je kod Leopardija posljednji stupanj njegova pesimizma bio, naprotiv, kozmički pesimizam sa spoznajom da je priroda maćeha, da u ciklusu rađanja i smrti živa bića u času rođenja dobivaju i smrtnu presudu svoga bivanja na zemlji.

U »Epilogu« (85-88) ponavlja se slika iz djetinjstva: dječak i otac napuštaju luku i odlaze na ribanje: »čarobnu ostavljasmo luku« (85), dječak se divi Nebu i Zemlji (88). Knjiga se završava »Pesmom mojih pesama« (89-94) intertekstualno povezanom s biblijskom Pjesmom nad pjesmama, dok zvijezde u sunčano jutro napuštaju nebo i postaju nijeme i slijepe, ali samo do iduće noći.

---

[20] Andrić naziva umbrijskog pjesnika Francisko iz Asizija, pa je i esej koji mu je posvetio naslovio »Legenda o svetom Francisku iz Asizija« (Andrić 1924). Na kraju eseja objavio je i prijevod »čuvene Franciskove himne suncu« koji je sam ocijenio »dalekim od savršenstva« (Andrić 1981: 92). Tekst i prijevod (potpisan pseudonimom R.R.) objavio je prigodom osamstote obljetnice Franjine smrti u *Srpskom književnom glasniku*. Zanimljiv je i ovaj Andrićev naslov »Prvi dan u radosnom gradu. Pismo našeg prijatelja iz Italije« (»radosni grad« je Rim); dopis je objavljen u beogradskoj *Politici* 1926, 6360, 10.

U svom izboru iz duhovne lirike Milan Pavelić je isti fragment iz pjesme Franje Asiškog preveo ovako: »Hvaljen budi, moj Gospodine, radi naše sestre, majke zemlje, / Koja nas hrani i nosi / i dalje različite plodove i šareno cvijeće i travu« (Pavelić 1937: 26). Pjesmu su kasnije prevodili i Franjo Žilić (1974.), Mladen Machiedo (1993.) i subotički franjevac Dionizije Andrašec (2003.).

Mjesto *Knjige radosti* i životnog puta njenog autora neizbrisivi su u hrvatskoj i srpskoj književnosti, o čemu je najprije pisao Tin Ujević izdvojivši Miličićevu knjigu zajedno s Andrićevim mističnim prozama i »izvjestan broj pjesama« Gustava Krkleca (Ujević 1965: 114), kao ozbiljan dobitak i uspjeh »naše mlade poezije« i »jedan od najljepših pjesničkih priloga našeg vremena« (117)[21].

Trag *Knjige Radosti* nalazi se, kao što je poznato, u opusu Miloša Crnjanskog, kako zbog beogradskog i pariškog prijateljevanja dvojice mladih ljudi, tako i zbog nezaboravnog ljetnog boravka u Lučišću 1921:

> Poći ćemo od putovanja ili lutanja po svetu. Crnjanski nam u tome pomaže svojim sećanjima objavljenim 1929. godine: sudbinu za vreme rata i putovanje iz Rusije, pa preko Japana i Engleske opisuje kod svog prijatelja Siba Miličića na isti način kao i ranije kod Birimca. Ostala putovanja Siba Miličića podudaraju se potpuno s Čarnojevićevim pravcima plovidbe. Drugo, kod Miličića u prvim poratnim godinama Crnjanski izdvaja planetarno osećanje »žudnju za nekim kosmičkim optimizmom, radošću, bez obzira na svakidašnjicu«. I ovde lako prepoznajemo Čarnojevića. Zatim, u jednoj Miličićevoj pesmi iz istog vremena, koju je Crnjanski svakako znao, kao refren se ponavlja: »Rodno mi ostrvo Far«. Na ostrvu s farom bio je pisar, Čarnojevićev otac.
>
> Najzad, i možda najvažnije, u Pismima iz Pariza iz 1921. godine, na jednom od mesta gde se vide sami temelji njegove poetike, Crnjanski kao potvrdu navodi Miličićeve stihove iz Knjige radosti: »A, Zemlja, neka je srećna, sirota naša sestra, Zemlja«. Docnije, u komentaru uz pesmu »Poslanica iz Pariza«, opisuje Miličića kako 1921. godine sa zanosom tumači francuskim pesnicima svoju teoriju o »kosmičkoj literaturi«.
>
> Nesumnjivo, Miličićeva kosmička teorija uklopljena je u sumatraizam Miloša Crnjanskog, a Miličić zajedno sa svojim poreklom, životnom sudbinom i pesničkom teorijom poslužio je kao stvarnosni prototip za oblikovanje Čarnojevićevog lika. Lika koji je senka. Ali senka koja otelovljuje jedan jedva uhvatljivi zanos ili slutnju, koja je kao magična nit protkala ne samo književno delo Miloša Crnjanskog nego i srpsku književnost XX veka. (Petković 2010: 125-126)

Knjiga radosti izrazila je radost povratka svijetu i životu nakon strašnog svjetskog rata, povratka u krilo velike obitelji prirode kako ju je nekad osjetio i Franjo Asiški kad je napustio sve što je bilo prolazno i efemerno i pokazao da se može biti uzvišen

[21] Ujević je smatrao da se Andrićeva spretnost i snaga dikcije »gibljivija i mnogo vještija nego je način g. Miličića« (1965: 118), te je usporedio s proznim prijevodom Tagoreovih *Gitanjala*. U oštroj kritici Prohaskinog *Pregleda savremene književnosti* Ivo Andrić (1921: 698) pita: »Zar Krleža, Crnjanski, Miličić, Vinaver i Manojlović zaista nisu mogli naći mesta ni milosti u Pregledu Književnosti? Zar jedna markantna ličnost kao što je naš drug Augustin Ujević nije mogla naći ni onoliko mesta koliko neki popo Ilija Ujević«.

u elementarnom, isto kao i šest stoljeća kasnije pjesnik, prozni pisac i mislilac iz Recanatija, Leopardi. Miličića će, kao što je poznato, u narednim godinama čekati još mnoga iskušenja, ali »rapsodiju zvijezda« (Ujević 1976: 109) u svojim pjesničkim i proznim radovima više neće dostići.

Literatura

Andrić 1921: I. Andrić, Pismo iz Rima, *Jugoslavenska njiva*, 42, 697-698.
Andrić 1924: I. Andrić, Legenda o svetom Francisku iz Asizija, *Srpski književni glasnik*, 4, 268-277.
Andrić 1981: I. Andrić, Legenda o svetom Francisku iz Asizija, *Istorija i legenda: eseji*, *Sabrana djela*, 12, Novi Sad: Budućnost, 82-93.
Biblija 1968: *Biblija. Stari i Novi zavjet*, Zagreb: Stvarnost.
Contini 1960: G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, I, Milano, Napoli: Ricciardi, 33-34.
Hektorović 1976 [1568]: P. Hektorović, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, (ur.) F. Čale, Zagreb: Školska knjiga.
Hektorović, Lucić 1988: P. Hektorović, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*; H. Lucić, *Robinja*, Zagreb: GZH.
Kirsch 1992: F.P. Kirsch, 100 Jahre Romanistik in Wien, *Deutscher Romanistenverband Mitteilungen*, 1, 36-44.
Leopardi 1937: Đ. Leopardi, *Pesme i proza*, prev. S. Miličić, Beograd: Srpska književna zadruga.
Lešić 1991: J. Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo: Veselin Masleša.
Maroević 1988: T. Maroević, Prigovaranje kao lovina, u: P. Hektorović, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*; H. Lucić, *Robinja*, Zagreb: GZH, 129-130.
Milanja 2002: C. Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Panorama, Zagreb: Konzor.
Miličić 1907: S. Miličić, *Pjesme*, Beč: Akad. društvo »Jadran«.
Miličić 1911: S. Miličić [Josip Griješni], *10 pjesama o Don Juanu*, Beč: Druck Joseph Seywald.
Miličić 1914: S. Miličić, *3*, Dubrovnik: Izdanje Jovana Tošovića.
Miličić 1920a: S. Miličić, Jedan izvod koji bi mogao da bude program, *Srpski književni glasnik*, 3, 188-193.
Miličić 1920b: S. Miličić, *Knjiga radosti*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
Miličić 1920c: S. Miličić, Smrt oca, *Srpski književni glasnik*, 2, 81-92; 3, 161-187.
Pavelić 1937: M. Pavelić, *Iz duhovne lirike*, Zagreb: Matica hrvatska.
Petković 2010: N. Petković, *Na izvoru žive vode*, Beograd: Zavod za udžbenike.
Ujević 1965: T. Ujević, Sibe Miličić: Knjiga radosti. Poezija Siba Miličića, *Kritike, prikazi, članci, polemike u hrvatskoj i srpskoj književnosti. Sabrana djela*, VII, Zagreb: Znanje, 107-120.
Vinaver 1920: S. Vinaver, Sibe Miličić: Knjiga radosti, *Misao*, 5, 797-803.
Vučković 2011a: R. Vučković, *Poetika srpske avangarde (ekspresionizam)*, Beograd: Službeni glasnik.
Vučković 2011b: R. Vučković, *Poezija srpske avangarde*, Beograd: Službeni glasnik.

Sanja Roić

THE SUN AND THE STARS IN MILIČIĆ'S *KNJIGA RADOSTI*

The volume *Knjiga radosti* (The Book of Joy) by Josip Sibe Miličić (Brusje, 1886-Bari, 1944) published in Belgrade in 1920, aroused great interest among both readers and critics. The motifs which engender the joy of the title, and central theme of this work composed in prose and, in greater measure, in verse, are the sun and the stars. In my essay I seek to demonstrate that the stimulus for the poet's cosmism – which the critics regard as being a specific current in expressionist poetry – is to be found in his direct knowledge of contemporary European poetry and of the works of Giacomo Leopardi, but, at the same time, also in his knowledge of Italian mystical poetry of the thirteen hundreds, with which, together with the biblical intertext, begins his anthropocentric conception of the universe.

Key words: joy, the Sun, the stars, cosmism, mystic poetry, man/nature brotherhood

GIULIA BASELICA

L'immagine epica serba del sole e della luna nella poesia di Anna Achmatova

Nel 1963 in un ponderoso volume apparso a Mosca e intitolato *Epos serbskogo naroda*, dedicato all'epos serbo, vennero pubblicate, tra le altre, le versioni russe di sei canti epici realizzate da Anna Achmatova. In quel primo incontro fra il pubblico russo-sovietico e la tradizione epica serba si esprimeva la voce della grande poetessa. Ad esse si aggiunsero, nel corso degli anni, le traduzioni di altri nove canti, rimasti inediti fino al 2005, quando vennero dati alle stampe due volumi dedicati al *corpus* delle traduzioni poetiche achmatoviane. Il presente contributo si pone l'obiettivo di analizzare in tali traduzioni, divenute elementi costitutivi dello spazio letterario russo, le immagini del Sole e della Luna: la loro esplicita o implicita rappresentazione; i riferimenti e le evocazioni ad essi dedicati; la loro ricezione ed elaborazione, infine la loro risonanza nell'universo poetico achmatoviano.

Parole chiave: epica serba, sole, luna, letteratura russa, Achmatova

Le immagini poetiche del Sole e della Luna presenti in alcuni canti epici serbi acquisiscono nelle traduzioni che Anna Achmatova[1] realizzò fra il 1950 e il 1960 una nuova, appunto achmatoviana, fisionomia. Sei di essi – *Omer i Mejrima*, *Knjažev užin*, *Razgovor Miloša Obiliča s Ivanom Kosančičem*, *Smert' materi Jugovičej*, *Vorony veščajut o smerti Pery Dančiča*, *Chasanaganica* – apparvero per la prima volta nel 1963, in un ponderoso volume intitolato *Epos serbskogo naroda*, curato da Il'ja

[1] In una variante del suo scritto autobiografico *Korotko o sebe*, la poetessa scrisse: «Mi appassionarono particolarmente la poesia coreana e l'epos popolare serbo, ciò che Puškin chiamava "I canti degli slavi meridionali". Ho tradotto venti canti.» (Achmatova 1986: 442; la traduzione è nostra). Lo studio dei manoscritti conservati presso la Sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo condotto da Nina Koroleva rivela l'esistenza di quindici canti tradotti, sei dei quali editi. I restanti nove apparvero per la prima volta nel 2005 (Achmatova 2005: 957).

Goleniščev-Kutuzov[2]. Due anni dopo queste stesse versioni vennero pubblicate in una raccolta di traduzioni poetiche, tutte firmate dalla poetessa russa (Achmatova 1965) e introdotte da una prefazione di Arsenij Tarkovskij. Ricomparvero, infine, nel 2005, nel secondo dei due volumi supplementari della raccolta a cura di Nina Koroleva e Svetlana Kovalenko[3], insieme alle versioni inedite di ulteriori canti epici (*Boj na Grachove Bosnijskom*, *Knjaz' Ivan Knjaževič*, *Vojn i ego nevesta*, *Pir u knjazja Lazarja*, *Smert' Ilin Smiljanič*, *Marko-Korolevič i ego plemjannik Ognjan*, *Devuška perechitrila Marka*, *Sestra Leko-Kapitana*, *Smert' Sočivicy Stanko*).

Oggetto di analisi del presente lavoro è l'individuazione dei motivi del Sole e della Luna – quindi dei relativi elementi connotativi caratterizzanti – non nei testi epici serbi originali, bensì nella versione russa approntata da Anna Achmatova. Le traduzioni achmatoviane verranno cioè considerate e trattate come testi originali, atti a introdurre nel sistema letterario russo nuove immagini poetiche, espressioni di una diversa visione esperienziale, innanzi tutto determinata da un destino storico profondamente diverso.

Lo *status* di 'originale' attribuito al testo tradotto trova la propria legittimazione nella formulazione di Gideon Toury, il quale nel definire la natura e le finalità dei «Descriptive Translation Studies», afferma che ogni possibile ricerca in tale ambito deve fondarsi su una precisa ipotesi: «Translations are facts of one system only: the target system» (Toury 1985: 19). Cardinale è, qui, il concetto di 'sistema', quindi di 'sistema letterario'[4], al quale Itamar Even-Zohar, già avendolo ridefinito come «polisistema letterario», connette il ruolo, fondamentale, della traduzione (Even-Zohar 1978). Toury pone in evidenza l'effetto prodotto dalle traduzioni acquisite

[2] L'opera, pubblicata nella collana *Literaturnye pamjatniki*, dall'Accademia delle Scienze dell'Urss, riportava la versione russa di cinquantuno canti epici serbi ripartiti in quattro cicli – i canti leggendari e fiabeschi; il ciclo di Re Marko; il ciclo di Kosovo; i canti dell'epoca del giogo turco – corredati da un ampio apparato di note e seguiti da un approfondito saggio che recava lo stesso titolo del volume. Il curatore dell'opera, oltre che poeta, era un noto filologo, traduttore e studioso di letterature comparate.

[3] La raccolta composta di sei volumi, edita negli anni 1998-2002, si arricchì dei volumi settimo e ottavo (dedicati rispettivamente alle traduzioni degli anni 1910-1950, e a quelle degli anni 1950-1960), pubblicati nel 2004 e 2005.

[4] La visione della letteratura in termini di 'sistema', cioè di insieme di elementi strutturati gerarchicamente, si deve originariamente agli esponenti del formalismo russo, come Tynjanov e Jakobson, e allo strutturalismo ceco, come Mukařovský e Vodička. Studi importanti in argomento furono in seguito condotti da Lotman, Guillén, Schmidt. Interessante è, inoltre, la caratterizzazione del sistema letterario proposta da Picchio e riferita alla produzione letteraria delle culture slave: «Nel *sistema letterario*, gli elementi (= unità d'espressione dell'arte verbale) sono in rapporto di interrelazione non solo "fra loro stessi" (dando vita alla *lingua speciale* della convenzione letteraria), ma nello stesso tempo anche con l'"ambiente" (ossia con gli stimoli culturali della *civiltà letteraria* a cui appartengono)» (Picchio 1991: 12).

dalla cultura di arrivo: «They may well influence the recipient culture and language, if only because every translation is initially perceived as a target-language utterance» (Toury 1985: 19). Speculare a tale concezione, e in particolare al concetto di 'traduzione poetica', è l'affermazione di Tarkovskij, che nella già ricordata *Predislovie* così definisce e introduce la raccolta delle traduzioni di Anna Achmatova: «Eto proizvedenija russkoj poezii» (Tarkovskij 1965: 7)[5]. Infine, senza dimenticare che le traduzioni achmatoviane dei canti epici serbi sono, comunque, l'effetto, forse l'irraggiamento, di peculiari e complessi testi originali, può essere interessante evocare il pensiero che Aleksandr Bisk, poeta e traduttore coevo della poetessa russa, esprimeva in merito alla traduzione poetica, la cui qualità è determinata dalla qualità di ciò che Bisk designa con il termine *otsebjatina*, quel «suo stesso dire», proprio del testo originale e divenuto elemento consustanziale del testo tradotto (Kalašnikova 2008: 31). Nelle versioni russe dei canti epici qui considerati, gli elementi del Sole e della Luna – oltre a identificare peculiari connessioni che essi instaurano con altri elementi contestuali ed essere forme del pensiero generate dall'ispirazione poetica – rappresentano degli autentici culturemi, che entrano in risonanza con più culture, rivelando accezioni spaziali e temporali le quali, pur mantenendo le proprie connotazioni, estendono e stratificano i propri valori semantici e simbolici fino a trascendere ogni possibile confine.

Nella sua accezione antropologica e universale, comune a numerose civiltà antiche, il Sole rappresenta la sorgente della luce, del colore e della vita; rende le cose manifeste e visibili, ne rivela l'estensione e la posizione dello spazio. È entità immortale che ogni mattina si leva e che ogni notte sprofonda nel regno dei morti: può quindi condurre le anime attraverso le regioni infernali, per poi guidarle, l'indomani, verso la luce e ha quindi «funzione ambivalente di psicopompo omicida e di ierofante iniziatico» (Grison 1986: 403). Il ciclo solare, giornaliero e annuale, rinvia all'alternanza fra vita, morte e rinascita e attribuisce all'elemento stesso del Sole i valori simbolici dell'immortalità e della resurrezione.

La Luna, riflesso del Sole, muta di forma, secondo le fasi che essa attraversa, rappresenta la dipendenza e il principio femminile; la periodicità e il rinnovamento. È simbolo di trasformazione e di crescita. La Luna è anche tuttavia «il primo morto ed anche il primo morto che risuscita» (Lanternari 2004: 544): per tre notti, ogni mese lunare, la Luna scompare, è come morta; quindi riappare e aumenta sempre più il suo splendore. Nelle civiltà antiche si riteneva che, mediante il potere della Luna, i morti acquisissero una nuova e diversa modalità di esistenza: nume-

[5] Già Montale, poco più di un decennio prima, nel 1953, aveva affermato: «Tradurre poesia è uno dei possibili modi di fare poesia originale» (Montale 1996: 1494).

rose divinità lunari – ne sono esempi Men, Persefone, Hermes – possedevano una duplice natura, ctonia e funerea. Essa rappresenta metaforicamente la bellezza e la luce nell'immensità tenebrosa; è, ancora, l'acqua in rapporto al fuoco solare, il freddo rispetto al calore; il nord e l'inverno simbolici in opposizione all'estate. Sole e Luna appaiono quindi entità opposte e speculari, ognuna espressione di vita e di morte, inoltre, se il Sole è anima, sostanza e materia, la Luna è spirito, essenza, forma.

Nella cosmogonia degli antichi Slavi Dažbog rappresenta la divinizzazione del Sole; è, come rivela il suo stesso nome, «il dio che dà la vita», nonché figlio della divinità suprema Svarog, il quale probabilmente, trova in una sua ulteriore emanazione, Svarožič, l'espressione della potenza ignea. L'elemento del fuoco identifica anche la figura di Perun, il figlio più noto di Svarog, il quale, possessore del tuono e del fulmine, percorre i cieli su un carro trainato da cavalli alati e infuocati. Grazie alle sue frecce arroventate può scacciare i demoni e mandare piogge abbondanti agli uomini sulla Terra. Ha inoltre il potere di creare la luce bianca, per mezzo della quale può dare forma a un sole brillante e luminoso, donando al mondo giornate chiare e vivide (Kulikov 2001). Nell'antica, composita cultura slava l'elemento del Sole – quindi della luce, del calore, del fuoco – si esprime in forme divine varie e reciprocamente connesse. Meno variamente caratterizzato e personificato è l'elemento della Luna che, trova essenziale espressione in Makoš, dea associata all'atto della filatura[6]. Probabile sposa di Perun, si identifica nel quinto giorno, quindi dispari, della settimana, in altre culture dedicato alla dea Freja o alla dea Venere, in opposizione al quarto giorno, pari, altrove evocazione del nome di Giove, o Donar, o Thor, divinità omologhe di Perun (Ivanov, Toporov 1983). Makoš è espressione di bellezza femminile ed è connessa con la Terra, in particolare con la sua sostanza umida, e dunque con i flussi acquei che l'attraversano, il che le attribuisce poteri di fecondità e prosperità; il culto a lei attribuito è essenzialmente femminile.

Se il Sole è raffigurato nelle sembianze di un toro celeste infuocato, la Luna appare come la vacca celeste, e dalla loro unione mistica ha origine l'*ethnos* (Kulikov 2001).

Nei canti epici tradotti in russo da Anna Achmatova le entità del Sole e della Luna sono evocate soprattutto in forme indirette, in espressioni metonimiche o simboliche, nelle immagini dell'alba, del mattino, del giorno pieno, della notte; o nei colori bianco, giallo, oro. In sole tre composizioni (*Marko Korolevič i ego plemjannik Ognjan*, *Sestra Leko-kapitana*, *Omer i Mejrima*) compaiono infatti le parole *solnce* (sole), *luna*, *mesjac*, (luna); mentre *rassvet* (alba), *utro* (mattino), *polden'* (mezzo-

[6] La Luna è patrona della tessitura e, per tale ragione, è collegata al ragno (Pont-Humbert 1997).

giorno) caratterizzano, oltre alle opere citate, anche i canti *Boj na Grachove Bosnijskom*, *Knjaz' Ivan Knjazevič*, *Vorony veščajut o smerti Pery Dan*čiča, *Smert' materi Jugovičej*, *Pir u Knjazja Lazarja*. I colori *belyj* (bianco), *žëltyj* (giallo), *zolotoj* (oro) sono invece elementi connotativi di molti dei canti tradotti da Anna Achmatova e, in particolare, del noto *Chasanaganica*.

Quando esplicitamente nominato, il Sole è impiegato come elemento di paragone, e dà luogo a una similitudine atta a intensificare il carattere di straordinarietà proprio dell'oggetto o del personaggio cui il paragone è riferito. Vi è, per esempio, una fanciulla che splende come il sole in cielo («Svetit devuška kak solnce v nebe», Achmatova 2005: 551) in *Marko Korolevič i ego plemjannik Ognjan*. Il Sole è qui dunque evocato come simbolo di suprema bellezza, identificata nella luce, come sorgente di vita. Questo canto epico prende avvio da un lungo dialogo fra il re Marko e il nipote Ognjan. I due personaggi conversano amabilmente, sono a cavallo, immersi in un suggestivo paesaggio naturale. Sorpresi dalle tenebre e ormai lontani dalla loro dimora, i due sono indotti a cercare un riparo per la notte. Il re Marko propone di raggiungere Latin-Grad e di chiedere ospitalità al re Latinskij, il quale, effettivamente, accoglierà i due ospiti con grande generosità. Al termine di un sontuoso banchetto, si presenta la figlia del re: la sua bellezza folgora Ognjan (la fanciulla è appunto bella come il sole). Ma per ottenere la sua mano, il giovane dovrà compiere alcune imprese assegnate dal padre della fanciulla. Ognjan dovrà preparare, all'alba, la sua cavalcatura e partire sul far del giorno; dovrà inoltre raggiungere un lago senza fondo; catturare un'anatra dalle ali d'oro, («Pust' konja gotovit na rassvete […] Tol'ko-tol'ko utro zasijalo […] Pust' pojmaet utku zlatokrylku», Achmatova 2005: 552); dovrà infine strappare una penna di pavone e recarla al re Latinskij. Con l'aiuto dello zio, il re Marko, che gli fornirà una sorta di mezzo magico, il proprio saggio cavallo, il prode Ognjan porterà felicemente a termine la difficile impresa. Il re Latinskij lo accoglierà con tre sacchi colmi di ricchezze: la dote della giovane figlia. Ma Ognjan rifiuterà il dono: la mano della bellissima principessa è l'unico possibile e desiderato premio.

Molteplici, qui, i rinvii al motivo del Sole e alle sue connotazioni, a cominciare dal nome del giovane eroe, il quale rinvia al serbo *ognjen*, e anche al russo *ogon'*, 'fuoco', simbolo correlato al Sole ed espressione di vitalità. L'impresa di Ognjan deve avere inizio alle prime luci del giorno, deve cioè nascere con il sole, per seguire il cammino e compiersi con successo. Vi è poi l'elemento dell'anatra d'oro, uccello simbolo dell'unione con l'acqua e il cielo, quindi dell'unione amorosa[7], e la presenza

[7] Il poema epico finnico *Kalevala* ha inizio con il racconto della creazione del mondo, originato da un uovo di anatra (Dubov 1995).

del colore dell'oro, a sua volta simbolo del Sole, pone tale elemento in un rapporto di corrispondenza con i personaggi protagonisti della composizione poetica. Infine la bellezza della figlia del re, la quale apre e chiude la narrazione dell'impresa di Ognjan: è il trionfo della forza vitale, del cuore, della purezza e della luce; quindi del Sole e dei relativi, simbolici attributi.

Sole e Luna appaiono anche nel lungo canto epico *Sestra Leko-kapitana* anch'esso appartenente al ciclo di poemi dedicati al personaggio di re Marko. Nel motivo del Sole pare innanzitutto identificarsi la figura di Roksanda, umana realizzazione del perfetto ideale del bello, incomparabile ad alcun'altra espressione estetica. Di lei, allevata sotto la più stretta sorveglianza, come un uccellino in gabbia, si dice che ha già compiuto quindici primavere senza aver mai visto né il sole né la luna («Prožila uže pjatnadcat' vesen, / A luny i solnca ne vidala», Achmatova 2005: 557). Il Sole viene poi evocato nel momento in cui la bellissima Roksanda compare al cospetto dei tre pretendenti alla sua mano: re Marko, Miloš-voevoda, Krylatyj Relja. Dal suo apparire le pareti della stanza in cui avviene l'incontro cominciano a brillare come il sole, per via del suo abito intessuto d'oro, per la bellezza del suo viso e del suo corpo («Zasijali steny slovno solnce / Ot eë odeždy zlatotkanoj / Ot krasy lica eë i stana», Achmatova 2005: 568). La figura di Roksanda è inoltre connotata dal colore bianco, nella cultura slava simbolo della luce[8] e attributo della bellezza. Il suo volto è bianco e bianca è la torre (*turris eburnea* che separa Roksanda dal mondo circostante) accanto alla quale, attorniata dalle sue ancelle, è scorta, in lontananza, da re Marko. Tuttavia la solarità della principessa è ambivalente, proprio come ambivalente è la funzione del Sole: la giovane donna, alla vista dei tre prodi, si abbandona a un violento accesso d'ira e li respinge con insolenza. Nessuno dei tre giovani è degno di lei: Marko perché asservito ai turchi; Miloš perché allevato da una giumenta; Krylatyj Relja perché abbandonato dai genitori alla nascita e cresciuto da una zingara. Il suo atto di ribellione suscita una violentissima reazione da parte di re Marko – il quale indossa nappe d'oro ed è armato di un pugnale d'oro («Zolotye kisty bjut po pjatkam / Rukojat i nožny – zolotye», Achmatova 2005: 559) – la cui tragica conseguenza sarà una duplice mutilazione. Il re, con il suo pugnale d'oro, le taglierà un avambraccio e le caverà gli occhi, privandola della luce. Non avrà luogo alcun matrimonio, i tre pretendenti faranno ritorno alle loro terre, e l'immagine di una piangente Roksanda, orbata per sempre della sua splendida bellezza conclude il canto epico.

[8] Nel *pantheon* degli antichi Slavi figurava anche Belbog, il cui nome contiene il riferimento al colore bianco. Tale divinità, incarnazione del bene, del successo, del cielo diurno e primaverile, era raffigurato nelle sembianze di un vecchio saggio con la barba e i capelli candidi. Le facoltà e i poteri di Belbog non sono dunque molto dissimili dagli attributi delle divinità slave che definiscono un'autentica cosmogonia solare.

Parrebbe di individuare in questo lungo episodio epico non tanto l'armoniosa contrapposizione fra Sole e Luna, quanto piuttosto una contrapposizione fra due Soli, fra due distinte espressioni di forza e di potere che potrebbero rinviare al conflitto fra maschile e femminile, che a sua volta adombra l'immaginata lotta fra matriarcato e patriarcato. Gli attributi dell'elemento solare caratterizzano, seppur meno marcatamente, anche i tre giovani prodi che paiono costituire in realtà uno stesso attante: l'oro, come si è visto, connota re Marco; il colore bianco indica in Miloš la bellezza accentuata dalla luminosità degli occhi, espressione di coraggio e di forza («Beloe lico ego prekrasno, / Oči blešut mužestvom i siloj», Achmatova 2005: 561), inoltre egli abita un'alta e bianca torre, dalla quale in lontananza scorge l'amico re Marko. A Krylatyj Relja è infine associato il mattino, momento in cui viene ritrovato nella città di Pazar dalla zingara che, salvandolo, metaforicamente gli dona una nuova nascita, accompagnata dall'apparire del sole («Ja slychala – ljudi govorili – Čto mladenec Relja byl podkinut / Iv Pazare najden rannim utrom, / Čto cigankoj vskormlen on brodjačej», Achmatova 2005: 570-571).

Le immagini del Sole e della Luna in *Omer i Mejrima* sono evocate da Atlagiča Fata che, con un'ardita similitudine, esprime il lamento per l'assenza del fidanzato Omer, promesso in matrimonio dalla madre di lui: che mezzogiorno sarà mai se non si vede il sole? E che mezzanotte sarà mai se non si vede la luna? Quindi che pronubi saranno mai, se con loro non giunge Omer il bellissimo fidanzato? («Čto za polden', kol' ne vidno solnca, / Čto za polnoč', kol' ne viden mesjac, / Čto za svaty, kol'ne pribyl s nimi / Junyj Omer, moj ženich prekrasnyj?», Achmatova 2005: 574). È dunque la giovane donna, imposta a Omer come sposa – invece dell'amata Mejrima, cui il giovane è legato da un affetto nato nella più tenera infanzia – a nominare le due supreme entità cosmiche e a essere lei stessa metaforica emanazione del Sole. Se al suo primo apparire nel canto epico ella è paragonata all'oro («Slovno zlato, Atlagiča Fata», Achmatova 2005: 573), quest'ultimo diviene, nel corso della narrazione poetica, un epiteto fisso: Atlagiča è infatti *zoloto* Atlagiča e anche *zoloto nevesta* (la fidanzata oro). A lei sono legati i momenti dell'alba, l'apparire della luce del mattino: fino all'alba, infatti, Omer le chiede di non proferire parola («Do rassveta pomolči, ne dol'še», Achmatova 2005: 576) e di consegnare alla madre, la mattina, una lettera che egli si appresta a scrivere, ed effettivamente così accade. La fidanzata oro è una creatura benefica, che diffonde luce e purezza intorno a sé – la lettera che Omer scrive e le affida è infatti *beloe poslan'e* e la dimora di Mejrima è anch'essa, *belyj dom* – per mezzo del colore dell'oro, quindi del Sole: sarà, appunto, Atlagiča compiendo la volontà di Omer a far sì che sul suo corpo morto sia posato un ramo di elicriso, il cui nome, greco, rinvia al Sole (*helios*) e all'oro (*chrysos*) e che in russo assume il nome di *bessmertnik*, 'immortale': («Položite na menja bessmertnik», Achmatova 2005: 577). Atlagiča è dunque la luce solare, la luce della vita – anche ultraterrena – dell'amore im-

mortale. L'elemento dell'oro riguarda anche l'infelice Mejrima – ella è intenta a ricamare con fili d'oro, che si ingarbugliano proprio nel momento in cui la bara di Omer passa accanto alla sua casa – che dopo la morte si unirà a Omer e accanto a lui riposerà nella tomba, all'ombra di una quercia, che rappresenta Omer, e di un esile pino, che richiama l'immagine di Mejrima ed è rinvio al serico filo del ramo dorato di elicriso.

Nelle versioni achmatoviane dei poemi epici serbi qui presi in esame si osserva, innanzi tutto, la preponderante presenza dell'elemento del Sole rispetto a quella dell'elemento della Luna, i cui valori simbolici – principio femminile, rinnovamento ed espressione di bellezza – vengono in realtà acquisiti dal Sole. Quest'ultimo può essere associato anche a personaggi femminili ed essere presenza molteplice, irradiante forza, tuttavia non sempre benefica.

L'immagine del Sole è poi richiamata in altri poemi attraverso i riferimenti all'alba, al mattino, al giorno pieno. In *Knjaz' Ivan Knja*ževič, per esempio, il momento dell'alba segna l'inizio di un'impresa a un tempo eroica e sacrificale[9], e condotta da Ivan, seguito dai suoi soldati. La partenza ha luogo la domenica che precede la celebrazione della festa di san Giorgio, figura a sua volta connessa con l'elemento del Sole, sia perché tale celebrazione ricorre nel momento di pieno rigoglio della primavera (23 aprile), sia perché in numerose icone che raffigurano il santo (in particolare nelle opere di scuola novgorodiana risalenti alla prima metà del XV secolo) compare l'immagine del Sole, come simbolico richiamo alla potenza e alla protezione divina.

In *Boj na Grachove Bosnijskom* incontriamo il riferimento al Sole evocato nel momento culminante della battaglia, a mezzogiorno, quando risuona alto il grido di Babič Golub[10]. Il Sole si palesa nella sua forza e intensità, come forti e intensamente coraggiosi sono i prodi combattenti.

In numerose liriche achmatoviane ricorre l'immagine del sole: un sole splendente che illumina il paesaggio, come accade nella lirica *Sladok zapach sinich vinogradin*, ove il sole costituisce il punto di maggior intensità in un paesaggio che si esprime in nuvole fluttuanti come ghiaccioli sulle acque chiare di un fiume azzurro: il sole è in cielo e splende luminoso («Solnce jarko svetit», Achmatova 1998: 532). E il verso di questa lirica ricorda la già citata espressione poetica così resa da Anna Achmatova

[9] Sullo sfondo del canto epico si staglia la rivolta serba contro i turchi. L'eroe eponimo viene qui posto a confronto con il *kulin* turco. I due si incontrano per compiere una sorta di rito di pacificazione, nel corso del quale viene sancita una simbolica fratellanza, che implica la sudditanza, a sua volta decretata da una serie di atti di umiliazione, del sovrano serbo.

[10] Il poema è dedicato al personaggio del voivoda Babič Golub, caratterizzato da grandi abilità strategiche e da profondo coraggio, protagonista della lotta di liberazione contro il dominio turco nella regione bosniaca.

in *Marko Korolevič i ego plemjannik Ognjan* («Svetit devuška kak solnce v nebe») inoltre, proprio come la splendida fanciulla che sa incantare il re Marko, anche l'eroina lirica nella poesia *Ja ne ljubila s davnich dnej* ha il Sole dentro di sé e intorno a sé irraggia la chiara luce dell'alba («Idu, kak s solncem v tele / Vot otčego vokrug zarja», Achmatova 1999: 113). Infine se la Roksanda del poema *Sestra Leko-kapitana* non ha mai visto sole e luna («A luny i solnca ne vidala»), a non vedere l'alba, *rassvet*, è la notte, nella lirica *Voronež* («I noč idët, / Kotoraja ne vedaet rassveta», Achmatova 1998: 429).

I motivi letterari del Sole e della Luna, elementi accessori dei grandi temi che animano l'epos serbo, attraverso la traduzione, si fanno riflesso, da un lato, di un tutto composto da episodi, protagonisti, paesaggi, oggetti, valori, categorie di pensiero; dall'altro divengono indici mobilitanti nell'altrettanto composito universo poetico achmatoviano e ne assumono le forme consuete. È proprio la traduzione, dunque, a rendere possibile la reciproca e intima corrispondenza tra lo spazio o sistema letterario di accoglienza, quale complesso, molteplice e mai del tutto conoscibile macrocosmo e l'universo del poeta, quale altrettanto composito, multiforme, mai del tutto interpretabile microcosmo.

Bibliografia

Achmatova 1965: A. Achmatova, *Golosa poetov. Stichi zarubežnych poetov v perevode Anny Achmatovoj*, Moskva: Progress.

Achmatova 1986: A. Achmatova, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva: Chudožestvennaja literatura.

Achmatova 1998: A. Achmatova, *Sobranie Sočinenij v šesti tomach*, t. 1, Moskva: Ellis Lak.

Achmatova 1999: A. Achmatova, *Sobranie Sočinenij v šesti tomach*, t. 2.1, Moskva: Ellis Lak.

Achmatova 2005: A. Achmatova, *Sobranie Sočinenij v šesti tomach*, t. 8, Moskva: Ellis Lak.

Dubov 1995: I. Dubov, *I pokljanašejsja idolu kameni*, Sankt-Peterburg: Piter.

Even-Zohar 1978: I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in: J.S. Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck (edd.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: Acco, 117-127.

Goleniščev-Kutuzov 1963: I. Goleniščev-Kutuzov, *Epos serbskogo naroda*, Moskva: Akademija Nauk SSSR.

Grison 1986: P. Grison, Sole, in: J. Chevalier, A. Gheerbrant (a cura di), *Dizionario dei Simboli*, II, Milano: Rizzoli.

Ivanov, Toporov 1983: V. Ivanov, V. Toporov, K rekonstrukcii Mokoši kak ženskogo personaža v slavjanskoj versii osnovnogo mifa, in «*Balto-slavjanskie issledovanija 1982*», Moskva: Nauka, 175-196.

Kalašnikova 2008: E. Kalašnikova, *Po-russki s ljubov'ju. Besedy s perevodčikami*, Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

Kulikov 2001: A. Kulikov, *Kosmičeskaja mifologija drevnich Slavjan*, Sankt-Peterburg: Leksikon.
Lanternari 2004: V. Lanternari, *La grande festa: vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Bari: Dedalo.
Montale 1996: E. Montale, La musa dialettale, in: G. Zampa (a cura di), *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, I, Milano: Mondadori.
Picchio 1991: R. Picchio, *Letteratura della Serbia ortodossa (IX-XVIII sec.)*, Roma: Dedalo.
Pont-Humbert 1997: C. Pont-Humbert, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Roma: Editori Riuniti.
Tarkovskij 1965: A. Tarkovskij, Predislovie, in: A. Achmatova, *Golosa poetov. Stichi zarubežnych poetov v perevode Anny Achmatovoj*, Moskva: Progress, 5-11.
Toury 1985: G. Toury, A Rationale for Descriptive Translation Studies, in: T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London: Routledge, 16-42.

Giulia Baselica

SERBIAN EPIC IMAGES OF SUN AND MOON IN ANNA AKHMATOVA'S POETRY

In 1963 a relevant volume, *Epos serbskogo naroda* (Serbian epic poetry) was published in Moscow. It contained Russian translations of more than fifty Serbian epic poems: six of them had been made by Anna Akhmatova. In the following years the great Russian poet translated nine other epic poems, which remained unpublished until 2005, when two volumes devoted to Akhmatova's poetry translations were printed. This article aims to analyze in those translations, which became constituent elements of the Russian literary system, the images of Sun and Moon: their explicit or implicit representations, references and connections, their reinterpretations and echoes in the poetic world of Anna Akhmatova. In the Serbian epic poems translated by Anna Akhmatova Sun and Moon are most of all indirectly mentioned, through metonymy or symbolism or by vivid literary representations, such as images of dawn, morning, midday, night; or by means of colours (white, yellow, golden). When explicitly mentioned, Sun is used as an element of comparison and it gives rise to a simile suited to emphasize the extraordinary feature of the object or of the character the poem is devoted to. In several Akhmatova's poems Sun and Moon are also often represented, and in some cases their images remind us of the Serbian intensive poetic portrayal of a peculiar Weltanschauung.

Key words: Serbian epic poetry, sun, moon, Russian literature, Akhmatova

АЛЕКСАНДРА Д. МАТИЋ

Соларно и лунарно у песничкој збирци Откровење *Растка Петровића*

Предмет истраживања представља значај словенске митологије и митских представа, сагледаних кроз соларне и лунарне принципе, њихово сучељавање и повезивање, у песничкој збирци *Откровење* Растка Петровића. Основни циљ рада је успостављање везе између космогонијских митова, који симболизују пулс живота, могућност обнове и преображаја, и кључних одредница поетике Растка Петровића – телесно, чулно, зверско, ирационално, тајна рођења и тајна смрти, путник. Манифестације митолошких слојева текста и њихове трансформације посматрају се у контексту оспоравања доминантне културне матрице и стварања новог доживљаја стварности. Циљ рада је да укаже на присуство митских опонената – соларног и лунарног култа при формирању нових естетичких и етичких погледа Растка Петровића и у превредновању облика књижевног стварања.

Кључне речи: соларно, лунарно, мит, преображај, авангарда

Увод

Авангардна тежња ка негирању евроцентризма и уопште владајућих културних, етичких и естетичких токова, те и поништавању цивилизацијских тековина водила је песнике у потрагу за новим вредностима, законима и новом уметничком приступу који се огледао, пре свега, у враћању митолошком, исконском, примитивном, нагонском, као чиниоцима обнове старе цивилизације, у новом доживљају света српских авангардиста и у обнављању стваралачких потенцијала. Незаобилазни топос авангардног песништва, свеопшта криза западног модела цивилизације проузрокована је, како запажа Мирче Елијаде, управо заборавом сопствених духовних корена, односно митског наслеђа, због чега модерни човек тавори у јаловој и спутаној егзистенцији, а излаз се може пронаћи обнављањем веза са заборављеним архајским коренима:

> Могло би се закључити како су умјетници, далеко од неуротичара како их се понекад назива, управо супротно, психички пуно здравији од пуно других модерних људи. Они су схватили како до правог почетка не може доћи без стварног краја. А први међу модернима, умјетници су се ангажирали уистину разорити свој Свијет како би поновно створили умјетнички Свемир у којему би човјек могао истовремено постојати, размишљати и сањати. (Елијаде 2004: 80)

Урањањем у митско и архетипско обнављају се и имагинативне способности бића, које су ослабиле услед многих егзистенцијалних и душевних недаћа и падова модерног човека.

Митска свест у збирци *Откровење*

Митопоетизација у делима Растка Петровића своје упориште има у тежњи да биће уметника и биће поезије постави на темеље прапочетка, по угледу на првобитно сакрално време и прву космогонију. Отуда су већ у раној поезији Растка Петровића своје место пронашли елементи словенске митологије, од космогонијских и теогонијских митова до есхатолошких питања и драме преласка на нову религију – хришћанство и начин на који су се паганski елементи задржали у свести савременог човека. У наслову песничке збирке *Откровење* Растка Петровића наговештава се библијски подтекст, али се кроз појам откровења који значи »изненадно сазнање, сазнање у тренутку јављања чуда, екстатичко визионарско сазнање« (Батуран 1993: 101) заправо указује на мистични доживљај откровења обновитељских, виталистичких сила које су део вечног космичког циклуса рађања и смрти.

Слика света у песничкој збирци *Откровење* дата је као поприште вечних сукоба, у складу са модернистичком поетиком повезивања диспаратних елемената, чије се архетипске представе транспонују на небеска светлила – Сунце и Месец, те и однос небеског и хтонског, наглашавајући у једном дијалектичком обличју позитивну, односно конструктивну, и негативну, деструктивну топику митолошких фигура. Петровић ствара сопствену визију космичког поретка, кроз коју алегоријски и симболички предочава слике савременог хаоса.

Како се митска мисао бави »таквим метафизичким проблемима као што су тајна рођења и смрти, судбина« (Мелетински 1983: 171), песник је искористио ово својство мита за успостављање смисла поезије у својој збирци *Откровења*. Осветљавање тајне рођења и тајне смрти кроз укрштај хришћанске и митско-паганске равни усложњава се и преслојавањем савременим сликама, што је последица цивилизацијско-културолошког раслојавања у самом лирском субјекту. У настојању да расветли подтекст Петровићеве збирке, Соња Чабрић

указује управо на три слоја збирке: савремена слика света, хришћански мотиви и старословенско културно наслеђе. Потиснутост хришћанских мотива у дубље слојеве песама, према Чабриђевој, доказ је да Растко није имао намеру да десемантизује хришћанске вредности, већ само да их проблематизује (Чабриђ 2012: 22). Наиме, док *Откривење Јованово* најављује укидање постојеће стварности и успостављање нове, Петровићево *Откровење* деконструише прихваћени систем вредности да би на његовим елементима остварио нов поредак.

Соларни аспекти

Сунце – инкарнација духовног преображаја и спознаје

Соларни култ, присутан у традицији већине оријенталних и европских народа, претпоставља идентификацију врховног божанства са Сунцем. Осим тога, Сунце је кључни актер космогонијских митова у многим митологијама, којима се објашњавају вечите борбе дана и ноћи, односно светлосног и хтонског принципа у борби за превласт, а истовремено су у тесној вези са смењивањем поколења богова, тј. смрти старог божанства и рађање новог. Међутим, осим узајамног деловања супротних снага, унутар саме религије Сунца остварује се амбигвитет, у складу са веровањем да је Сунце у исти мах конкретизација хтоничног и соларног божанства. Сунце је и у словенској митологији познато као путник, који преко дана кочијама путује по небу, а током ноћи обитава у подземљу. А управо том својом особином Сунце се описује и у лирској прози Растка Петровића *Речи и сила развића*, као и у словенској митологији:

> Скинеш ли први слој земље сунце је под њим запретано. Заболеше ме од њих очи и онесвестих се. Као аждаја је оно силазило у трбухе лађа, силазило у руднике. Ево се враћам са места са којих су допрла умрла сунца. Не, она нису мртва као што умиру људи и никада нећу рећи оно што сам видео, али ће носталгија до смрти бити мој најверније друг. (Петровић 1958: 140)

Помоћу мита о умирућем божанству и његовом васкрсењу у збирци *Откровење* остварује се паралелизам између Исуса Христа и Сунца. Тако се лирски субјект у збирци налази у непрекидном процесу преображаја од примитивне, митолошке свести, преко хришћанске до модерне свести засноване на ничеанској и бергсоновској филозофији живота. Кроз мит о паду и искупљењу, другом рођењу при крштењу, симболичном конзумирању крви и тела, заправо присуствујемо призорима иницијације лирског субјекта, чијим деловањем се одагнава страх од пролазности и тежи ка вечном обнављању (Кембел 2007: 154). Како

објашњава Јунг, за митску свест свако спољашње збивање и опажање природних појава

> мора истовремено да буде и једно душевно збивање, тј. сунце у свом преображају мора да представља судбину једног бога или јунака који у основи не пребива нигде другде него у души човека. Сва митизирана збивања природе, као лето и зима, месечеве мене, периоди киша итд. нису алегорија управо тих објективних искустава, него симболични изрази за унутрашњу и несвесну драму душе, која људској свести постаје докучива путем пројекције, тј. одраза у збивањима природе. (Јунг 1984б: 350)

Експресионистичка веза космичког и индивидуалног у песми *Путник* остварује се кроз одраз космичког путника, Сунца, на земаљског путника. »Херој на друмовима« путује светом мртвих, тако да у подземљу наилази на мртве јунаке, који плове у чуну смрти (Чабрић 2012: 84-87). Митске и историјске личности споменуте у *Путнику* делују на први поглед асоцијативно разуђено: кнез Потемкин, Одисеј, Сибињанин Јанко, Јовановић Ранко, Хајдук Вељко, Дмитар Јакшић, Бранко Радичевић, Наполеон, Коштана, Караваџо, међутим, сва наведена имена повезује динамички принцип. Међу путницима, коњаницима, ратницима издваја се и један женски лик – Коштана. Интертекстуални моменат из Станковићеве драме *Коштана* објашњава се тиме што Коштана симболизује снажни еротски набој »између врховне радости и понорног очајања«, у складу са двојношћу слике света у збирци. Осим тога, Петровићев лирски субјект као путник увек тежи ка југу, Косову, Врању, Македонији, односно ка Деволу – митском простору Растка Петровића (Јовановић 1999: 234).

Како Сунце има функцију смртоносног психопомпа и иницијатичког хијерофанта (Гербран, Шевалије 2004: 898), у *Откровењу* је песничка слика потраге за украденим сунцем слика рођења и смрти, али и новог духовног препорода, иницијацијски процес који захтева и *regressus ad uterum*, боравак у прекосмогонијском, преегзистенцијалном простору света. Мистерија увођења у постојање, која јесте темељ митова о постанку света и човека, саображава се са митском представом о човековом паду, која се у складу са Петровићевом поетиком односи на трауму рођења, тако да чежња за повратком у пренатално стање постаје чежња за повратком »златног доба«. Праслике евоцирају успомену на један свет у коме владају чисто природни закони, а снови о интраутеринском блаженству преплићу се са сновима о блаженом животу у митском времену Старих Словена.

> Верујте да је онда тек оно: кад ме досада савршенству води
> онда ми је досадно, онда сам опет стари Словен

у чуну који језером сивим броди,
и пун јунака чија пада сен
на води.[1]

Чун који плови језером опсесивни је мотив Растка Петровића преузет из старословенског живота. Лубор Нидерле у *Словенским старинама* наводи обичај спуштања покојника у чун и пуштања низ воду, који су Словени преузели од Скандинаваца. Петровић је овај мотив користио у складу са топосом пута као везивно ткиво између различитих временских и просторних планова у његовом делу.

Клокоће извор у
Тами. Ескимски чамци, који клизе низ воду,
Отпрате ме својим током до болова – небесима.

Мит о Перуновим синовима који иду чамцем по украдено сунце, по »извор« живота заточен у тами, такође је метафора сунчевог циклуса, односно заласка сунца и поновног изласка, када младићи успешно обаве задатак, односно вечитог агона између светлости и мрака. Посреди је опонирање таме и светлости, приказивање мотива подземног света којима плови чун, те и стављање тежишта на одсуство соларног, божанског принципа и активирање хтонске тематике. Успоном сунчевог принципа почиње да се одмерава нови циклус, те мотив зоре и пролећа добијају једну ритуалистичку димензију – иницијације и почетка новог живота.

Како вода истовремено представља један од основних симбола несвесног, пловидба у потрази за сунцем свакако упућује и на напор да се осветли сопствена Сенка, како би се превладао расцеп у бићу:

> У свом *Откровењу* Растко Петровић ће поћи у потрагу за »јаством«, за аутентичним у људскоме роду, а – сходно томе – за истином и слободом. Аутентичност која би га учинила слободним песник не може пронаћи у стварности која му је знана. Стога он лично ослобођење тражи у непознатом, у тајни. (Петровић 2013: 460)

Елијаде објашњава да »знати« значи научити средишњи мит (Елијаде 2004: 115). Трагајући за суштином и дубином свог бића, Растко Петровић оживљава

[1] Све песме у раду цитиране према: Растко Петровић, *Избор 1, 1919-1924*, Београд: Српска књижевна задруга, 1958.

расни идентитет, примитивну и варварску свест управо кроз митске структуре. У складу са тим је и симболика сунца као спознаје стварности и његов митски опонент – тама у утроби Земље Мајке, која је испуњена мутном (плодовом) водом. Симболима воде и сна у *Откровењу* Александра Петровић супротставља симболе светлости и стварности (Петровић 2013: 461). Вода као сам извор човековог постојања и архетипски симбол жене присутна је и кроз завичајне воде у *Откровењу*. Слика Дунава који протиче у песми *Путник*, као митска река заборава, у коју треба загазити не би ли се заборавила прошлост, у вези је са јахачем из наредне песме *Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекају новорођеног* који ће загазити у реку што се зове Историја. Гажење реке, као граничног простора у овом случају између митског и историјског времена, представља прелаз у други свет, непознат и непредвидив, свет опасности. Отуда ће јахач, којим песник сугерише на једног од јахача апокалипсе, из вечности прећи у заборав. »Смрти димњачке звон« представља трубе апокалипсе, које најављују долазак Новорођеног, младог бога, али истовремено изражава и неверицу у могућност да се Други долазак дочека. Ноћна река у којој се купа војник даље се отвара ка новом хоризонту, ка љубавним мотивима, који носе и сексуалну конотацију. Женска вода, симболично оплођена, пандан је воде преображаја познате у свим митолошким системима. Сан, тама и затвореност доводе се у везу са боравком у мајчиној утроби, односно са простором блаженства и среће, после чега наступа трауматично суочавање са стварношћу: »О! Мрзим, мрзим да ми открију истину / да свићу дани и да гледају у мене!« Симболика Сунца као спознаје стварности и откривања истине, предочена у песми *Пустолов у кавезу*, у поеми *Вук* продубљена је опонирањем Сунца са вуком. Драматични излазак на светлост, како наводи Новица Петковић, у супротности је са безбрижним сном у мајчиној утроби (Петковић 1999: 43).

Хиерогамија

Митолошка представа свете свадбе још једна је од опсесивних тема коју Петровић проналази и као подлогу народне песме *Женидба Милића барјактара*[2], а уноси је и у своја рана дела. Митолошка основа на којој су засноване ране песме наставља се и у песмама *Откровења*. Наиме, у форми дијалога, божанско порекло субјекта експлицитно се назначава у песми *Гледајте бози!*,

[2] Хатиџа Крњевић сматра да је у народном песништву Растко Петровић налазио »не само трагове давно прошлог и реалије конкретног времена, већ и универзални језик савременог збивања у човековом душевном животу« (Диздаревић Крњевић 1997: 241).

да би у песмама *Откровења* представе старословенских божанстава прешле у дубински слој. Представе из фолклора о Мајци Земљи и оцу громовнику (небу, Сунцу) у основи су митска прича о светом браку.

У песми *Пустолов у кавезу* присутан је мит о церемонијалном венчању неба и земље, који се преношењем у унутрашњост човековог микрокосмоса остварује као оцеловљење, остваривање пуноће бића, јер плод Сунца и Земље, божанског и хтонског, увек превазилази границе људске природе. Женик, односно Сунце, поистовећен са соларним божанством Старих Словена, отеловљена је митска свест субјекта, па су отуда по Земљи његова »барбарства словенска« и »перунски врти«. Тоталитет света се у песми остварује укрштањем космичке и индивидуалне равни.

Ти, чији сам сад женик, која говориш хладно о смрти
док су по теби барбарства моја словенска
и њини перунски врти,
својом косом као венцем ме узвиси:
да у пољима јелисејским којима будем шетао
моја сенка увек мирна буде,
између вечери које не плаве и зора које не руде;
да кад пођем на збор међу негдашњу словенску господу
уз села мирна или уз воду.
када зборити им будем стао:
величанствен и горд да сам на тебе, поносит као шумски петао!

Да је уистину у питању Сунце у функцији женика сугерише управо поређење са шумским петлом, животињом соларног култа, гласника зоре, који објављује рађање нове светлости.

Повратку у пренатално стање аналогна је, дакле, тема повратка у митску прошлост. И у једном и у другом случају реч је о опозиту савременој цивилизацији, у односу на коју се и првобитно стање друштва и првобитни живот јединке указују као простори »изгубљеног раја«. Како се јунак враћа ка унутра, ка поновном рођењу, где се присећа свог порекла, мајчина се утроба пореди са рајском земљом, коју је човек изгубио, а којој увек тежи да се врати (Кембел 2007: 123), тј. да успостави првобитни склад.

Сједињавање поларитета које је у основи митске слике света, подразумева, дакле, у Петровићевој збирци, продирање небеског у хтонско у представи свете свадбе, али се додиривање принципа светлости и принципа таме остварује и у самој фигури Сунца, које остварује своју амбивалентну функцију и представља првобитно двополно савршенство. Кретање сунца у дневном и годишњем циклусу, од изласка до заласка, односно стварања и губљења животне моћи, описује небески полукруг чији други полукружни део остаје невидљив и

односи се на његово кретање у другом свету. Тачке споја светле и тамне стране сунчевог путовања су означене као могућност њихове комуникације, те код Петровића до посебног изражаја долази период зоре, као почетка новог временског циклуса. Као и у роману *Бурлеска господина Перуна бога грома*, где је зора симболично приказана као крв коју просипа Перун пробадањем храста, и у *Откровењу* се руменило зоре пореди са крвљу:

Из једног судара возова излазим,
окрвављен мало, ево, као први зорин зрак…

Судар возова, који представљају савремене митске симболе, указују на силину новог живота који се рађа, експлозију нагона и чулности. Крв је код Петровића »црвенило које дотече из матере«, дакле симболика крви поклапа се са исконском представом крви као знамења плодности, стецишта живота и душе. Симболичко-митолошки феномен крви у значењу боравишта душе потврђује и Јунг у студији *Психологија и алхемија*: »Душа је божији заступник и пребива у животноме духу, у чистој крви.« (Јунг 1984а: 290). Нови циклус који почиње са руменилом зоре успоставља аналогију са животом који дарује мајка.

Ембрионални живот детета у песми *Једини сан*, који се доводи у везу са боравком Сунца у утроби Земље, развија се у песми *Тајна рођења* чином рађања. Џунгла намирисана из које излази тотемска фигура вука, односно звери, као продукт везе Земље и Сунца, упућује на надмоћ хтонске природе у бићу. Међутим, у песми *Ноћ Париза* долази и до териоморфизације фигуре оца, те самим тим и лирског субјекта. Вук као тотемски предак Словена у вези је са темом очевог зверства у песми и наслеђеном хтонском природом лирског субјекта. Феномен анималности и бестијалности прожима сва Петровићева дела, од раних песама и *Бурлеске господина Перуна бога грома*, у којима је анималност приказана као примитивна веселост и телесна распусност, до романа *Дан шести*, где вековни продукти цивилизације нестају у страховитој борби за егзистенцију. Механизам потискивања као продукт цивилизованог друштва крије најстарије и примитивне слојеве наше психе, којом руководе биолошки инстинкти и нагони.

Управо митска представа о изгубљеном рају и жудња за првобитним последица је незадовољства постојећом стварношћу, изгубљене топлине, односно »бачености у свет«. У песми *Пустолов у кавезу* Петровић се пита: »Зар ипак само комад бога, бачен у свет, немајући никаквог сродства са оним што ме окружује…«, чиме се указује на изгубљену везу творевине са Творцем, односно на немогућност успостављања првобитне хармоније у појавном свету. У тежњи да поврати склад и везу са околним светом и природом, у потрази, наиме, за првобитним идентитетом, лирски субјект мора најпре одбацити историју, односно све цивилизацијске и културолошке слојеве и спустити се у исконско и примитивно.

Лунарни аспекти

Попут лирског субјекта, и слика света у збирци *Откровење* је подређена расцепу у модерном бићу – слика света је, дакле, настала комбиновањем расутих фрагмената и различитих видова стварности (објективне – субјективне, митолошке – савремене). Тако свет *Откровења* постаје гротескни свет у коме се бришу границе илузије и стварности, човека и звери. У Јовановом *Откривењу* звер, аждаја је манифестација Антихриста који чека рођење Месије како би га прождрао (што се препознаје као подтекст песме *Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекају новорођеног*), док се митологизацијом упућује на непријатељско биће које жели да уништи светлост, да врати свет у стање мрака и хаоса (Толстој, Раденковић 2001: 3). Отуда је и помрачење небеских светлила, Сунца и Месеца, објашњавано тиме да светлило гута вук, ђаво или митско чудовиште, аждаја или вукодлак (Толстој, Раденковић 2001: 354). Дакле, попут соларног божанства, и лунарна божанства укључена су у митове о вечном враћању. Преко митова и симбола Месеца, досеже се до тајанствене солидарности између темпоралности, рођења, смрти и ускрснућа, полности, плодности, воде и вегетације (Елијаде 2004: 151). Свет више није хаотична маса предмета, већ структуриран, артикулисан и складан Космос.

У односу на Сунце, које је симбол целовитости и постојаности, Месец је у очима човека склон периодичном расту и опадању, старењу и подмлађивању, чиме подсећа на људску природу, те се у његову симболику уграђују емоције, чулност, инстинкти и подсвесно, као и танатолошки принцип, који је претежно везан за Месец као ноћно светлило. Месец и звезде, у блиској вези са култом покојника, одражавају у збирци *Откровење* представу оностраног света, силу која вуче у смрт, а Млечни пут, као путања којом покојници одлазе након смрти на Месец, у песми *Путник* трансформисан је у представу воза који јури:

Ноћ. настаде савршени мрак,
А кроз варнице што из димњака бију,
– Из киклоповог ока излећу звезде, и он њима обавијен бежи јак
Кроз Тракију, Бесарабију и Унгарију; ноћ –
Да л’ лети мој воз? О, толико варница,
Кроз полудели подмлађени Млечни пут

Значај воза у симболици Петровићеве поезије у складу је са авангардном тенденцијом техницизма, која подразумева и крах естетицизма, али и преслојавања којим се тежи указати да архетипски потенцијал у човеку никада не престаје да постоји, већ се само исказује другачијим представама у зависности од датог културолошког момента. Слика воза који јури инспирисана је неумитно-

шћу силе живота који протиче. Отуда се и рађање представља као судар возова, односно као агонални принцип који покреће свет.

Као ноћно светлило, Месец је у вези са светом мртвих и са подземљем. Таква манифестација хтоничне природе Месеца присутна је и у збирци *Откровење*, као и веровање у оплодитељску силу небеских тела:

Доле се провиди и мирише нађубрена мрачна њива,
Међ ноге ту прима послану жену Боз, – и један месец жут,
Огроман, истински први пут ноћас, месец жут
[…]
Под врбама сад пева, ко отац, месец жут.

Иако је лунарни аспект претежно еквивалент женског принципа, у *Откровењу* је Месец представљен и као оплодитељ. Трансформација мита о месецу као епифанији женског божанства може бити подстакнута представама из старословенске традиције, посведоченим и у усменој поезији, у којима се остварује Месечев брак обично са огњевитом љубом. Мушки род Месеца лако је притом обогаћен и функцијом оца у свом зрелом, пуном обличју. Треба притом нагласити и да је амбивалентна природа Месеца наговештена симболиком врбе, која је у Словена била истовремено дрво напретка, подмлађивања и плодности, везано за воду, а и место окупљања русалки и покојника у време пуног месеца (СМР 1970: 89; Толстој, Раденковић 2001: 59).

Симболичко-поетски смисао Месеца као силе која себи привлачи покојнике пројектује се на песничку слику индијанског поглавице кога плима одвлачи, чиме се вертикални модел света спушта у хоризонталну раван и сугерише да се, као у народним веровањима, »онај свет« налази преко велике воде:

Гле, месец, та чудна свим стенама рима! Због њега плима
Црвенокожног поглавице односи леш:
На таласима се таласа црна коса и мокро перје, боливијско зверје,
Он преплива океане;
[…] на мишици ’амблем клана‘
Змија у чељустима лавским; он долази кроз океане и кроз векове,
Мртав или жив; за њим његове шуме плове.

Веза месечине и воде у фолклористици поставља се на основу биокосмичке стварности. Стална периодичност чини месец истинском фигуром животних ритмова и није чудно што месец управља свим космичким равнима у којима влада закон цикличног постојања (водом, вегетацијом, плодношћу). Месечеве мене су човеку открилe конкретно време везано за плиму и осеку, сетву или пак за менструални циклус жена (Елијаде 2011: 195). И у песми *Сви су чанци*

празни присутно је акватичко обележје месеца, али овога пута у виду суда који садржи воду живота или пиће бесмртности (Толстој, Раденковић 2001: 213), у којој се огледа Месец, па самим тим поседује исцелитељску функцију, симболизује живот и виталност, плодност. Међутим, веза Месеца и обредних посуда, према Бојану Јовановићу, остварује се и у другачијем смеру. Демонска бића, узрочници зла у људском свету, сматрају се и изазивачима необичних појава помрачења Сунца и Месеца, а уколико се помрачење Сунца и Месеца гледа у суду напуњеном водом, може се, према веровању, јасно видети како извесне немани угрожавају ово небеско тело (Јовановић 2000: 189). У песми *Сви су чанци празни* прожимају се управо вода живота и смрт, Ерос и Танатос, обухваћени заједно у »кратерству тањирног круга«, а лирски субјект се идентификује са Месецом у опадању:

Тако заспи месече,
Над топлом супом детињства:
Из мене ће прелити туга довече,
Као из чанка младог животињства.
[…]
А заспим увек пред крај вечере,
Служавка свлачи небо, дан и мене,
Па баци ноћи да нас прождере:
Тек јутро нађе кости разнесене.

Како пун Месец асоцира на небеско или божанско око, он је свевидећи, па у поетском смислу, попут Сунца, има значење сазнавања коначне истине. Лирском субјекту открива безизлазност његовог подухвата и немогућност достизања потпуне слободе, те долази до закључка да је боље да је живео »обичним животом«. Иако се у *Откровењу* наставља Петровићева опсесија колективним духом, луталачким и распусним, који је за њега једини пут слободе, истовремено песник открива и сумњу у смисао тако остварене слободе. У тежњи за непрекидним обнављањем живота и уметности Петровић наилази на тешкоће остваривања таквог подухвата. Кроз такву исповест лирског субјекта просијава и молитва Месецу да својом светлошћу обасја и осветли тмину у којој живе и такве заблуделе личности: »Изгрej, месече, и њима!«. Месечева светлост је, дакле, нада у ново оживљавање из смрти, витална снага, али и подстрек за проблематизовање могућности обнављања на индивидуалној равни и сумње да се микрокосмос може сагледавати спрам макрокосмоса.

Закључак

Инспирација проистекла из човекове сједињености са природом, пантеистичка чулност и телесност у збирци *Откровење* отвара границе ка спознаји поезије, религије, природе, ка тајни рођења и смрти. Идентификација човека са природом и космосом тежња је да се допре до суштине бића, да се ослободи наметнутог, противприродног поретка и ропства, те да се наново успоставе првобитне везе међу појавама у свету, које значе слободу.

Попут Мицићевог барбарогенија који путује из хаоса да би створио дело, Растко Петровић се залаже за креативну енергију, ненадмашни потенцијал стварања. Обнављање живота, дакле, условљено је обнављањем изворне религиозности, а у складу са тим и обнављање уметности могућно је за Петровића само кроз обнављање митских представа. У најширем смислу, митске слике небеских светлила у Петровићевој збирци крећу се између рушилачке и стваралачке енергије. Нарочито се то односи на Сунце, које је уједно могло бити божанство горњег и доњег света, живих и мртвих, светлости и таме, али и Месец, који је у циклусима пролазио кроз периоде раста, пуноће и осипања. Соларни аспекти у збирци *Откровење* тичу се, пре свега, спознаје, разоткривања тајни, рађања у новом руху, па макар то сазнање било и непожељно. Амбиваленост саме фигуре Сунца, за којим се трага у хтонском подручју, у утроби Мајке Земље, претпоставља и амбивалентан однос лирског субјекта према светлости сазнања, односно трагање за складом и поретком и подсвесна жеља да се ипак живи у незнању, у мраку, у једној слободи коју подразумева митска свест и боравак у сигурном подручју мајчине утробе. Повремено поистовећивање са Сунцем и истовремена жеља за деструкцијом успоставља се као психолошки однос сина према оцу. У страху од сопствене деструктивне природе гради се и идентификација спрам Месеца, који се у збирци поставља и као женско и као мушко начело, те као позитивни и негативни принцип, тј. савршенство двополности. Сузбијање деструктивне енергије значи и жеља да се Месец сачува од немани, митске звери која га жели уништити, а која пребива ипак у самом субјекту и значи и истовремену аутодеструкцију. У расположености између нове космизације засноване на митској свести и деструкције које се не може лишити гради се слика света и лирски субјект у збирци *Откровење*. Посезање за првобитним код Растка Петровића није строго инкорпорирање митских образаца у књижевна дела, већ у складу са авангардном естетиком, долази до превредновања или преобликовања, које се пре свега односи на митске опозиције горе/доле, светло/тамно, дан/ноћ, те постављање телесног и чулног на пиједестал наместо духовности.

Петровићева збирка *Откровење* представља синтезу разноликости митске, хришћанске и савремене свести у једну телесну свест која задобија различите

манифестације, укидајући једнообразност и монолитност културе, уметности, поезије. Отуда се соларни и лунарни митови прате кроз граничне временске и просторне тачке, изражавајући хтење да се прекораче границе и досегне чиста непосредност, језгро подсвести и револуција слободног духа.

Литература

Батуран 1993: R. Baturan, *Otkrovenje Rastka Petrovića*, Beograd: Narodna knjiga.

Гербран, Шевалије 2004: A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.

Диздаревић Крњевић 1997: Х. Диздаревић Крњевић, *Утва златокрила*, Београд: Библиотека Албатрос.

Елијаде 2004: M. Elijade, *Aspekti mita*, Zagreb: Demetra.

Елијаде 2011: M. Elijade, *Rasprava o istoriji religija*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Јовановић 1999: А. Јовановић, Древно-експресионистички друмовник, у: Н. Петковић (ур.), *Песник Растко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 223-241.

Јовановић 2000: Б. Јовановић, *Дух паганског наслеђа*, Нови Сад: Светови.

Јунг 1984а: K.G. Jung, *Psihologija i alhemija*, Zagreb: Naprijed.

Јунг 1984б: K.G. Jung, *Psihološke rasprave*, Novi Sad: Matica srpske.

Кембел 2007: J. Campbell, *Junak s tisuću lica*, Zagreb: Fabula nova.

Мелетински 1983: Е. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Нолит.

Милијић 1989: Б. Милијић, Проблеми уметности у естетици Растка Петровића, у: Ђ. Вуковић (ур.), *Књижевно дело Растка Петровића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 299-316.

Петковић 1999: Н. Петковић, Пукотине у језику, у: Н. Петковић (ур.), *Песник Растко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 13-53.

Петровић 1958: Р. Петровић, *Избор 1, 1919-1924*, Београд: Српска књижевна задруга.

Петровић 2013: А. Петровић, Растково рођење у песмам Тајна рођења, Једини сан и Сви су чанци празни, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад: Матица српска, 459-469.

СМР 1970: Ш. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Толстој, Раденковић 2001: С. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, Београд: Zepter book world.

Чабрић 2012: С. Чабрић, *[Раз]откривања или о песничкој збирци »Откровење« Растка Петровића*, Београд: Службени гласник.

Aleksandra D. Matić

SOLAR AND LUNAR IN RASTKO PETROVIĆ'S POETICAL WORK *REVELATION*

The subject of our research is significance of Slavic mythology and mythical notions, observed through solar and lunar principles – their confrontation and connection in the Rastko Petrović's poetical work Revelation. The main aim of the paper is establishing connection between cosmogonic myths which symbolize the beat of life, possibility of renewal and transformation, and key determinants of Rastko Petrović's poetics: corporally, carnally, bestial, irrational, secret of birth and secret of death, traveler. Manifestations of mythical layers of the text and their transformation are being observed in the context of disapproval dominant cultural models and creating of a new sense of reality. The aim of the paper is to point out the presence of mythical opponents: solar cult and lunar cult in forming Rastko Petrović's new esthetic and ethic views, as well as to point out Rastko Petrović's rethinking of forms of literary creation.

Key words: solar, lunar, myth, transformation, Avant-garde

MARIJA MITROVIĆ

Il sole mediterraneo nella poesia di Ivo Andrić

In questo saggio vengono ripercorsi sia i cambiamenti che si verificarono nella poetica di Andrić durante la permanenza dell'autore nelle isole dalmate e nella penisola italiana, sia l'influsso esercitato sulle sue poesie dalle leggende di queste terre. Invece dei sentimenti cupi e malinconici che dominavano nelle prime poesie prevalgono ora i colori chiari e le emozioni connesse ad atmosfere più solari. Ma subito dopo il ritorno del poeta nei Balcani, svaniscono la serenità mediterranea così come tutte le caratteristiche dell'uomo che godeva tanto del sole, della luna e del mare. Andrić si trasforma in un poeta piuttosto riflessivo, taciturno, tutto concentrato su pensieri foschi. Dalla poesia, Andrić sarebbe passato in breve tempo alla prosa.

Parole chiave: lo spazio geografico influisce sul cambiamento della poetica, Mediterraneo, Balcani

«Appena il sole tramonta, per me cessa il tempo di scrivere»

Ivo Andrić, *Znakovi pored puta*

Oggi che abbiamo a disposizione l'intera opera di Andrić, ivi compresi gli appunti, i diari e le riflessioni, possiamo constatare quante volte nella sua vita lo scrittore abbia sottolineato l'importanza e il suo legame con la luce, lo splendore e tutti i doni del sole. Tuttavia nella sua prosa giovanile, e soprattutto nella sua poesia, predominano i toni cupi, un'atmosfera fosca e umori ancor più malinconici. Anche nella prosa, ambientata in Bosnia, il sole appare di rado. Particolarmente tetra, umida e fredda si mostra la conca in cui è inscenata la vicenda del romanzo *La cronaca di Travnik*. Illuminati dal sole in realtà sono solo i paesaggi mediterranei: ogni qualvolta l'autore si trova sulla riva del mare, quel mare meridionale dove situa anche l'azione delle sue prose, davanti agli occhi del lettore prorompono immagini solari e ricolme della sua magica energia.

Ivo Andrić iniziò la sua carriera di scrittore come poeta. La salute delicata, l'indecisione nella scelta della sede universitaria (in due anni ne cambiò tre: Zagabria,

Vienna per approdare infine a Cracovia), e in seguito lo scoppio della Grande guerra, la prigione, il confino e di nuovo la malattia che sterminò quasi per intero la famiglia del padre, tutto ciò fu all'origine di sentimenti cupi per un giovane così sensibile. Scrisse le prime raccolte poetiche, *Ex Ponto* (1918) e *Nemiri* (*Inquietudini*, 1920), quando non aveva ancora conseguito la laurea né trovato un lavoro e con i polmoni da curare. E nelle poesie si coglie in pieno quella fosca atmosfera mista a una forte inquietudine interiore. È poi sintomatico il fatto che nella prima edizione delle Opere complete (Andrić 1963), pubblicate quando l'autore era ancora in vita, la poesia non fosse stata affatto compresa. Fu forse l'autore stesso a impedirlo, visto che si considerava coerentemente scrittore di prose? O forse erano i cupi stati d'animo che si riflettevano nella poesia di Andrić a disturbare gli editori del tempo? Nella redazione della seconda edizione delle Opere complete (1976), nella quale per la prima volta entrò anche la poesia, i curatori[1] non nascondono la sorpresa: «Dopo la morte di Andrić si scoprì che per tutta la vita il grande autore aveva scritto anche liriche. […] Ora abbiamo l'occasione di valutare il risultato poetico di un'intera vita» (Andrić 1977: 251).

Nel valutare le poesie, sia quelle giovanili, sia quelle pubblicate sporadicamente prima della Seconda guerra mondiale o rinvenute fra i manoscritti dopo la morte dell'autore, si insiste sulla loro natura narrativa e sull'inclinazione alla confessione personale. Dal punto di vista semantico «la dominante di questa poesia ha qualcosa del cupo sconforto della poesia decadente», sottolinea Predrag Palavestra in uno degli studi più significativi sulla lirica di Andrić, aggiungendo subito che, accanto a un accentuato soggettivismo, alla scelta del verso libero e alla tendenza alla visionarietà trascendentale e cosmica, «in molti giovani poeti della generazione di Andrić sono presenti anche riflessi del culto solare che, come forma della coscienza utopica, si contrappone alla dominazione delle tenebre e della notte» (Palavestra 1977: 404). Tuttavia, negli studi sulla lirica di Andrić non vengono presi in esame quei suoi versi che si possono considerare davvero "riflessi del culto solare". Osserva giustamente Palavestra: «alla base della lirica di Andrić è rimasto custodito per sempre un nucleo di malinconica e mesta rassegnazione, l'ombra costante della separazione, della non appartenenza e della solitudine» (402). I toni elegiaci, malinconici e foschi della poesia intima giovanile lasciano il passo nella prosa a scene dinamiche e drammatiche, ma è raro che le leggende e le storie narrate siano illuminate dal sole. E tuttavia occorre notare che non molto tempo dopo aver tentato di affrancarsi, attraverso la poesia e la prosa lirica, dall'esperienza del carcere subita durante la Prima guerra mondiale, già nel 1918 l'autore pubblicò una delle poesie forse più radiose e più

[1] A Džadžić e Pervić sono stati aggiunti Vera Stojić e Radovan Vučković.

felici (Andrić 1918), intitolata *San Marino*. Vi predomina l'ambiente mediterraneo, ma siamo soprattutto attirati da questi versi:

> Alita la terra la calura della vita
> Anonima e vigorosa;
> Come calice dorato, ne le sue possenti mani
> Portarono fuori dalla tenebra,
> E colmo son di gloria, bellezza e forza dei cieli, dei mari e della terra[2].

Sono stati d'animo così diversi da quelli dominati dalle tonalità scure che caratterizzano la poesia di Andrić, e non solo quella giovanile, che anche i commentatori delle note dell'XI volume delle Opere complete (1981) sentono la necessità di distinguere questa lirica, assieme alla *Putnička pjesma* (*Poesia del viaggiatore*), dal resto della sua poesia e di ascriverne il vitalismo, lo slancio e la luminosità a un dato biografico: la vicenda compositiva di questi testi lirici risale al 1918 durante un soggiorno di Andrić al mare, a Crikvenica, sull'isola di Krk (Veglia), e a Novi (Vinodolski). A questi versi i commentatori collegano direttamente «la corroborante azione del mare», e aggiungono che l'anno seguente, il 1919, Andrić soggiornò a Spalato e a Sutivan, sull'isola di Brač (Brazza), «dove completò *Nemiri* e vinse definitivamente la malattia. 'Mi hanno guarito l'aria, il sole e i fichi di Brač', confidò, a tal proposito, a un vecchio amico» (Andrić 1981, XI: 292).

Ma il titolo della poesia pubblicata per la prima volta sulla rivista «Jugoslavenska žena» del 1918, quindi prima della permanenza a Brač e prima ancora della definitiva guarigione, indica anche un'altra fonte di serenità e autofiducia, per Andrić così inconsueta. Infatti, il contenuto e il titolo stesso di *San Marino* fanno dedurre che l'autore dovesse già conoscere (o forse conobbe proprio allora, sul litorale settentrionale, non ancora a Brač) la leggenda del santo fondatore del piccolo stato di San Marino, che ha il nome di uno scalpellino dell'isola di Rab (Arbe). Ai tempi di Diocleziano, in fuga forse da un'esecuzione, Marino trovò rifugio su un colle del versante italico dell'Adriatico, e nella pietra scolpì il suo giaciglio, il suo sedile e una piccola cappella, attorno alla quale cominciò poi a sorgere un abitato, l'attuale città-stato di San Marino:

> Prove tangibili della devozione e della 'fortuna' che hanno da sempre accompagnato la figura del Santo Marino sono le numerose opere grafiche, pittoriche e scultoree a

[2] «Dahne zemlja vrelinom života / bezimenog i silnog; / Mene su njegove moćne ruke / Ko zlatnu čašu / Iz tame iznijele, / I pun sam slave, ljepote i sile nebesa, mora i zemlje.» – Ringrazio calorosamente Alice Parmeggiani, che ha tradotto i versi di Andrić, ma anche questo mio saggio.

> lui dedicate nel corso dei secoli che si conservano in Repubblica. Accanto a quelle di artisti più noti e quotati, quali ad esempio il forlivese Francesco Menzocchi, Girolamo Marchesi da Cotignola, il guercinesco Bartolomeo Gennari, e il celebre Pompeo Batoni, generalmente commissionate per adornare le chiese, i palazzi pubblici e le dimore gentilizie più sontuose, nel nostro territorio si trovano altrettante raffigurazioni del Santo di minore qualità estetica e artistica, interpretazioni di anonimi artisti locali, spesso dal carattere ingenuo, che testimoniano la vera 'devozione' e l'autentica 'affezione' al Santo protettore e fondatore[3].

L'orgoglio, l'amore per la libertà, la separazione e l'antichità del piccolo stato nato sull'eredità e i valori del "nostro" san Marino, colpirono evidentemente il giovane poeta, che li sentiva vicini, e il pensiero stesso che qualcosa del genere esistesse gli offriva conforto e sicurezza aprendogli nuovi orizzonti. Frutto di tutto ciò fu una poesia che possiamo porre ai vertici della lirica di Andrić e dei suoi lavori, concepiti sotto l'influsso immediato dei motivi mediterranei e, ancor più precisamente, di quelli italiani.

Non c'è dubbio che per la solare e luminosa prospettiva della poesia *San Marino*, che celebra al contempo la bellezza e la sontuosità del corpo e di tutto l'universo, fossero importanti la leggenda e il suo significato, ma anche lo stesso Mediterraneo:

> Come pudica spiga nell'oro di luglio
> Io mi inchino
> E bacio il vibrante orlo rossastro
> Del turchino mantello del mare[4].

Anche nella *Poesia del viaggiatore*, stampata per la prima volta postuma nelle Opere complete del 1977, proprio dopo *San Marino*, ritroviamo parte di quella smisurata energia solare che si riversa persino sul soggetto, anche se lo slancio poetico e vitale non eguaglia l'intensità della poesia che ha tratto impulso dalla leggenda del solitario Marino e dalla fondazione dello stato di San Marino. Scritta nella stessa estate trascorsa sull'Adriatico settentrionale, *Poesia del viaggiatore* comunque si allontana decisamente dalla prospettiva malinconica che domina la poesia giovanile:

> Pesante è il vino, torrido il giorno;
> L'albero l'ombra ha concentrato.

---

[3] Citazione dal sito ufficiale della città/stato: http://www.sanmarino.sm/on-line/home/san-marino/il-santo-fondatore-marino.html.

[4] «Kao čedan klas u srpanjskom zlatu / Ja se povijam / I cijelivam rumeni drhtavi rub / Modroga morskog plašta.»

Dietro la variopinta finestra
Il torvo castellano si è addormentato.
L'uva ha succhiato il sole
E ora in me ardono
Infiniti mezzodì infuocati.
Il cuore mi pulsa in gola,
Il cuore che poco ricorda.

Ma domani in cammino!
Che Dio benedica questa città
Per il sole ardente, l'ombra e le mandorle,
Per il castellano addormentato.
E per la sua donna lasciva[5].

Poesia del viaggiatore è la conferma che, assieme alle leggende e alle testimonianze del passato, la stessa natura mediterranea era fonte di ispirazione per l'autore. In *Znakovi pored puta* (*Segnali lungo il cammino*) il lettore può trovare numerosi frammenti dedicati al mare, alle navi, ai materiali che il mare lascia sulla spiaggia[6], ma anche agli scogli, alle insenature, alle città del litorale (soprattutto Dubrovnik), e ancora al mare, al sole e alle stelle nel cielo mediterraneo. In uno di questi passi leggiamo:

> La differenza fra la vita di coloro che sono nati sulle sponde di mari caldi e che vivono sul mare e del mare, e quella di coloro che hanno visto la luce in terraferma, lontano dal mare, e là vivono, è molto più grande di quanto normalmente pensiamo. Non è la stessa vita con differenze più o meno forti. Si tratta di due vite, in due mondi separati e diversi. L'abitante del litorale è un uomo che basta a se stesso. […] (Andrić 1977, XIV: 442)

---

[5] «Teško je vino, vreo dan; / Stablo je sjenu skupilo. / Iza šarenog prozora / Zaspao je mrki kastelan. / Grožđe je sunce upilo / I sad u meni plamti / Bezbroj podneva žestokih. / Srce mi bije pod grlom, / Srce što slabo pamti. / A sutra dalje! / Nek Bog blagoslovi ovaj grad / Za žarko sunce, sjenu i mandole, / Za kastelana usnulog. / I za ženu mu bludnu.»

[6] Qui non posso non citare un dettaglio di un mio incontro privato con Ivo Andrić: gli feci visita più volte, da studentessa, nel suo appartamento di Belgrado, ma solo in un'occasione fui ospite nella sua seconda casa, a Hercegnovi. Dato che nel nostro gruppo, oltre a un parente stretto di Milica, Boris, c'erano altre quattro persone, dormimmo semplicemente nei nostri sacchi a pelo sopra materassini di gomma stesi nel soggiorno. E al mattino, subito dopo colazione, "zio Ivo" ci condusse nel suo studio al primo piano dove con molti dettagli ci spiegò dove e quando aveva trovato l'una o l'altra delle "figure" di pietra o di legno gettate sulla spiaggia dal mare. Quelle figure erano proprio il più significativo, e direi unico, ornamento della sua stanza, del resto molto modesta. Per Andrić, gli oggetti scolpiti dal mare costituivano la sua grande gioia e tutto il suo ambiente di lavoro era pieno di quelle sculture naturali.

Anche questo scritto sembra pertanto richiamare alla mente Marino che, solo, in un paese straniero, con la forza delle mani si scolpisce nella pietra letto, casa e chiesa. E nel testo *Leteći nad morem* (*In volo sul mare*, *Politika*, supplemento speciale per il Natale, 6-9 gennaio 1932) Andrić si rivela poeta profondamente mediterraneo, che non solo sente la bellezza e l'attrazione del mare, ma lo percepisce anche in una dimensione estatica, anche perché quell'ambiente naturale spiritualizza e contribuisce a plasmare un uomo più completo e più nobile:

> Conducete un uomo dalle montagne balcaniche al mare, e avrete dato inizio a una festa inebriante con un'alba radiosa e un tramonto misterioso. Il desiderio di mare sembra essersi accumulato e accresciuto nelle generazioni, e il suo esaudirsi in una personalità individuale, la nostra, è violento come un'esplosione. La discesa di una tribù al mare è l'inizio della sua vera storia, il suo accesso a un regno di maggiori prospettive e migliori possibilità. Quel momento decisivo nella storia della specie si ripete ogni volta nella storia del singolo al suo primo contatto con il mare, solo in forma diversa e in misura minore. (Andrić 1977, X: 195)

E poco oltre: «Lasciando la secca e dura terraferma e trasferendoci sul tappeto irrequieto che porta in luoghi ignoti e lontani, noi siamo a un passaggio importante, sulla strada che conduce alla spiritualizzazione» (196).

I versi sbocciati nel periodo in cui Andrić soggiornò sul suolo italico appaiono pervasi da colori luminosi e calore solare[7]. Acqua, cieli, mare, pietra, sostantivi di alto valore metaforico, parole dietro alle quali vi sono energie potenti, bellezza, dinamicità, ma anche eleganza, dignità, purezza, si ripetono in tutte le liriche composte durante la presenza di Andrić in Italia. In questo periodo mediterraneo ispirato da leggende e credenze tipiche della cultura italiana, anche quando esprime sentimenti completamente opposti, più prossimi allo stato d'animo dominante in un giovane dalla salute distrutta, che ha vissuto la guerra come un carcere, e il carcere come soppressione dell'umanità e della libertà, Andrić intreccia a quei sentimenti i concetti cosmici citati, i colori luminosi e la vastità dei cieli. Nel suo lascito[8] ci siamo imbattuti in questa brevissima poesia, inedita:

> Neppure i ricordi
> Hanno su di me potere
> Da quando ho assunto un impegno con il dolore[9].

---

[7] A Roma Andrić soggiornò dal marzo 1920 alla fine di novembre del 1921, e a Trieste dal novembre 1922 alla fine di gennaio del 1923.

[8] Archivio SANU, Fondo I.A., n. 146.

[9] «Ni uspomene više / nemaju nada mnom vlasti / od kako sam se zaverio bolu.»

I versi sono scritti su un foglio a righe molto distanziate strappato da un quaderno, e su entrambi i lati si trova una poesia: questa, che abbiamo copiato per intero e che si intitola *San Lorenzo*[10], e un'altra, più lunga (15 versi), anch'essa finora inedita in quella forma integrale, accompagnata, oltre che dal titolo *Tuđina* (*Paese straniero*), dal luogo e dalla data di composizione: «Roma, sett. 1920». Si può supporre che anche la breve poesia intitolata *San Lorenzo*, formalmente simile a uno *haiku*, sia sorta nello stesso periodo o qualche settimana prima, e che per questo motivo si trovino assieme, vergate sullo stesso foglio. San Lorenzo ricorre il 10 agosto e secondo le tradizioni italiane quella notte si osserva il cielo per scorgere le "stelle cadenti", le meteore che in quel periodo sono particolarmente visibili; si dice che chi sceglie la propria stella e segue la sua caduta, vi potrà leggere il proprio destino. Attribuendo quel titolo alla sua poesia Andrić dimostra di conoscere tale credenza. È vero che fra le 13 parole dell'originale il cielo non è citato, ma è molto presente attraverso lo stesso titolo, preso dalla viva tradizione italiana, che a questa breve lirica conferisce dimensioni cosmiche, inserendola nella mistica delle credenze popolari.

Il soggiorno a Roma ebbe un influsso decisivo sulla visione del mondo di Andrić e sulla sua poetica, e, in una sua lettera[11], lui stesso definisce gli anni italiani *Lehrjahre*. Attraverso intense letture studiò a fondo non solo la letteratura e la storia italiana, ma anche l'architettura, l'arte, la cultura, e pure la vita politica[12]. Mai, né prima né dopo, Andrić scrisse saggi politici così forti e significativi come durante gli anni Venti; come ha dimostrato Miroslav Karaulac, che li ha raccolti in volume (Andrić 1995), Andrić – penetrando al cuore delle questioni culturali, sociali e politiche dell'Italia nel periodo della nascita del fascismo – scrisse e pubblicò saggi che ancora oggi sono di estrema attualità, presentano lo stesso interesse e la stessa pienezza di significato e si leggono con la stessa attenzione dei suoi testi letterari.

Fin dai suoi primi giorni a Roma Andrić, con l'amica Zdenka Marković di Zagabria, si lamentava dei problemi di salute, del cibo cattivo e della sporcizia della nuo-

---

[10] Nel manoscritto Andrić annota il nome di questo santo, diacono e martire romano del III secolo, con la grafia italiana: San Lorenzo.

[11] In una lettera del 17 settembre 1920 Andrić scrive a Zdenka Marković: «Sono sempre solo, e tuttavia lavoro molto poco. Studio sempre qualcosa ma mi sembra di sapere sempre meno» (Andrić 1981, XVII: 262).

[12] A proposito del primo Andrić, Jan Wierzbicki sottolinea l'importanza della città di Cracovia per la sua futura prosa storica: «A Cracovia nascono i profili delle concezioni storiche di Andrić» (cit. in: Vučković 2006: 131). A questo valido e importante conoscitore della nostra letteratura pareva che un uomo proveniente da un paese senza molte tracce visibili del passato dovesse essere affascinato da una città con una ricca storia, riconoscibile in tutte le tracce di altre epoche. Sicuramente lo stesso effetto gli provocò anche la città di Roma, con il suo tesoro di antichità classiche.

va città, ma ecco come appare la poesia intitolata *Tuđina*, e datata «Roma, settembre 1920», in quel primo anno in un paese straniero:

I giorni si spengono.
In questo autunno in me spuntano desideri
Come nella più giovane primavera [sotto la parola "giovane" è scritto a mano "folle"]
Enorme cielo di giorno autunnale.
Uccelli tardivi. Sogno.
Sogno nel sogno. Anche i sogni perdono l'aspetto
Nella nebbia eterna dei sogni.
Enorme cielo e abisso di mare [parola mare cancellata, aggiunto "fantasticheria"]
E non c'è nessuno che mi dia una mano.

Estraneo mi è il corso della terra
E il volto umano.

Ancora solo di notte, mentre passo per strade
Deserte e buie
Mi pare che qualcuno mi chiami
Per nome[13].

Finora questa poesia non è mai stata pubblicata con il titolo *Tuđina*, ma già nel 1923 l'autore la inserì, con tutte le correzioni citate, come terzo[14] componimento del ciclo *Šta sanjam i šta mi se događa* (*Quel che sogno e quel che mi accade*, Andrić 1923). Il testo aveva ormai perso le coordinate temporali che nel manoscritto sono indicate chiaramente, perdendo in tal modo anche le tracce di quei sentimenti che nel poeta albergavano nei primi mesi del suo soggiorno a Roma, in terra straniera. Il commento nell'Opera completa del 1981[15] non dice neppure che è ricompresa nel manoscritto, seppur con un titolo diverso[16], e in tal modo anche la datazione risulta errata[17]. Nel periodo di maturazione di un poeta, un divario di tre anni è molto ampio;

[13] «Dani se gase. / U ovu jesen niču želje u meni / Ko u najmlađe proleće / Ogromno nebo jesenjeg dana. / Kasne ptice. San. / San u snu. I snovi gube lice / U večnoj magli snova / Ogromno nebo i ponor mora / I nikog nema da mi ruku doda. // Tuđ mi je zemaljski put / I ljudsko lice. // Samo još noću, dok prolazim ulicama / pustim i mračnim / Pričinja mi se da me neko zove / po imenu.»

[14] Nell'XI volume dell'Opera completa, nell'edizione definitiva di questo ciclo intitolato *Quel che sogno e quel che mi accade*, costituito da dieci tessere poetiche, questa è l'ottava.

[15] I curatori di questa edizione aggiornata e accresciuta sono gli stessi (Džadžić, Pervić, Stojić, Vučković).

[16] Archivio SANU, Fondo I.A. n. 146.

[17] Il commento dell'Opera completa rimanda solo alla prima pubblicazione – nella già citata rivista «Misao» – ma con un errore riguardo ai numeri delle pagine: 1248-1249, al posto di 1398-1399.

ma soprattutto, la cancellazione dei riferimenti relativi alla datazione e al luogo di nascita di una poesia le fa perdere parte del suo valore documentario.

Il verso cruciale della poesia che descrive il sentimento di alienazione nella grande Città Eterna è: «Enorme cielo di giorno autunnale». Ritroviamo quel sentimento tre versi più in basso, ma in questa forma: «Enorme cielo e abisso di fantasticheria». Pur se notevolmente modificato, il verso si ripete proprio come un (semi)ritornello: il sintagma «giorno autunnale» è sostituito prima dal sintagma «abisso di mare», e nelle successive rielaborazioni da parte dell'autore diventa «abisso di fantasticheria». Ma proprio attraverso le modificazioni della seconda parte del verso, il poeta rafforza il significato simbolico della prima parte. L'«enorme cielo», il sintagma che si ripete e che evidentemente ci rimanda al significato del cielo mediterraneo nel momento di un profondo senso di alienazione, risveglia nel soggetto «desideri come nella più giovane / più folle primavera», e mentre l'uomo passa per le strade buie «mi pare che qualcuno mi chiami per nome»: l'alienazione appare meno terribile, non è totale sotto quell'enorme cielo.

Nel fascicolo 148 del lascito di Andrić troviamo un'altra poesia datata 1920. È intitolata *Spas* (*Salvezza*)[18] e nei primi quattro versi rievoca i giorni più difficili del passato:

Novecento crepuscoli desideravano una felicità,
Mentre vivevo
Dimenticato, abbandonato, disprezzato,
Calpestato come un ponte sopra l'acqua[19].

Il periodo a cui si riferiscono questi versi è quello della prigionia e del confino, dall'agosto (ovvero dalla fine di luglio) del 1914, quando viene incarcerato, fino al marzo 1917 (quando giunge a Zagabria per curarsi), «mentre vivevo / dimenticato, abbandonato, disprezzato, / calpestato come un ponte sopra l'acqua». Ancora una volta, la salvezza giunge come un istante cosmico, con «un bagliore di raggi», «una giovane luna», «una nube serale» e «un enorme cielo», un cielo che «si apre e con inaspettato splendore porta via una volta per sempre il soffio della sventura». Mai la rinascita dell'anima è stata collegata in modo così esplicito alla volta celeste, con quel cielo enorme (aggiungiamo: mediterraneo) e il suo splendore. Anche gli avvenimenti più traumatici del passato – la guerra e la prigionia – guariscono gradualmente in quel 1920, mentre l'autore soggiorna nella Città Eterna e proprio lì vive

[18] Andrić 1981, XI: 199.

[19] «Devet je stotina sutona želelo jednu radost, / Dok sam živeo / Zaboravljen, napušten, prezren, / Gažen kô most nad vodom.»

l'esperienza del «cielo enorme» (sintagma che si ripete, l'abbiamo incontrato nella poesia *Tuđina*) e della luminosa magnificenza che quel cielo porta.

In un'altra poesia, corredata dall'indicazione di luogo e data (Roma 1921), l'elemento centrale sarà il sole, il punto focale attorno al quale ruotano il mondo e la sorte umana. È una poesia dattiloscritta[20] con doppio titolo: *Bežanje (Mladost)* (*Fuga – Gioventù*)[21]. C'è poi un'altra indicazione, importante dal punto di vista temporale, ma anche del significato, non presente nell'Opera completa: sotto quel doppio titolo è annotato: «Nel pomeriggio abbiamo mangiato cioccolata e conversando abbiamo deciso». I raggi obliqui del sole pomeridiano al tramonto subiscono nella poesia un processo di intensificazione e drammatizzazione; suggeriscono al lettore un'atmosfera autunnale, di colori e rumori che vanno smorzandosi e improvvisamente spariscono, e quel cambiamento atmosferico provoca un'importante decisione esistenziale:

Quando l'autunno spegne i rumori,
e i colori in uno splendore preagonico
iniziano piano a morire,
quando al sole si strappa il potere,
io mi dedicherò al viaggio[22].

Anche qui, al centro dell'attenzione è il sole, al quale è ora «strappato il potere». I suoi raggi, i suoi colori sono «in uno splendore preagonico» ed è già cominciato il processo della loro morte: «iniziano piano a morire»; è il momento in cui l'io lirico prende un'importante decisione: «io mi dedicherò al viaggio». La seconda parte della poesia esplicita il significato dell'immagine ricreata nei primi quattro versi – ciò che è passato non tornerà più – e questo significato viene di nuovo ricondotto alla decisione del soggetto e alle relative conseguenze: il viaggio nel paese straniero «a nessuno ha mai portato felicità». Ma per quanto definitiva sia la fine della luce e del sole, dell'estate e della calura («l'estate si è consumata nel fuoco», «morta è la gioia ed estinta la sete»), la consapevolezza che ogni uomo possiede sui corsi e ricorsi naturali e sull'incessante alternarsi delle stagioni, rende logica – e in apparenza paradossale – la conclusione: «ma so che per gli occhi infelici / sono le nuove terre il farmaco». Anche se il viaggio in un paese straniero

[20] Archivio SANU, I. A 152.

[21] In Andrić 1981, XI: 207 è pubblicata con il titolo *Bežanje* (*Fuga*) e il commento non riporta né l'indecisione dell'autore nella scelta del titolo, né la nota introduttiva presente nel manoscritto e che contribuisce notevolmente alla contestualizzazione di questa poesia.

[22] «Kad jesen pogasi šumove, / i boje u predsmrtnom sjaju / stanu polako da mru, / kad se suncu otme vlast, / ja ću se dati na put.»

rappresenta un tempo e un luogo di pericolo e di sciagure, il soggetto non ne può fare a meno, perché vi anelano i suoi «occhi infelici»: vedere qualcosa di nuovo, appagare gli occhi, saziarli di orizzonti inusitati sono necessità che si impongono come una legge importante. Necessità che prospettano e rendono possibile anche la «legge» formulata negli ultimi due versi della poesia: «e che ogni dolore solo con qualcosa di nuovo e più grande / si cauterizzi e si curi». La gravosa, tragica consapevolezza della vita, condensata nella filosofia di Kierkegaard, ci viene offerta alla fine di una ancor calda atmosfera mediterranea, nel piacevole scenario di una pomeridiana degustazione di cioccolata, probabilmente su una terrazza esposta al pieno sole. L'estate, la gioia, la sete, lo splendore… tutto è ancora lì, e tutte queste parole sono presenti nella poesia, ma non in modo indipendente e con il loro pieno significato: quest'ultimo viene definito e delimitato da concetti come «consumata nel fuoco / morta / estinta / preagonico». Il sole si staglia ancora nel cielo, anche se gli è stato «strappato il potere»; e tutte quelle assenti presenze, tutta quella luce e quella calura che scompaiono pur aleggiando ancora nell'aria, tutto quell'ambiente, indubbiamente mediterraneo, rende il pensiero finale «più facile», meno nordico, in un certo senso meno definitivo.

Nell'Opera completa la poesia *Na moru* (*Al mare*)[23] si compone di due parti indicate con numeri romani (I e II). A giudicare dai manoscritti, si tratta in realtà di due poesie composte dello stesso titolo: quella più breve, che nell'Opera completa è indicata come "II", risale al 1920, e nel 1921 fu pubblicata sulla rivista zagabrese *Kritika*, mentre quella indicata come "I" è del 1921, e finché il poeta fu in vita rimase inedita. Nella poesia del 1920 troviamo una nuvola, il cielo, il viaggio e il mare, e poi nella successiva, più lunga variante della poesia *Na moru*[24], ritroviamo di nuovo una nuvola, il mare meridionale, uno scoglio, il cielo grigio, e ancora un gabbiano e strade lontane che chiamano. Nella variante più breve il soggetto è in viaggio da solo, mentre in quella più lunga «un gabbiano e una nuvola navigano», mentre il soggetto si sta preparando al viaggio: «Voci di torride strade lontane / che mi chiamano».

Nel periodo mediterraneo e romano, ma anche nel genere mediterraneo di poesia, potrebbero rientrare – nel caso la nostra lettura sia esatta – anche le liriche Žeđ (*Sete*, 1920) e *Njegova pesma* (*La sua poesia*, 1921), entrambe specifiche poesie d'amore. La prima ci sembra di particolare interesse per l'ottimismo inconsueto dell'autore: «Ogni mio sentiero risplende oggi / Di sole e bellezza. La felicità mi ha incontrato. / Da cento sorgenti la sete mia ora beve». Benché le cento sorgenti non estinguano

---

[23] Andrić 1981: 204; il dattiloscritto si trova nell'Archivio SANU, I.A. 151.

[24] Nel 1921 Andrić trascorre le ferie estive in patria e torna a Roma in nave attraverso Spalato; nel settembre 1921 è di nuovo al mare, a Ostia, da dove scrive all'amica Zdenka Marković (16/09/'21).

la vera sete, che può essere soddisfatta solo dalla «argentea acqua dalla fonte altrui». Il soggetto tuttavia è per così dire orgoglioso di quella mancata realizzazione, ed è quasi contento di non essere stato lasciato dal «fuoco della prima sete».

Degna di nota, se pur non riuscita, è anche *La sua poesia*: qui lo spirito mediterraneo ha pervaso lo spazio intimo – in Andrić del resto raro – dell'amore. In nessun altro suo componimento troveremo nulla di simile a questa vanteria per il numero di donne amate, che fra l'altro «non io ho scelto, / ma il caso ha portato». Il ricordo dei passati amori non risveglia nel soggetto alcun moto sentimentale, bensì lo stupore «per quante ne esistano». Negli ultimi quattro versi il soggetto lirico si trasforma in una mediterranea personalità da *macho*, che si vanta affermando: «in amore tutto prendo, / e men che posso do».

Osservata in senso cronologico, è di rilievo anche la poesia *Misao*, datata «5. XII 1922», dunque composta all'indomani del trasferimento di Andrić da Roma a Bucarest[25], anche se fu pubblicata solo nel 1927 nel periodico triestino *Istarska riječ* (14.04.1927). Gli elementi cosmici (sole, tenebra, regioni celesti, nuvole) sono ancora presenti, ma «nate sono tenebra e ansia / e tutti i soli sono tramontati», e Dio ci ha mandato «il pensiero come conforto». Il ruolo centrale di mediazione delle esperienze personali rivestito dagli elementi cosmici è stato assunto dal pensiero, e a giudicare almeno da questa tessera poetica sembra assolvere con successo la sua funzione consolatrice: «Guarda, l'infelice / personificazione di ogni sventura terrena: / ingiustizie, sofferenze, dolori, / viaggia, splendente, sulle nuvole, / regna su tutte le armonie, / trasportato / dal conforto che proviene dal pensiero».

Quale grande cambiamento sia sopravvenuto nel soggetto lirico dopo il suo ritorno dal Mediterraneo nei Balcani si può osservare bene nel ciclo *Šta sanjam i šta mi se događa*, dal quale poi prende il titolo anche un intero volume di poesie di Andrić pubblicato postumo (Andrić 1976). Il ciclo non è, né può essere, unitario, poiché la sua composizione occupa un lungo arco di tempo, ossia dal 1920 fino al 1931. Se lo leggiamo come ciclo autopoetico, esso ci rivela ciò che nella vita è accaduto al poeta: al suo ritorno nei Balcani, egli non è più, alla maniera mediterranea, un uomo sereno, a suo agio sul mare, sotto le nuvole, nello splendore del sole e della luna, nella natura come tale. Ora è uno scrittore riflessivo, tutto ripiegato in pensieri e silenzi. Nel 1931 si chiede: «Sono realtà il sole e le nuvole?». E poi: «Quando ricordo il sole, e che sono stato uomo, / con un gemito mi sveglio nella luce di un giorno grigio». Il sole, le nubi e gli altri elementi celesti sono ora attribuiti al passato e ai sogni, la veglia è qualcos'altro. Il soggetto scopre altri valori, dimensioni e coordinate: «Ma maggior delizia del pensiero non conobbi: / che il cielo, che su di noi come promessa splen-

[25] Come riporta M. Karaulac (2008: 25) lo scrittore arrivò a Bucarest «alla fine di novembre».

de, / è solo un sepolcro… Il mio pensiero come splendore invisibile mi guida / mentre solo attraverso la notte e la nebbia».

Anche se il periodo romano di Andrić fu breve, caratterizzò in modo evidente la sua produzione poetica e vi introdusse la luce del Mediterraneo e lo splendore del sole. Nella poesia più tarda, sempre più rara, lo sfolgorio del sole è sostituito da quello del pensiero («Il mio pensiero come splendore invisibile mi guida»). In situazioni successive, quando gli avvenimenti sono collocati in regioni assolate e sull'Adriatico, scaturiscono prose colme di luminoso splendore: dapprima una serie di frammenti dai quali sarebbe dovuto nascere un romanzo, ma che rimangono tali con il titolo *Na sunčanoj strani* (*Dalla parte del sole*), e poi le prose poetiche *Žena na kamenu* (*La donna sulla pietra*) e *Letovanje na jugu* (*Ferie al Sud*).

Fonti

Andrić 1918: I. Andrić, San Marino, *Jugoslavenska žena*, II/11.
Andrić 1923: I. Andrić, Šta sanjam i šta mi se događa, *Misao*, XIII/3, 1398-1399.
Andrić 1963: I. Andrić, *Sabrana dela*, (prir.) P. Džadžić, M. Pervić, Beograd: Prosveta.
Andrić 1976: I. Andrić, *Šta sanjam i šta mi se događa*, Beograd: Prosveta.
Andrić 1977: I. Andrić, *Sabrana dela*, (prir.) P. Džadžić, M. Pervić, V. Stojić, R. Vučković, Beograd, Zagreb, Sarajevo, Ljubljana, Skopje: Prosveta, Mladost, Svjetlost, Državna založba Slovenije, Misla.
Andrić 1981: I. Andrić, *Sabrana dela*, Beograd, Zagreb, Sarajevo, Ljubljana, Skopje, Titograd: Prosveta, Mladost, Svjetlost, Državna založba Slovenije, Misla, Pobjeda.
Arhiv SANU: Arhiv SANU, Fond Ivo Andrić.

Bibliografia

Andrić 1995: I. Andrić, *Rađanje fašizma*, (prir.) M. Karaulac, Beograd: Vremje Knjige.
Karaulac 2008: M. Karaulac, *Andrić u diplomatici*, Beograd: «Filip Višnjić».
Palavestra 1977: P. Palavestra, Andrićeva lirika, u: *Zbornik radova o Ivi Andriću*, Beograd: SANU.
Vučković 2006: R. Vučković, *Andrić, paralele i recepcija*, Beograd: Svet knjige.

Marija Mitrović

THE SUN OF THE MEDITERRANEAN IN THE POETRY OF IVO ANDRIĆ

This paper concentrates on the changes in Andrić's poetics due both to his stay at Dalmatia island and in the Italian peninsula, and to the legends and myths of this same geographic area. The drowsy atmosphere and melancholic feelings of his first poetry gradually gave way to bright colours and to the general approaching of this poet to the cult of the Sun. Yet, as soon as he came back to the inner Balkans, Andrić stopped being chearful in a mediterranean way, he seemingly stopped being the man who is at ease on the sea in the sunshine and moonlight, and generally at ease with nature. He becomes a more self-reflective writer, obsessed with thaughts and silence. Evermore a prose writer, and less and less, a poet.

Key words: the influence of geographical space on poetics, Mediterranean, Balkan

ALA TATARENKO

Sunce i Mesec u svetu junaka modernističkog romana: Dnevnik o Čarnojeviću *M. Crnjanskog i* Na sunčanoj strani *I. Andrića*

U radu se razmatra uloga Sunca i Meseca kao važnih komponenti spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta junaka modernističkih romana – *Dnevnika o Čarnojeviću* M. Crnjanskog i *Na sunčanoj strani* I. Andrića. Uzimaju se u obzir kako simbolične slike čiji deo čine Sunce i Mesec, tako i primena »minus-postupka«, kad su Sunce i Mesec »prisutni u odsustvu«. Ovakva perspektiva služi analizi njihovog uticaja na život književnih likova-protagonista romana M. Crnjanskog i I. Andrića, a takođe proučavanju uloge Sunčeve i Mesečeve svetlosti u oblikovanju atmosfere ovih dela. Sunce i Mesec kod Andrića i Crnjanskog nisu samo deo pejzaža ili prirodnih dekoracija života, niti samo indikator raspoloženja protagonista. Postavši likovi romana, oni određuju životne putanje glavnih likova, menjaju se i menjanju junake – na javi i u snu. Sunce i Mesec su važni delovi složenog (auto)portreta protagonista romana (i njihovih autora), zato su obeleženi subjektivnošću veoma visokog stepena. U romanima Andrića i Crnjanskog oni služe uspostavljanju svojevrsne *filozofije veza* – sumatraizma kod Crnjanskog i heliocentrizma (kao nastavka nekadašnjeg eterizma) kod Andrića – i ta filozofija izlazi iz okvira priče o individualnim sudbinama junaka. Sunce i Mesec pomažu oslikavanju duha epohe, ali i uključuju sudbu pojedinca i njegove generacije u viši, univerzalni poredak. Modernističke *ispovesti sinova veka* postaju večne, neprolazne priče o čovekovoj potrazi za snom i životom.

Ključne reči: Sunce, Mesec, modernistički roman, lirski junak, Miloš Crnjanski, Ivo Andrić, *Dnevnik o Čarnojeviću*, *Na sunčanoj strani*

Nebeska tela koja najviše utiču na život čoveka na Zemlji, to su svakako naša zvezda – Sunce i Zemljin sjajni satelit – Mesec. Ima i planeta koje se često spominju kao simboli – na primer, Venera ili Mars – ali Sunce i Mesec su nezamenljivi čovekovi pratioci, i danju, i noću. Usudila bih se uporediti sa ovim sjajnim nebeskim telima dvojicu najznačajnijih za srpsku književnost pisaca XX veka – Ivu Andrića i Miloša Crnjanskog. Ima i drugih pisaca čija imena blistaju na književnom nebu modernizma,

ali je teško naći još nekog ko bi u takvoj meri odredio puteve srpske književnosti XX-XXI veka, smenu poetičkih sezona, plime i oseke postupaka, podario joj posebnu klimu. Često spominjani u paru, baš kao Sunce i Mesec, i oni su bili svojevrsni antipodi. I bez obzira na vatreni temperament inadžije Miloša Crnjanskog i ćutljivi, reklo bi se, hladni mir Ive Andrića, prvi od njih u ranim delima bira Mesec za svog poetičkog družbenika, dok se drugi okreće Suncu. Obojica su bili, barem u modernističkoj fazi svog stvaralaštva, pesnici graničnih, prelaznih doba: ranog jutra i večeri – kad se na nebu smenjuju Mesec i Sunce. Dešava se da se mogu videti na nebu istovremeno – takvu sreću imala je srpska književnost u XX veku. Svojevrsno preplitanje zraka ove dve književne planete nije uvek vidljivo. Poznata je »razmena« pesama koju su ostvarili mladi književnici, potvrđujući poetičko prijateljstvo, više sličnih trenutaka možemo da nađemo u sudbinama ovih pisaca…[1] Međutim, za posmatrače književnog neba još je zanimljivije pratiti poetičke veze ovih stvaralaca koje se nalaze u senci. Ali, ostale su zabeležene u tekstu njihovih knjiga – u tom broju, u romanima o mladićima nalik njima samim – *Dnevniku o Čarnojeviću* i *Na sunčanoj strani*.

Istraživači modernističke književnosti nisu zaobišli svojom pažnjom određene veze između tih dela: Mihajlo Pantić u monografiju *Modernističko pripovedanje* (Pantić 1999) uključuje poglavlje »Dva lica istog. Uporedno čitanje *Dnevnika o Čarnojeviću* Miloša Crnjanskog i „romana“ *Na sunčanoj strani* Ive Andrića«. Međutim, takvih istraživanja nema mnogo. Činjenicu da ova dela nisu tako često bila predmet komparatističkog interesovanja istoričara književnosti vidim u različitoj sudbini ovih dela i u njihovoj različitoj težini na književno-istorijskim tasovima. Dok je *Dnevnik o Čarnojeviću* – klasika prvog reda, obavezni deo školskog programa, roman koji je imao nebrojeno izdanja i smatra se s pravom jednim od najslavnijh romana srpske književnosti XX veka, *Na sunčanoj strani* predstavlja »napušteno gradilište«[2]. Roman je bio rekonstruisan već nakon smrti I. Andrića, zahvaljujući naporima njegovog priređivača i poznatog andrićologa Žanete Đukić Perišić. »Izgubljeni roman« koji se krio »na duplom dnu«, u tajnim »pregradama«, bacio je novu svetlost na već objavljene pripovetke i na rukopise iz Andrićeve zaostavštine, – konstatuje autorka ove važne rekonstrukcije, pisac predgovora rekonstruisanom romanu, a i posebnog istraživanja o njemu − *Kavaljer Svetog Duha: o jednom nedovršenom romanu Ive Andrića*. Dok o *Dnevniku o Čarnojeviću* i njegovom junaku postoji impozantna bibliografija istraživanja, Ž. Đukić Perišić napominje da »izuzev studija Boška Novakovića i Ive Vidana[3] o Galusovom liku, centralnom liku Andrićevog romana *Na sunčanoj strani*, piše se samo uzgredno« (Đukić Perišić 1992: 7). A ipak, tvrdi istoričarka književnosti, postoje

[1] O tome detaljnije u: Tatarenko 2013.
[2] Tako je naslovila svoj predgovor rekonstrukciji romana Ž. Đukić Perišić (Đukić Perišić 1994).
[3] Novaković 1973; Vidan 1981.

> dva razloga zbog kojih se proza o Tomi Galusu može tumačiti kao novo delo u Andrićevom opusu. Prvo, shvaćene i interpretirane kao celina (ili deo veće celine), pripovetke o Tomi Galusu predstavljaju potpuno novu književnu strukturu, koja se ravnopravno smešta među ostala Andrićeva dela. Drugo, dva poglavlja pronađena u piščevoj zaostavštini – »Postružnikovo carstvo« i »Prokleta istorija« – kao delovi zamišljene romaneskne celine pod nazivom *Na sunčanoj strani*. Bez obzira što, izuzev u fragmentima, nisu nikada objavljena, predstavljaju činjenicu Andrićevog književnog stvaranja. (51)

Mihajlo Pantić konstatuje da je upravo to delo »nedostajalo« u slici Andrićevog stvaralaštva. *Na sunčanoj strani* književni istoričar naziva *potencijalnim*, *virtualnim*, *nedovršenim*, *napuštenim*, *uslovnim* romanom. Lik Tome Galusa, smatra istraživač, »nije, u osnovi, ništa drugo nego Andrićeva varijanta jednog (post) ekspresionističkog, aktancijalnog toposa *mladića* (stvorenog na liku i priliku svog doba, u *ničeovski* aktivističkoj i *kjerkegorovski* pesimističkoj duhovnoj auri«, Pantić 1999: 269). Istoričar književnosti takođe ukazuje na tipološku sličnost i brojne paralele između ranih romana Andrića i Crnjanskog: obojica su opsednuti zvonima, sećanjima, turobnim mislima, magnovenim osećanjem ženstva, nerazlučivom granicom između stvarnosti i sna (272). »I Ivo Andrić je, dakle, zamišljao svoj »dnevnik o Čarnojeviću,« − konstatuje M. Pantić (269).

Vraćen u postojanje, modernistički roman Andrića *Na sunčanoj strani* baca novu svetlost na prvi roman M. Crnjanskog. Od brojnih perspektiva komparativne analize koje pružaju ova dela, opredelili smo se za proučavanje uloge Sunca i Meseca kao važnih komponenti spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta junaka-savremenika.

Kao prvi korak ka određivanju razlika, ukazaćemo na poneke od relacija koje povezuju ove romane i dopuštaju nam da ih uporedimo. Takve veze javljaju se već na početku dela. Radnja romana dvojice srpskih modernista počinje skoro u isto vreme i veoma sličnom situacijom. *Dnevnik o Čarnojeviću*, doduše, otvara autopoetički uvod mladog naratora koji piše uspomene. A same uspomene počinju veselog Dana, Vidovdana 1914. Prva scena u kojoj pripovedač više nije posmatrač (kao što je to bio u »kursalonu«, Brankovom) – to je scena na železničkoj stanici. Junak kreće iz Beča u Rim, a završava u zatvoru kao sumnjivo lice. Radnja Andrićevog dela (ako za njegov početak uzimamo početak pripovetke »Zanos i stradanje Tome Galusa«[4]) počinje pred veče jednog od poslednjih dana meseca jula 1914. Toma Galus dolazi iz Adena u Trst (a istovremeno, i u roman), i tu ga hapse kao neprijatelja države. Junaci

[4] Ž. Đukić Perišić ukazuje da Andrićeva dela zauzimaju poziciju takozvanog novelističkog romana. »Andrić piše 'rašivene' i 'razbacane' kraće prozne celine, nižući ih oko jedne ose« (Đukić Perišić 1992: 65).

oba romana kreću za Italiju (bledi Čarnojević[5] – sa severa, preplanuli Galus – sa juga), i na tom putu čeka ih zatvor. Ivo Andrić je proveo Prvi svetski rat u tamnici, dok je Miloš Crnjanski nakon hapšenja stekao bolno iskustvo ratovanja na Galicijskom frontu. Njihovu sudbinu u nekoj meri dele junaci njihovih romana – *memoara koji nisu doslovce verni*.

Kao i Čarnojević, Toma Galus je svojevrstan piščev dvojnik. Ž. Đukić Perišić zapaža da se u liku Tome Galusa, »više nego kod bilo kog drugog junaka u kontekstu celokupnog Andrićevog dela, mogu naslutiti određene autobiografske projekcije« (Đukić Perišić 1992: 8). Upoređujući Andrićevu meditativnu prozu i prozu o Galusu, ona govori o dva stepena transponovanja identičnog iskustva. Dok je u ranoj prozi reč o »neposredovanom književnom tekstu u kojem ne postoji vidljiva distanca između pisca i lirskog subjekta« (*ibid*.), takva distanca uspostavlja se u prozi o Galusu. Uspostavljena je ista i u prvom romanu M. Crnjanskog, o čemu svedoči njegov neobičan naslov: umesto *Dnevnika Čarnojevića* čitalac dobija *Dnevnik o Čarnojeviću*.

Naslov romana *Na sunčanoj strani* ne najavljuje priču o zatvoru (ali najavljuje priču o suncu!), kao što *Dnevnik o Čarnojeviću* krije među svojim koricama veoma poseban dnevnik – lišen hronologije dnevnik *o sebi – kao o drugom*. Ako je Crnjanski izabrao pripovedanje u *ja*-obliku, Andrić se uglavnom opredelio za objektivno pripovedanje, za priču *o drugom – kao o sebi*. Samo u jednom fragmentu[6] protagonist postaje pripovedač, i tad, kao i u *Dnevniku o Čarnojeviću*, govoriće u svoje ime i u ime generacije, *ja* će se smenjivati sa *mi*.

Junak Andrićevog romana spominje se kao Toma Galus ili kao mladić. Putuje u južne daleke krajeve poput Crnjanskovog mladića-sumatraiste – i tamo dolazi do spoznaje. Svako od ovih pisaca spominje *mladića* – za pisca dnevnika (Čarnojevića) bio je *više nego brat, jedan mladić u svetu*. Andrić u svom romanu oslikava takvog *jednog mladića u svetu*. Protagonisti oba romana pripadaju istoj generaciji, dele ista dramatična iskustva. Na poznatoj tabli iznad bolničkog kreveta Crnjanskovog junaka stoji da »topovsko meso« i »careubica« »Petar Rajić« ima 23 godine. 23 godine ima i Toma Galus. Andrićev mladić podseća na mladića-sumatraistu ne samo pohabanim odelom, već i sumatraističkim pogledom na svet. Za vreme boravka u Adenu činilo mu se da je on »postavljen nad ovom varoši, da je na njemu briga i odgovornost za sve« (Andrić 1994: 36). »Posle, na *Helgolandu*, dok bi stajao visoko na palubi, gde

[5] Protagonista romana, pisca dnevnika ovde i u daljem tekstu nazivam Čarnojevićem. Obrazloženje takve pozicije navodim u: Tatarenko 2008.

[6] Pripovetka »Na sunčanoj strani« jedina je u kojoj se upotrebljava *ja* oblik, koji ponekad prerasta u *mi*. Doduše, *Galusov zapis* »Jelena, žena koje nema« takođe predstavlja određenu vrstu monologa junaka – u pisanom obliku.

je provodio najveći deo vremena, činilo mu se opet da on nosi brigu o brodu i njegovom putu. Gledao bi zabrinuto napred i, klimajući glavom, odobravao pravac i brzinu« (37). Galus se ponaša kao bezimeni sumatraista u *Dnevniku*: »O svemu tom je on vodio brige, i kroz etar razašiljao zagledan u nebo svoj osmeh« (Crnjanski 1983a: 60). Paralele između likova, situacija, upotreba istih motiva zaslužuju posebnu studiju. Ima ih više, a naveli smo nekoliko samo da pokažemo tipološku sličnost junaka koja krije (a ponekad paradoksalno pocrtava) njihove razlike. Sunce i Mesec takođe predstavljaju indikatore tih razlika i srodnosti.

O tome da se umetnički putevi pisaca prepliću i ukrštavaju na najneobičnije načine svedoči i uzgredna primedba M. Pantića. Izdavajući pripovedne, tematske i simboličke konstante 20h godina XX veka koje nalazimo kod Andrića, on zapaža: »Najpre, vrlo izražena heliotropija, od koje će, kasnije, da priča bude zanimljivija, Crnjanski napraviti svoju temu« (Pantić 1999: 270). To će se desiti kasnije, a u *Dnevniku o Čarnojeviću* dominiraće tamne boje. Nije ni čudo – pisan je noću: »U mračnim noćima, po malim kućicama i kolibama, gde se nađoh na straži sa nekoliko momaka, ja pišem mnogo šta, čega se nerado sećam« (Crnjanski 1983a: 7). Ta noćna atmosfera obeležava celu knjigu, jer je noć inače vreme njenog glavnog junaka – mladić koji od ranih godina ne može da spava, pisaće noću svoj dnevnik, čitaće u bolnici svoje »lude« knjige, šetaće bečkim ulicama zajedno sa drugovima, sanjaće, uživljavajući se u sudbine književnih likova. Prve aprilske noći čuće priču koja će mu promeniti život.

Noć kao privatno (najprivatnije!) vreme pojedinca biće povezana kod njega sa događajima od istorijskog značaja za njegov narod i za ceo svet. Slika *veselog dana* Vidovdana u Beču završava se upečatljivom slikom noći svedoka istorije, koji se vratio kući tek pred zoru: »A topla noć, zvezdana noć, raspaljena od jednog lepog ubistva, horila se od graje i žagora vesele svetine« (8). Sliku junske noći u Beču nastavlja neobičan, zato upečatljiv, prizor julske noći u Vojvodini: »Varadinske se ćuprije tresle od marša bataljona, a sva julska noć beše svetla od pijane pesme zakićenih vojnika« (*ibid*.). *Svetla od pesme noć* najjače prenosi impresiju oduševljenja, euforije, energije masa koje su izašle na ulice. Narator daje čitaocima poetički signal da slike doba dana, kao i slike prirode, neće biti ovde samo prepoznatljive dekoracije.

Priču o junaku otvara događaj koji je napravio Čarnojevića vojnikom, razočaranim čovekom, a onda i piscem *dnevnika* – Vidovdanski pucanj 1914. Nakon vesele noći u Beču, svetle noći u zavičaju, sledi veče (a verovatno i noć) u zatvoru – još jedno iskustvo koje je obeležilo junaka, koji (možda jedini put u romanu) skida tamo svojom voljom bele rukavice. Nakon tog iskustva »vrlo nežan, mladi gospodin« postaje vojnik. U trenutku priče o rađanju *novog* Čarnojevića, pisac dnevnika seća se svog dolaska na svet. I ovde je privatna priča o njegovom ocu povezana sa noćnom slikom, i to sa slikom ljudske mase u službi istorije: »A kako sam se rodio ja? Otac mi beše pevao pesmu i zalepio banku tamburašu na čelo. Po celu noć po ciči, zimi,

na sred zavejanog trga stajala gomila naroda oko vatre, i čekala da svane da bira poslanika« (9). Prve uspomene dečaka povezane su sa uspavankama koje mu je majka pevala »po celu noć«.

Lik majke neretko ima *noćne* tonove – ona po kupatilima oblači mirisne crne svile i šeta se po mesečini. Rano u zoru odlazi nekud na kupanje, a sin je čeka zorom pored šedrvana. Tom prilikom saznajemo: »Ali ja već u detinjstvu nisam mogao da spavam« (13). Nespavanje se nastavlja i na frontu: noću ga lome tihe neke groznice, junak sluša kako neko peva noću uz harmoniku češki. San će savladavati junaka kad se to najmanje očekuje – usred dana, za vreme žestoke bitke: »Sunce je peklo. Oko mene su trčali i vikali. Zaspao sam. Napadao me je taj san uvek, čim bih legao« (19).

Izgleda da ga Sunce uspavljuje, a Mesec razbuđuje. Protagonist *Dnevnika o Čarnojeviću* je izrazito *lunarni* tip[7], kao i lirski junak pesama mladog Miloša Crnjanskog. Njegovo bledilo služi kao jedan od znakova pripadnosti sferi Meseca. Na površinskom nivou ono signalizira da junak retko boravi na suncu i da je krhkog zdravlja (bolesti su mu bili najlepši doživljaji!). Međutim, u kontekstu romana bledilo dobija više kontekstualnih nijansi. To je znak generacije izgubljene u ratnom vihoru[8]. Bled je sumatraista[9], bled je avijatičar u vozu, bled je prijatelj-student, a verovatno su takvi i ostali drugovi. Pesma Crnjanskog »Moje pokoljenje« (1920) počinje i završava se stihovima:

Naše je lice bledo bez znaka,
Kao Mesec nad vodama beskrajnim,
Ali sa kolutom mutnim i tajnim
Na očima, sjajnim
Kao kruna laka. (Crnjanski 1983b: 235)

Bledilo je odraz njegove duše, kao u pesmi znakovitog naslova »Moja pesma«:

Na javi je duša moja bogat seljak
Veseljak
Samo u snu, ko Mesec bleda

[7] Ovu definiciju upotrebljavamo figurativno, mada karakteristike osoba lunarnog tipa koje daje astrologija, poklapaju se sa karakteristikom ovog junaka kao osetljivog čoveka bogatog unutrašnjeg života.

[8] »Mi ćemo se vući u zelenom odrpanom šinjelu, bledi i nasmešeni, svud po ulicama« (Crnjanski 1983a: 89).

[9] Čarnojević svedoči: »Beše iznuren i bled. Docnije sam se radovao da sam i ja bled« (Crnjanski 1983a: 52).

I tako ko on nevesela
Po svetu bludi. (92)

Drugačije ne bi ni mogao da izgleda lirski junak romana koji korespondira sa *Lirikom Itake* i *Sumatrom*[10].

Sve Čarnojevićeve dragane su blede[11], i to se bledilo često javlja na njihovim licima u trenucima strasti: »Njena (Izabelina – A.T.) glava postala je sad u mesečini jedna jedina blaga, tanka crta puna suza« (Crnjanski 1983a: 72). Bleda je čak i »zdrava« Maca – uspomene na medeni mesec date su kroz sliku lica, bledih i žutih od uživanja. Žuta je, pored bele i srebrne, takođe boja Meseca[12]. Tetke kažu da je junak romana »žut kao smilje«. Žuta svila očeve bivše dragane nije slučajna, kao ni crne svile majke i Mace u funkciji znakova erotskog.

Mesečina se javlja na više mesta u romanu. Svetlost Meseca obasjava mnoge važne scene u *Dnevniku*, dajući im prepoznatljivu boju. Posebno mesto među njima pripada ljubavnoj sceni sa Lusjom. To je jedina žena koju junak bira sam, a njihov ljubavni susret odigrava se u šumi crnoj sa rumenim vrhovima – u povlašćenom prostoru junaka. »Lišće je padalo na nas, a mesečina rumena lila među drvećem i dovodila do suza, do nežnosti bolne: ljubio sam je, kao da nikog nemam svoga na svetu celom osim nje« (23). Ova mesečina ima posebnu boju – jednu od povlašćenih boja pisca *dnevnika*. Čarnojević će još jednom naglasiti tu osobenost: »Varošica je gorela dole u rumenoj mesečini« (*ibid*.). Spoj, sličan spoju rumenila i mesečine, spoj suprotnosti – groznog i lepog – nalazimo i u opisu Lusje u tim trenucima: »U mesečini je bila grozno bleda i lepa« (*ibid*.). Mesečina rumene boje pojaviće se i kasnije, u bolnici: »Ležim i gledam ledene vrhove kako se cakle u rumenoj mesečini« (65). *Rumena mesečina* je jedna od upečatljivih slika: njenim ponavljanjem uspostavlja se poseban kontinuitet u ovom dnevniku, lišenom hronološkog reda. Takve slike kod Crnjnaskog služe povezivanju pojedinih fragmenata u strukturu.

---

[10] Osim već spominjanih u tom kontekstu, možemo dodati »lunarnoj listi« pesmu »Na ulici« koja doziva u sećanje scenu, kad *alter ego* Čarnojevića priznaje da je sumatraist: »Ja stojim raspet sam na zidu, / A Mesec mi blago probada rebra« (Crnjanski 1983b: 86). »Rastanak kod Kalemegdana« dočarava raspoloženje junaka-pisca dnevnika za koga je senka jedan od ključnih pojmova: »Sedeo sam poguren i crn, / Pust, / Kao Mesečev senka« (57). Mesec se nalazi u senci naslova pesme »Srp na nebu«. Centralno mesto – kao svojevrstan dvojnik lirskog junaka – ima Mesec u *Stražilovu*. Kad pesnik kaže: »Lutam još, vitak, sa srebrnim lukom«, on uspostavlja vezu sa *Sumatrom*, gde srebrni luk pripada Mesecu: »Probudimo se noću i smešimo, drago, / Na Mesec sa zapetim lukom«… (231). Mesec je u *Stražilovu* božanstvo, ali po meri pesnika posebnih moći. Njegove figure su brojne, bez njega se na da zamisliti lirski svet te poeme, a ni njenog autora.

[11] Blede su i dragane sumatraiste – »bezumno bleda« Amerikanka, »bleda i mala« Hela.

[12] »Čuj, plače Mesec mlad i žut«, – peva Crnjanski u »Serenati« (Crnjanski 1983b: 43).

Mesečina je videla junaka kako igra u šumi[13]. Mesečine će biti junakinje poetske scene u kojoj glavna uloga pripada srcu – što za *hladnog* junaka *Dnevnika* i nije uobičajeno. Ta scena se ponavlja u romanu dvaput. Prvi put, u trenutku kad protagonist oseća potrebu bekstva od metafizičke studeni: umire njegova majka, i nakon opisa večeri u njenoj kući, javlja se kao uteha blagi sjaj večnosti: »Mesečine mokre, svetla čela, dolaze i ležu po bunarima. Srce prne, usedne kakvu zvezdu, što proleće padajući, i strmoglavi se dole, padne pred nas, dižemo ga i gledamo ga, a ono se smeši« (26). Ista neobična slika javiće se prilikom spominjanja krakovske ljubavi: »Žuto lišće će nas spasti. Padne noć, mesečine meke, svetla čela dolaze i ležu po bunarima, prostiru noć. Srce prne, usedne kakvu zvezdu, što preleti i padajući strmoglavi se dalje, a srce padne pred nas. Dižemo ga i zagledamo, a ono se smeši« (85). Da li Čarnojević oseća da je i njegova ljubav na umoru?

Junak romana želi da ispriča svom drugu san, jer i taj drug ne može da spava, kao i on[14]. Priča mu o mladiću, koji je prve aprilske noći postao za njega »više nego brat«. Te čudne noći doznaće da je taj »jedan mladić u svetu« takođe čovek noći: »Na svom topu, na palubi, u noći zvezdane, na sinjem moru, kad ne bi video nigde ničeg do neba i vodu, on bi bio gospodar sveta« (60).

Obraćanje neimenovanom prijatelju završava konstatacija: »Tako mi vidiš prolaze noći u groznicama i snovima, dragi moj, snovima koji nisu mnogo luđi od jave« (65). Noć ga prati i kroz umetnost reči: ne može da zaspi jer mu je neko jednako šaputao u uho Mikelanđelovu »Noć«. U bolnici čita Tibulove pesme, a citira onu koja doziva sliku noći: »Igrajte, noć je već stala na kola…« (*ibid*.). Ako se setimo da na početku romana Čarnojević govori u sebi Horacijeve stihove koje dozivaju u tekst Sunce[15], procenićemo stepen promene unutrašnjeg pejzaža junaka.

Prelazak od noći srebrnih, ledenih, zvezdanih u dan predstavlja zora – vreme između noći i dana, kad se sreću Mesec i Sunce. Junak romana često spominje to doba dana. To su *magle zornjače*, *praskozorje*, *lepa avgustovska zora, žuta tama, zorom*. Ako je njegova majka običavala da ide zorom na kupanje, junak se često u zoru vraća kući[16]. Jedna od najupečatljivijih scena odvija se u zoru: »Najviše su te zore napadali njega (sumatraistu – A.T.)« (53). Zora je inače povezana sa sumatraizmom: upravo u to doba javila se nekad pesniku misao o Sumatri[17].

---

[13] Junak je »igrao jedne tople noći na mesečini« (Crnjanski 1983a: 25).

[14] Kad Galus dvaput ponavlja Postružniku da dobro spava, to izaziva opravdane sumnje u njegov čvrsti san.

[15] »Da sunce ne sagleda nikad većega grada od Rima« (Crnjanski 1983a: 9).

[16] »Pred suncem tek zalazili smo u grdne mračne kuće« (Crnjanski 1983a: 53).

[17] »Najzad, mir, mir zore, polako je ulazio i u mene […] Prvi put primetih neku ogromnu promenu u svetu« (Crnjanski 1983b: 213). Tu je i Mesec: »Video sam još Mesec, sjajan, pa se i nehotice osmehnuh.« (214).

Uz zoru je vezana slika nemogućeg. Ako su Čarnojevićeve telesne ljubavi obasjane mesečinom koja im daruje bledilo, nedostižna Marija javlja se u drukčijoj svetlosti: »Iz njenog lika i golih ramena blještaše zora« (72).

Zavređuje posebnu pažnju još jedna slika zore, čiji centar čine Sunce, magla i most. U tom prelasku, u pozdravu Suncu, čita se nada, retka gošća u ovom romanu: »Zorom, u septembarskoj magli, išao sam preko mosta. Sunce je bilo veliko u buktanju nas bedemima. Pozdravio sam ga i verovao da će mi i tu dobro biti« (11). Otkud nada, otkud vera kod razočaranog junaka? Možda je on u pravu, kad kaže: »Zora nam je uvek pomutila mozak« (79). To je svakako posebno doba u *Dnevniku* – doba čekanja, doba nadanja, doba spoznaje.

»Zorom bi se budio i pokriven tako preko ušiju, gledao bih kako se krv sunčeva razliva po šumama« (66) – u ovoj rečenici u slici zore sreću se ne samo dan i noć, već dva lica junaka. Prvo lice pripovedača i treće lice lika, *on* i *ja*, što odgovara poetičkoj šifri romana. I mada ovo može da bude greška u kucanju, kad se umesto *bih* nađe *bi,* draža nam je pretpostavka da kroz nju progovara tekstualno (ne)svesno.

Sunce u romanu M. Crnjanskog nije toliko čest gost, ali i ono se javlja na nebeskom svodu tog dela. Osim u zoru, najčešće se pojavljuje kao zalazeće sunce. Junak voli da gleda »vitke rumene mostove u zalasku sunca« (24) – tad ih, kaže, najviše voli. Sunce je retko u jeku svoje snage, mada postoji fragment koji prikazuje žestoku prepodnevnu bitku, kad junak svedoči: »Sunce je peklo«. (19). Vruće sunce javlja se kao konstatacija, samo kao još jedan detalj koji pokazuje strašnu bitku i naglašava visoki stepen napetosti oko junaka. Nasuprot tome, mlako sunce zauzima u njegovim uspomenama drugačije mesto. Kad Čarnojević nakon bitke leži na kolima, takvo sunce smiruje junaka: »A sunce mlako, dobro sunce lilo se po kućama i putevima. […] Pa i ja sam zaspao« (20-21). Dok se junak, »kao čudna senka«, vuče kraj potoka, opet spominje sunce tog dana, ali je ono sad vezano za sliku koja sledi – a to je susret sa Lusjom. Večernje mlako sunce stvara kod junaka određeno raspoloženje. Saznaćemo kasnije da je to raspoloženje mladalačke žudnje za ljubavlju i nežnošću. »A sunce? Oh, to mlako sunce, ja ga nikad zaboraviti neću. Na mojim rukama drhtalo je nešto toplo i strasno. Oh, život, mlad život igrao se tako vešto biljara u nepoznatoj kafani toga grada, ne ja« (21).

Toplina sunca odredila je izbor junaka – Lusja ima plavu kosu i žute tople oči. Do ljubavne scene u šumi dolazi (i) zbog tog »mlakog sunca što teče po kućama belim i čistim«. Možda je njegovo rumenilo obojilo mesečinu, možda je zbog njega te večeri nebo je bilo čudno. U slici ljubavi u šumi na neki način spojeni su Sunce i Mesec – plavokosa žutooka Lusja postaje grozno bleda, kao i junak, a mesečina je kao obojena sunčevim zracima.

Mlako, dobro sunce najavljuje dolazak još jedne ljubavi. Kad je u junakovu bolničku sobu prvi put ušla Poljakinja, »napolju je sjalo slatko, jesenje sunce« (43). Sunce prati epizodu sa Marijom i Izabelom. Dostižno i telesno (Izabela) suprotstavlja

se uzvišenom i nedostižnom (Marija). Mlađa sestra pojavljuje se istovremeno sa suncem da junak još jasnije uvidi razliku između one koja mu može pripasti, bleda, kao i on sam, i one, koja pripada suncu: »Probudio sam se kad sunce granu. Videh je polugolu do sebe i neki gadan osmeh ispuni me svog. Beše opet jutro i kao da sam osetio, da to ne beše sunce što me je probudilo, nego jedan glas, ustadoh i priđoh prozoru« (72). Kad se Marija okrene, »daleko na jednom malo ostrvu sinu munja i otskoči sunce« (73).

Kao što se menjaju junakova raspoloženja, menja se, naizgled, i »njegovo« sunce. Čujemo da »sunce već prži« i istovremeno doznajemo: »Rano zalazi sunce. Sad ima jak i bolan sjaj« (*ibid*.). Sunce najavljuje proleće, podseća ga na primorje i ranu mladost. Junak Crnjanskog više voli mlako sunce jeseni. Sjaj sunca u Krakovu je suviše jak za njegove oči, koje ne žele da vide dvosmislenu situaciju u kojoj se našao i koja je na proleće postala vidljivija. Voli prigušene boje, one koje umiruju njegove oči »a ja sam sav miran, kad mi se smire oči« (Crnjanski 1983a: 89). Stoga u romanu sunce je često prisutno kao odsjaj, kao sopstvena senka – po slici i prilici junaka. Ono je u jesenjem lišću – žutom i zlatnom. Žute i zlatne su šume, žute oči žaba. Žuta je zemlja, žuta trava, žuta voda, žuta magla, žute su oči Lusje. Žuta je tama, zorom. U ponekim od navedenih brojnih primera žuta (i zlatna) su most za sunčanu boju.

Sunce je i u rumenim prugama na nebu, koje gleda Čarnojević[18]. Ono je u promenama pred veče, kad porumene vrbaci. Rumena je takođe jedna od boja koje boje roman sunčevom energijom. Sumatraista »nije znao šta je dobro a šta zlo, i merio je sve rumenilom neba, utehom njegovom« (60). U bunilu govori o rumenim biljkama koje umesto njega žive. Ova boja javlja se u opisima prirode: rumena bistra voda, rumena biljka na Sumatri, rumeno nebo, rumeni jablanovi, rumen sneg. Rumena boja je takođe svojevrsni most između crvenog i belog, crvenog i žutog, ima u njoj zapravo više boja. O rumenom zumbulu na svom prozoru, za razliku od ružičastog i belog, junak ništa ne može da kaže.

Sunce se javlja u književnim pejzažima – u već spominjanom citatu iz Horacija[19]. U »vizijama ludim« junak vidi kako Neron peva »more u zalasku sunčevom«, kad Rim gori u moru žara. U tom zalasku sunca može se prepoznati zalazak srećne zvezde carstva[20].

---

[18] »Nada mnom je nebo, ono ima rumene, blage pruge, te pruge se svake zore vraćaju. One mi se vraćaju, na oblacima, prolazne i blage« (Crnjanski 1983a: 89).

[19] »Blagotvorno sunce što nam nosiš dan… Ne moglo videt ništa veće od Rima« (prev. Mladen S. Atanasijević). Kako napominje Gorana Raičević, »stih je čuven i po tome što ga citira Gete u svojoj 16. Rimskoj elegiji: »Sunce, što ustavljaš hod dokle svoj posmatraš Rim! / Veće ti ne vide ništa, i nećeš ni videti, ko što / Horacije ti reč dade – zanesen tvoj žrec« (prev. Branimira Živojinovića) (Raičević 2010: 26).

[20] Gorana Raičević prepoznaje takvu aluziju u upotrebi Horacijevog stiha.

Heliocentričnost Andrićevog junaka Tome Galusa zadata je naslovom koji je pisac dao budućem delu, kao i jednoj od novela-fragmenata (*Na sunčanoj strani*). Sunce se spominje i u jednom od radnih naslova fragmenta – »Sunce« (»Postružnikovo carstvo«). Ako u *Dnevnik* čitalac ulazi noću, u Andrićevom delu dočekuje ga sunčana atmosfera. Galus dolazi u osunčani Trst: »Bilo je rumeno predveče […] kao i juče kad je *Helgoland* stigao u pristanište…« (Andrić 1994: 42) Andrićev junak »nosio je u krvi i na koži oganj kojim se ispunio za onih petnaest dana provedenih u Adenu« (34). Bledilo Čarnojevića i njegovih dragana kontrastira sa crvenim licem i suncem opaljenim rukama Galusa. On, izgleda, ne nosi bele rukavice. Andrićev junak je opijen afričkim suncem koje je zapalilo u njemu vatru zanosa.

Jutro, vreme rađanja sunca, ima na junaka moćan uticaj. Videvši grad »u rumenom sjaju i jutarnjoj svežini«, on pada u zanos čiji katalizator je sunce. »Unutrašnji plamen ga obuze celog. Sve oko njega počne da se koleba i meša. Sunce mu leže na samo lice« (41). Pola sata docnije bio je uhapšen – u sličnom trenutku kao Čarnojević, koji je krenuo u svet, ponavljajući u sebi »hladne, raskošne, latinske reči«. Osećanje bogatstva i širine sveta posećuje junaka u Trstu treći put. Pre toga to se zbilo u sunčanom Adenu, jedno poslepodne, a prvi put – »na drugom kraju sveta«, noću[21] »Bio je novembar mesec«. Mesec Flobera. Mesec koji je važan za Čarnojevića.

I dok ga je Sunce u Adenu i Trstu činilo gospodarom sveta i punilo energijom zanosa, u ćeliji sunce postaje za Galusa jedini izvor životne radosti, veza sa životom samim. To najbolje osećaju mladi zatvorenici, u kojima nije ugasla želja za svetom: »… bilo nas je dvojica-trojica mlađih koji smo svakog jutra sačekivali sunce i sedeli ili šetali u jednom od ona dva pojasa svetlosti, kao u najlepšoj bašti« (45). Dolazak sunca u ćeliju postaje najvažniji doživljaj za zatvorenike koji pomno prate putovanje zraka:

> Ta mreža (na prozorima – A.T.) nije mogla da spreći jako jutarnje sunce da baci dva duga i široka ćilima malo prigušene svetlosti preko poda, postelje i protivnog zida. Ta blagodat i taj raskoš trajali su sve do pred podne. Tada su sunčevi ćilimi počinjali naglo da se skupljaju i skraćuju, kao da ih neko izvlači. A kad bi sunce stizalo na zenit, i poslednji krajičak svetlosne prostirke izmileo bi ispod rešetaka i nestao negde u sunčanoj svetlosti, razlivenoj po slobodnom delu nepoznatog grada, kao što dva potoka nestaju u moru. (*ibid*.)

Sunce služi kao pouzdani znak koliko je sati i koje je napolju godišnje doba: polovina septembra je vreme kad se crveno sunce još bori s maglama (49). Gubitak

[21] »Podiže glavu put vedrog noćnog neba. Tada mu isti ovaj raskoš ispuni grudi, sve do grla. Oseti bogatstvo i širinu sveta« (Andrić 1994: 35).

sunčane strane predstavlja dramu za mlade zatvorenike – sunce je za njih život, nada, ljubav. Nezdravo rumeni student vidi u snu ženu sa krletkom »koja je sjala više njegove postelje kao sunce« (52).

U naslovima, kojima je Andrić obeležio isti fragment (»Postružnikovo carstvo« i »Sunce«) ogleda se dihotomija zatvorskog sveta u koje se našao Galus. Sa jedne strane, to je mračno mesto, ćelija u kojoj caruje prevarant i pedofil Postružnik, sa druge – mesto u koje takođe zalazi Sunce da bi ispunilo srce mladića velikom verom. Krajem oktobra dolazi do preobražaja, kad

> na svojim nepomičnim rukama hapšenik je najpre i ugledao sunce. Ne sunce samo, jer ono ne dopire nikad u ovu ćeliju, nego njegov rumeni, daleki, posredni odblesak. Veliko afričko sunce, koje je pre tri meseca slobodno gledao nad Sredozemnim more, bilo je ništa prema ovom jedva primetnom sjaju. Raširi malko prste. Podiže lice prema prozoru, kao da je taj prozor nevidljivo sunce.
> − Jedno je sunce. Jedno isto svuda.
> Govorio je sam sebi, u zanosu, i odmah mu se reči pretvarali u pevanje i lice u zanesenu, nasmejanu grimasu čoveka koji je preplavljen i zaslepljen jakom, neizdržljivom sunčanom svetlošću, i naslonjen na ogradu broda – peva. […]
> Sve je imao, sve je bilo blisko, prisno mogućno, jer je ugledao sunce. (57)

Sunčevi zraci koji ulaze u ćeliju, postaju veza sa svetom. Veza koja jača, postaje moćna kad sunce ispunjava Galusovo biće. Saznanje »Jedno je sunce. Jedno isto svuda« nije samo izraz pansolarnog uverenja junaka, već je i njegova verzija *veza dosad ne posmatranih*. Ta veza koja se ogleda u *istosti* sunca u ćeliji i na slobodi, u mračnoj sadašnjosti i srećnoj prošlosti, pomaže da se sačuva kontinuitet života i integritet ličnosti junaka u vremenu istorijskog haosa i urušavanja njegove individualne vere u celovitost sveta.

Jesenje sunce i ovde čini čudo. Kod Crnjanskog sam život umesto junaka igra biljar, a njega samog ispunjava strast. Kod junaka Andrića u bljesku spoznaje pojavljuje se novo Sunce.

> To nije više bio veliki sjajni kolut koji ga je dopratio kroz gradske ulice do tamničkih vrata. Ne, to što je on sada znao kao sunce i zvao suncem, to je bilo ono nevidljivo a svagdašnje, nemirno i drhtavo strujanje koje je ispunjavalo i pokretalo svaki delić ne samo njegovog tela nego svega oko njega, i same mrtve stvari. Sunce – u isto vreme i tečnost i zvuk i dah sa ukusom vina i voća, stalno u pokretu, sa žarom vatre i svežinom vode, i što je glavno, neiscrpno i nepresušno – sunce.
> − Postoji samo sunce – govorio je sam sebi […] Da, u stvari postoji samo sunce, a sve ovo što živi, diše, gamiže, leti, sja ili cvate, samo je odblesak toga sunca, samo jedan od vidova njegovog postojanja. Sva bića i sve stvari postoje samo utoliko ukoliko u svojim ćelijicama nose rezerve sunčevog daha. Sunce je oblik i ravnoteža; ono je svest i misao, glas, pokret, ime. (58)

Adensko Sunce, koje Galus donosi na svojoj koži u Trst, tera ga da više *Osana*! i da se javlja svetu. Sunce koje spoznaje u zatvoru, postaje njegovo unutrašnje sunce: »Osećao je na mahove da mu u utrobi gori i sja celo sunce. […] A sunce u njemu ne prestaje da sja, svemoćno i jedino, neiscrpno, nepresušno« (59).

Sunce se javlja Galusu u snu, sjajno i moćno. Probuđen ujutro, on se čudi »što je noć puna sunca i bogatstva, a jutro sivo, ubogo, bez zračka i videla« (*ibid*.). Andrićeva *noć puna sunca* slična je *rumenoj mesečini* Crnjanskog. Svetovi njihovih junaka nisu svetovi jasno razgraničenih noći i dana, sna i jave, Sunca i Meseca.

Čarnojević piše svoj dnevnik noću, na straži. Galus pravi beležnicu jednog dana bez sunca. Počinje da piše u ćeliji kako bi dokazao da još postoji, da se nije pomešao sa Postružnikom. Pisanje, pored Sunca[22], postaje za njega uslov opstanka.

Susret sa jesenjim suncem na hodniku zatvora, kad ga ponovo premeštaju na sunčanu stranu, Galus doživljava kao povratak iz pakla. U ćeliji 118 – »svetu gde greje sunce i žive razumni ljudi«, junak prati sunčeve zrake tokom dana, čuva bar malo sunca u snu, strepi da dan ne bude oblačan. Sunce pomaže mladiću i u jednoj čaroliji. Kad je gledao starinsko hapsansko »napušteno« zvono, »pred očima bi mu često zatrepetao maglen veo, protanjio se pod uticajem sunčeve svetlosti, i umesto nepomičnog zvona pred njim su uskrsavali likovi i događaji iz mašte ili iz prošlosti« (112). Izjednačavanje mašte i prošlosti odlikuje i Čarnojevića, koji je često slušao zvona. Samo, za razliku od Galusa, nije mu bio potreban »uticaj sunčeve svetlosti«. Uspomene Andrićevog junaka oživljava pogled na zvono i sunce. To zvono sa kapije počinje da se topi i »pretvara u maglu, a iz te magle sve jače prosijava sunce« (114), i u njegovom sjaju opet se vidi prošlost.

Čarnojević voli vreme prelaska noći u dan, vreme čudnog neba, a Galus se seća »čudnih sati između dana i noći, koji nemaju ništa zajedničko sa običnim ljudskim vremenom, nego izgledaju da su i sami za priču stvoreni« (118). Dedine priče o zvonu tekle su u takvom ambijentu. A čuda Galus očekuje po danu – sa zalaskom sunca okreće se od prozora. Čim je manji broj sunčanih dana krajem oktobra, tim je dalje sunčana Firenca iz srećne prošlosti junaka, tim je sivlja njena slika. »Nemogućno«, čudo buđenja zvona, koje iščekuje Galus, dešava se poslednjeg dana oktobra ili prvog dana novembra meseca. Sunce kod Andrića otvara mogućnost putovanja u uspomene i snove, bojeći ih svetlim bojama života.

Ljubavni život junaka romana *Na sunčanoj strani* zauzima manje vidljivo mesto nego u *Dnevniku o Čarnojeviću*, ali je i on vezan za Sunce i svetlost. Osim daleke žene na prozoru koja se javlja kao simbol nedostižnog ženstva, proučavateljke zvona

[22] »U ćeliji 38 posmatrao je na svojim rukama taj bledi, posredni sjaj izgubljenog sunca, pretakao ga s dlana na dlan kao nevidljivu, dragocenu tečnost i čaroliju pomoću koje je stvarao zlatan, neprelazan zid između sebe i Postružnika i Postružnikovog sveta« (Andrić 1994: 110).

Alise koja ostaje u prošlosti i daljini, pri kraju knjige, u priči »Iskušenje u ćeliji br. 38«, pojavljuj se Jelena. Njen lik u sećanju junaka sliva se sa svetlošću: »Jelenina plava i glatko pričešljana kosa je i sama sjala i širila sve bleđe talase svetlosti, tako da njeno teme nije više imalo znane linije, nego se neodređeno gubilo i spajalo sa svetlom dana« (132). Ona je sva od etera, prozirna, svetlosna. Jelena umire u bolnici, ostajući kao svetla uspomena u sećanju Galusa. Na njenu izuzetnu ulogu u životu junaka ukazuje priča »Jelena, žena koje nema« sa podnaslovom »Galusov zapis«. Znajući koliko je bilo važno pisanje za junaka, valja posvetiti posebnu pažnju jedinom Galusovom zapisu koji je ušao u roman. To je veoma važan fragmenat dnevnika mladića u kojem on neposredno progovara – kroz pisanje.

Priča o Jeleninim dolascima počinje letnjeg dana, jer je priviđenje »u vezi sa suncem i njegovim putem. […] Da, ona se javlja gotovo isključivo od kraja aprila do početka novembra. Preko zime vrlo retko, a i tada opet u vezi sa suncem i svetlošću. […] A u oktobru, kad je popodnevno sunce žitko i kad ga čovek pije bez kraja i zamora kao da pije samu žeđ, ona se gotovo ne odmiče od mene…« (139). Lik Jelene gubi se i bledi »kad se skraćuje sunčeva staza«. Devojka koju junak posećuje u bolnici, kao da se rastvara u svetlosti da bi se ponovo vratila Galusu sa sunčanim zracima. Kao što sunce može da se pojavi noću, u junakovim snovima, Jelena može da se pojavi i u snu, i na javi. »Kako je malen i zbrkan svet opipljivih stvari prema vrelim, nedoglednim regionima nesanice!« (143) − uzvikuje junak, i tu misao mogao da potvrdi njegov kolega Čarnojević. I jedan, i drugi znaju za čari sna: čim Galus legne u postelju i zagreje se, »otpoče igra mašte i života« (133). Upravo tako može se metaforički odrediti žanr modernističkih romana Crnjanskog i Andrića – *igra mašte i života*, na suncu i mesečini. *Kao u snu*.

Ambivalentnost pojma *san* koji povezuje maštanje i snevanje, dozvoljava junacima da govore o različitom, koristeći istu reč. Ali, sanjajući u snu i na javi, oni stvaraju za sebe poseban svet, gde Sunce i Mesec nisu antagonisti – svet rumene mesečine i noći, pune sunca. Sunce i Mesec kod Andrića i Crnjanskog nisu samo deo pejzaža ili prirodnih dekoracija života, niti samo indikator raspoloženja protagonista. Postavši likovi romana, oni određuju životne putanje glavnih likova, menjaju se i menjanju junake – na javi i u snu.

U *Dnevniku o Čarnojeviću* i *Na sunčanoj strani* pisci stvaraju posebne, individualizovane likove Sunca i Meseca. U lirskom romanu M. Crnjanskog subjektivizovana slika sveta uključuje i posebno prikazivanje Sunca i Meseca: promenljivi su kao raspoloženja Čarnojevića. Kod Andrića Sunce je zlatna nit, koja postaje osovina romana i služi kao nit Arijadne, kao moćni oslonac Galusovog duha.

Evokacija uspomena kod Andrića odvija se pod zracima sunca, kod Crnjanskog – noću. Ali, i njegov prvi roman završava se pogledom junaka u nebo sa rumenim prugama, tim odsjajima sunca. Sunce i Mesec su delovi složenog (auto) portreta protagonista romana (i njihovih autora), zato su obeleženi subjektivnošću

veoma visokog stepena. U romanima Andrića i Crnjanskog oni služe uspostavljanju svojevrsne filozofije veza – sumatraizma kod Crnjanskog i heliocentrizma (kao nastavka eterizma) kod Andrića – i ta filozofija izlazi iz okvira priče o individualnim sudbinama junaka. Sunce i Mesec pomažu oslikavanju duha epohe, ali i uključuju sudbu pojedinca i njegove generacije u viši, univerzalni poredak. Modernističke *ispovesti sinova veka* postaju večne, neprolazne priče o čovekovoj potrazi za snom i životom.

Dnevnik o Čarnojeviću i *Na sunčanoj strani* prikazuju predstavnike iste generacije, mladiće sličnog duhovnog profila u dramatičnim okolnostima Prvog svetskog rata kao vremena promena načina života i mišljenja. Romani, koji predstavljaju izuzetno važna svedočanstva svoje epohe, uzajamno se dopunjujući, kao Mesec i Sunce, otvaraju mogućnosti za nove uvide u stvaralaštvo slavnih srpskih pisaca. Oni bacaju posebnu, Sunčevu i Mesečevu, svetlost na sliku čovekovog unutrašnjeg života, na *vizije bele*, *vizije lude*, u čudnim satima između dana i noći, u *nedoglednim regionima nesanice*. Doživljaji protagonista oba romana jesu od onih »koji su bliži snovima nego stvarnosti i koji se ne mogu jasno i pravo drugom ispričati, ali u duši u kojoj su usečeni, zadrže uvek svoje mesto i svoje dejstvo« (76). Zabeleženi u *Dnevniku o Čarnojeviću* i *Na sunčanoj strani*, oni postaju deo čitaočevog unutrašnjeg sveta, zrače kroz godine blagim sunčanim zracima i bledim sjajem mesečine.

Literatura

Andrić 1994: И. Андрић, *На сунчаној страни: реконструкција романа*, (прир.) Ж. Ђукић Перишић, Нови Сад: Матица српска.

Crnjanski 1983a: M. Crnjanski, Dnevnik o Čarnojeviću, u: M. Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, Beograd: Nolit.

Crnjanski 1983b: M. Crnjanski, *Pesme*, Beograd: Nolit.

Đukić Perišić 1992: Ж. Ђукић Перишић, *Кавалјер Светог Духа: о једном недовршеном роману Иве Андрића*, Београд: Задужбина Иве Андрића, БИГЗ.

Đukić Perišić 1994: Ж. Ђукић Перишић, *Напуштено градилиште, у: И. Андрић, На сунчаној страни: реконструкција романа*, (прир.) Ж. Ђукић Перишић, Нови Сад: Матица српска.

Novaković 1973: Б. Новаковић, Тома Галус у Андрићевом делу, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, 16/1, 245-253.

Pantić 1999: M. Pantić, *Modernističko pripovedanje; srpska i hrvatska pripovetka-novela 1918-1930*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Raičević 2010: Г. Раичевић, *Коментари* Дневника о Чарнојевићу *Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига.

Tatarenko 2008: A. Tatarenko, Tri zumbula u prozoru: u potrazi za junakom *Dnevnika o Čarnojeviću*, u: A. Tatarenko, *U začaranom trouglu: Crnjanski-Kiš-Pekić*, Zaječar: Matična biblioteka »Svetozar Marković«.

Tatarenko 2013: А. Татаренко, »Како је све у вези, на свету«: теорија суматраизма у књижевној пракси, *Летопис Матице српске*, 492, 1-2, јул-август, 40-60.
Vidan 1981: И. Видан, Андрићеви затвори, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, 181-195.

Ala Tatarenko

THE SUN AND THE MOON IN THE WORLD OF THE LYRICAL PROTAGONIST: *THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ* BY M. CRNJANSKI AND *ON THE SUNNY SIDE* BY I. ANDRIĆ

The role of the Sun and the Moon as important components of the inner and outer world of the protagonists of modernistic novels (*The Journal of Čarnojević* by M. Crnjanski and *On the Sunny Side* by I. Andrić) is being analysed in the article. We take into consideration symbolic descriptions which have the Sun and the Moon as their parts as well as the usage of such »minus-device« when the Sun and the Moon are »present in their absence«. Such a perspective helps to analyse how they influence the life of literary characters – the protagonists of Crnjanski's and Andrić's novels, – and to study the role of sunlight and moonlight in the creation of the atmosphere of these literary works.

The Sun and the Moon in the works of M. Crnjanski and I. Andrić are not only part of the landscape, some natural decorations of life, or a simple indicator of protagonist's spirits. Having become novel's important images, they determine the life-paths of the protagonists. They are changing themselves and alter the characters of the personages – in reality and in dreams. The Sun and the Moon become parts of the compound (self)portraits of novels' protagonists (and of their authors), that is why they are highly subjective. In the novels by Crnjanski and Andrić they help to create the peculiar *philosophy of relations* – Crnjanski's »sumatraism« and Andrić's heliocentricism (as the continuation of the earlier aetherism), – and that philosophy exceeds the bounds of the story about the individual fate of the personages. The Sun and the Moon help to depict the *Zeitgeist* as well as include the life of the personages into some higher, universal order. Modernistic confessions of the sons of the century become eternal stories of the search of life and dream.

Key words: the Sun, the Moon, modernistic novel, lyrical character, Miloš Crnjanski, Ivo Andrić, *The Journal of Čarnojević*, *On the Sunny Side*

Quarta parte

СЛАЂАНА ЈАЋИМОВИЋ

Временске и космичке прилике у контексту ерозије идентитета – Роман о Лондону *Милоша Црњанског*[*]

У раду се тумачи на који начин је обликовање мисли о свету који »није уређен добро« у дослуху са ерозијом идентитеа и изопштеношћу главног јунака *Романа о Лондону*, као и космичким и временским приликама у чијим оквирима је сагледана романескна радња. Метеоролошке прилике, климатске специфичности и смене годишњих доба доводе се у везу са дубоким и коначним увидима књижевних ликова о устројству света и песимистичким остварењима индивидуалне судбине. Посебна пажња посвећена је мотивима снега, Сунца и океана.

Кључне речи: нихилизам, позиција неприпадања, *дефинитивни странац*, Сунце, снег, вода, океан

Већ у првој глави *Романа о Лондону*, у тренутку дубоке егзистенцијалне кризе, у ситуацији када се одустајање од живота рационално и хладно прихвата као једино смислено и достојанствено решење егзистенцијалног колапса, главни јунак, загледан над светом и сопственом судбином, пита се »Као да свет није Бог створио? Него онај Нечастиви« (Црњански 2006: 8). Касније ће га обузети мисао да »Свет није уређен добро« (124), односно »Свет је нека лудница« (251), да би се све свело на горак и дефинитиван закључак »Ћубре је човечанство« (337). Нихилистичка свест о дубоком поремећају у свету и људској цивилизацији, снажно подржана сопственом изгнаничком позицијом, статусом неприлагођеног странца у европском мегалополису, развија се и потврђује све до романескног свршетка јасно најављеног већ на почетку

* Рад је настао у оквиру пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016).

последњег романа Милоша Црњанског. Односно, како су тумачи већ приметили[1], позиција романескног заплета на овај начин сасвим је проблематизована – низање мање-више драматичних фабуларних токова у роману, читаоца и јунака не воде у ништа друго него у потврђивање верности крајњем нихилизму и ка трагичном чину који је главни јунак свесно изабрао за заокруживање властите судбинске позиције.

Свест о поремећеном свету и егзистенцијалном статусу романескног јунака посредује се на првој страници *Романа о Лондону* кроз двоструко кодирану слику света на чијој се значењској равни успоставља сложеност нихилистичког сагледавања људске историје и идентитета појединца. Позната Шекспирова мисао о животу као позорници на којој свако једно време игра своју улогу – »Сви се писци романа слажу, углавном, кад је реч о свету у ком живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудноватe позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада« (7)[2] – предочава парадоксалност судбине и коначност свих људских бића изједначених у смрти, и, истовремено, упућује на позицију онога чији се глас, не случајно, на самом почетку јавља из мегалополиског подземља, из вагона лондонског метроа. Друга универзална мисао о свету обликује се непосредно после, кроз евоцирање застарелог модела сунчевог система и шематизовање космичког устројства у сликовитом приказу звезда и планета: »Свет се, у мислима, цео, да сагледати, још само у неком старом планетаријуму, на чијим картама, нашег глоба, Сунце се, и сад још, врти око нашег света, и Земља је, и сад, окружена неким инсектима и чудовиштима, која имају имена на латинском језику. / *Mars. Luna. Venera. Scorpion*« (*ibid*.). Снажан осећај губљења јединства

---

[1] »Будући да *Роман о Лондону* завршава чином самоубиства а да почиње – као из неког претходног времена изниклом – помишљу на самоубиство, онда је тај почетак *нулта тачка*, јер је огроман простор приповедања распростртт између исте мисли и чина, ситуиран унутар једног знака, па нема, строго узев, ништа више да се деси да би се дошло до онога што се на крају догађа. Права линија обележава, дакле, *причу* која непрестано настоји да Рјепниновој помисли прикључи чин и тако се успостави као прича. Све што омета ту истоветност, отвара изненадне правце, околиши, кривуда, уврће се, чак тежи да напусти ову пројектовану линију, не припада, дакле, жељи приче у *Роману о Лондону* него некој жељи која је од ње различита: то је жеља приповедања. Нулта тачка с почетка романа Црњанског јесте *апсолутна тачка* којој тежи прича« (Ломпар 2004: 251).

[2] Мисао о животу као позорници биће у различитим контекстима варирана у *Роману у Лондону*. Тако главни јунак на летовању у Корнуалији, суочен са бесмисленим животом своји сународника и осећањем сопствене сувишности у свету, чврсто решава да се убије, односно »Да се, просто, изгуби са позорнице« (Црњански 2006: 259), а иста алузија активира се и у *Ламенту над Београдом,* последњој заветној песми Црњанског: »привиђају ми се, на крају, ко сан, као и смрт / једног по једног глумца нашег позоришта«.

света, изгубљеног тежишта и поремећаја вредности на свим нивоима, исказује се на пројектовану слику некадашње целовитости. Хармонија, читамо на почетку *Романа*, да се наслутити још само у космичким размерама и законима свемира у које је човек од памтивека покушавао да проникне. Занимљиво је да се приповедач, у мислима, враћа управо хеленистичком геоцентричном систему, превазиђеном у схватању да су управо човек и планета на којој живи центар васионе. Актуализацијом старинског планетаријума као да се на самом почетку романа читалац хтео да упути на више ствари које ће касније развојем радње бити потврђене на различитим нивоима романескне структуре. Једна је, свакако, поменута мисао о дубоком поремећају у свету те се изгубљени склад може очитати још једино изван простора човековог непосредног искуства. Са друге стране, указује се на извесну егоцентричност човековог поимања света, односно на схватање да се без обзира на научна, историјска и друга цивилизацијска искуства, човек није много померио од сопствене самодовољности, и да, насупрот свему, људско друштво не постаје напредније (односно да је напредак тек један од привида) и не учи на сопственим грешкама. Истовремено, слика »нашег глоба« окруженог чудовиштима (која су, као знак угрожености песничког субјекта, присутна и у *Ламенту над Београдом*) потврђује зебњу приповедача, као и главног протагонисте романа, да »свет није уређен добро«, односно да је у његово уређење прсте умешао сам Нечастиви. Наивни а застрашујући призор космоса или, нешто касније, препознавање језивих слика у географским појмовима из атласа, подупиру егзистенцијалну зебњу главног јунака и потврђују свесни чин одрицања од живота као једино аутентично остварење сопствене судбине.

Обликовање мисли о свету у којем више ништа није како треба у дослуху је са ерозијом идентитеа и изопштеношћу главног јунака *Романа о Лондону*. Позиција неприпадања јесте оно што одређује статус кнеза Николаја Рјепнина који после Октобарске револуције као бивши, поражени »бели« официр из црноморске луке Керч напушта родну Русију, те се након лутања Европом, као осиромашени аристократа, скрашава у Лондону током и у првим годинама након Другог светског рата. Посебну сложеност и тежину његовог изгнаничког положаја додатно компликује многоструки осећај неприпадности и деидентификације који судбински и неприкосновено одређују деловање, прецизније, онемогућују сваки покушај деловања овог модерног јунака. Рјепнин је на првом месту неко ко је потпуни, што невољни што самовољни, странац у граду у коме живи, он је изгнаник чија се егзистенија остварује у непрекидној тензији између туђине и завичаја, садашњег и бившег времена, асимилације и одбацивања, Запада и Истока, аристократског и грађанског, традиционалног и модерног. По типологији путника Цветана Тодорова, наметнута судбинска позиција Рјепнина би одговарала категорији *изгнаника* који се

> настањује у земљи која није његова; али, попут другог, избегава асимилацију. Међутим, за разлику од егзота, он не тежи обнављању свог доживљаја, што изразитијој необичности; а за разлику од стручњака, не интересује се посебно за народ у чијој средини живи. Ко је то изгнаник? То је човек који свој живот у изгнанству тумачи као доживљај неприпадања средини […] он више није привремено, већ дефинитивно странац. (Тодоров 1994: 332-333)

Позиција *дефинитивног странца* прецизира се и подвлачи већ у првом поглављу романа као полазиште у конципирању романескне замисли и, истовремено, као његово исходиште, то јест већ од првих страница маркира се Рјепнинова чврста решеност да изврши самоубиство и тако коначно реши идентификациони јаз и осећај безизлазности у Лондону.

Прилагођавање је онемогућено разнородним функционалним ометачима чије је порекло колико у колективном, националном али и друштвеном статусу јунака, толико и у његовој личној природи, карактерним и моралним постулатима који дубоко одређују његово биће. Рјепнин је у Лондону обескорењени човек, идентификован као *displaced person*, од кога се очекује да се уклопи у заједницу и односно да постане *usefull* – њен корисни члан (»На крају, о томе шта странци 'јесу', а да то нису, одлучују домаћи, они који су дуже ту, или, општије: одлучују асиметрични односи моћи«, Билефелд 1997: 16). Везе са отаџбином су покидане, прецизније, што је још погубније за њега, остале су јаке једино у њему самом, док је, истовремено, повратак у завичајно језгро трајно је онемогућен. »Ако би морао да престане да мисли, о Русији, па и својим друговима, расутим по свету, не би вредело више ни живети« (Црњански 2006: 46). Дубока унутарња верност отаџбини јесте узрок трајне и кобне меланхолије која не допушта процес асимилације емигранта, она је узрок тињајућој тензији која води ка његовој расцепљености и удвојености. Рјепнин је неко ко своју позицију доживљава као егзистенцијални колапс суштинске и нерешиве изопштености из света и времена у којем битише. У више наврата у роману се помиње да је овај осиротели аристократа »само своја сенка« откада је отишао из Русије (298), односно да се претвара у љуштуру човека испражњеног идентитета. Мотиви сна, халуцинације, полустварности или стварности као чуда (у роману се главном јунаку живот чини »као неки страшан сан, из којег не може да се пробуди«, 38) непрестано се умножавају у контексту Рјепниновог доживљаја лондонске свакодневице. Као други, жуђени и изгубљени простор је Русија чије је присуство у роману посредовано сталним евоцирањем прошлости, односно јунаковим разнородним сећањима, књигом о Петрограду коју чита и са чијим сликама води својеврстан унутарњи дијалог и која у њему оживљава простор и време изгубљене среће и животне пуноће, али и сусретима са сународницима.

Позицију неприпадања додатно увећава чињеница да Русија у којој је јунак живео више и не постоји. Отаџбинска подлога на којој се гради снажан осећај националног идентитета и припадности у *Роману о Лондону* двоструко је изгубљена – просторним измештањем јунака, али и преобраћањем царске Русије у Совјетски Савез[3]. Отуда је његов нихилизам, без обзира што ће јунак превазићи радикалну друштвено-политичку промену и у новој држави препознати и прихватити сржи истинског и непромењивог националног идентитета, двоструко подржан осећајем обескорењености и неприпадања нигде и ничему више до краја. Егзистенцијална усамљеност романескног јунака (блиска истој пишчевој ситуацији у поратним годинама)[4] продубљује се његовим одбијањем да се уклопи и делује у оквиру круга руских емиграната. Николај Рјепнин је, дакле, не само отуђен од Енглеза него и од својих сународника који, на овај или онај начин, покушавају да се прилагоде и наставе да живе у енглеској престоници. Ликови Сорокина, Бјелајева, Покровског, Крилова, Андрејева, синова генерала Антонова ту су да би се на фону њихових промашених судбина Рјепнинов нихилизам указао као аутентичан одговор на репресију једног времена и града да се уклопи и постане други човек (»А ја ћу завршити лепо, као што сам већ давно наумио. Идем у Нирвану. Ја ћу да потонем нечујно, а нека Андрејеви и други пливају. Зна се шта тоне, а зна се и шта остаје, да плива, на површини. Не желим више да живим«, 70). Рјепнин одбија да живи »туђ« живот, да буде шпијун Белих, подводач или нови Енглез, односно »камелеон« (како ће у једном тренутку назвати Сорокина) јер не може бити оно што јесте а не може ни глумити другу улогу: »Они, који не умеју да се претворе у глумца, – у свом животу, – остају острва« (270). Странац међу туђима и међу својима, главни јунак *Романа о Лондону* не пристаје на камелеонску мимикрију, јер иако је преласком из завичајног у страни простор његов живот претрпео радикалну метаморфозу, он одбија да се, у сврху сопственог преживљавања, још једном реверзибилно преобрази и прихвати нову улогу (»Смрт је црна тачка, али тачка«, 313).

---

[3] »Најзад, осећање националног идентитета је моћно средство за одређивање и лоцирање појединачних *ја* у свету, кроз призму колективне личности и њене особене културе. Управо нам заједничка, јединствена култура омогућава да сазнамо 'ко смо ми' у савременом свету« (Смит 2010: 34).

[4] О изразитом и непорецивом присуству биографских елемената у *Роману о Лондону* пише Мирјана Поповић Радовић у књизи *Књижевна радионица изгнанства Милоша Црњанског*. У њој ауторка, документујући своју студију сачуваним писмима Црњанског, разноврсним документима, пишчевим забелешкама и фотографијама, изводи низ детаљно поткрепљених аналогија између живота писца у изгнанству и главног јунака *Романа о Лондону* (Поповић-Радовић 2003).

Писац не пропушта да у роману временски прецизно одреди процес ерозије Рјепниновог идентитета. Радња почиње пете зиме коју протагониста проводи у роману, управо оне, фабуларно и мотивационо кључне, у којој је, како се истиче, почео »судар два света – једног човека и једне огромне вароши« (15). Односно, Рјепнина читалац среће у тренутку када су се наде и стрпљивост »бившег човека« преобратиле у дубоку резигнираност и гађење над светом, страним градом и самим собом. Метеоролошке прилике, климатске специфичности и смене годишњих доба доводе се у везу са дубоким и коначним увидима књижевних ликова о устројству света и песимистичким остварењима индивидуалне судбине. Јака зима са снегом, прва таква у низу избегличких година руског пара, дешава се у тренутку њиховог потпуног осиромашења и доводи их до тачке када је њихов опстанак у модерном Вавилону крајње неизвестан. Одвојени од Енглеза, али и од својих сународника, они су препуштени себи и сопственој прошлости која се у роману непрестано активира као фон на којем се одвија представа њихове пропасти и крајњег понижења у ненаклоњеном свету. Мотив снега с почетка романа упућује управо на угрожавајућу пустош и белину, на нестајање оних који су неприлагођени и који као избеглице не успевају да се снађу у законима модерног доба. Отуда се кућерак на Мил Хилу те зиме бели »као авет«, односно именује као »окречен гроб« (13), а Нађа ће у тренутку потпуног безнађа закључити да је снег »завејао и разговор о нама« (18), односно доживети своје постојање као излишно у туђини, изван свега онога што их је некада чинило вредним постојања.

Али мотив снега у *Роману о Лондону* има амбивалентно значење. Истовремено са поистовећивањем његове белине са доживљајем оностраног ништавила (сличан доживљај чита се и у Црњансковим путописима са крајњег севера и прози *Код Хиперборејаца*, где се природа под ледом »први пут учини као божанска слика смрти«, Црњански 1993: 525), снег се доживљава као својеврсна маска свега ружног и угрожавајућег у страном простору, односно он је у *Роману* својеврсни емоционални окидач који ће главног јунака пребацити у жуђени завичај као изгубљени утопијски простор:

> Има у свету нека скривена лепота, која се свуд може наћи. Русија је то у коју се Енглеска претвара, кад је завејана. Поједине, тако различите, земље, разна доба године, сједине се у неку сличну, сасвим сличну слику, те ноћи. Како је чудно те ноћи, – одјекивао и сат, који је одзвањао са торња Парламента у Лондону. Као звоно у Санкт Петерсбургу, у његовом детињству, у цркви, иза обале, на Неви, где су становали у својој великој кући. (Црњански 2006: 25)

односно: »Није било снега, да учини, да све постане тихо, бело, чисто, лепо, – и град и љубав у граду, као што је некад било у Петерсбургу, у његовој

младости« (8). Главни јунак романа живи у паралелним световима – у лондонској суморној садашњости у којој је изгубио све оно што је обликовало његов осећај идентитета и припадности, и, истовремено, у сопственој прошлости, у изгубљеном отаџбинском простору. Све је у Лондону дато са негативним семантичким потенцијалом – он се именује као »астрономски конгломерат« у коме нико никога не зна (11), као »магнет Европе« (14), а посебно је развијена тропизација града као бића које угрожава приповедачког субјекта и, готово дословно, га убија, уништава и обесмишљава све што је овај био. Његов »загрљај« је смртоносан за обескорењена лица (15), њега је »немогуће убити« (43), он је Кирка која људе претвара у свиње (17) и безмерна Сфинга (15), полип који постепено гуши његов идентитет (18), Лондон обескорењеног јунака »стеже као змија« (50) и има »неко ужасно, каменито, срце, према несретном човеку и сиротињи« (131). Визија Лондона као бескрајне прљаве воде, бујице или поплаве »која носи и њега, иако не зна куда« (95) варираће се у више наврата и на тај начин се романескним средствима наглашава да се тежиште деловања, односно дистрибуција активизма и моћи, преноси са појединца на град, који, како се каже, човеку, а посебно расељеном лицу, одузима вољу и претвара га у објект (в. Владушић: 2011). Иако је снег оно што у ретким тренуцима чини да се Рјепниновом непосредном чулном искуству поистовети присутно и одсутно, блиско и туђе, завичајно и страно, у последњој зими проведеној у енглеској престоници, ни ова временска појава није довољна за пребацивање у изгубљене просторе смисленог битисања: »Снег је, за Рјепнина, био, ма где живео, откад је напустио Русију, нека бела тишина која покрива свет, неки покој, чист, пун звездица, које немају теже, а падају на његово лице као капљице бисера. У Лондону је то била, крајем фебруара, нека мутна прљавштина, на земљи, у оделу, у ходу. Тешко се дисало у том снегу« (Црњански 2006: 378-379). За разлику од Русије, која се у Рјепниновом сећању, без обзира на годишња доба, увек појављује у светлости и сјају, свеједно да ли сунца или снега који је претвара у зимску бајку, Лондон се, у складу са духом времена и особеном климом, појављује најчешће у утишаним мутним бојама, сагледава се кроз кишу, маглу и доживљава као прљав, хладан и непријатељски према странцу.

Лондон је за разочараног емигранта симбол нове, другачије, поратне, за Рјепнина »одвратне« Европе, те је и клима која му је својствена у својеврсном сагласју са душевним стањем главног јунака. Водећи својеврсни дневник инфлације социјалног статуса својих јунака, Црњански маркира, по месецима и годишњим добима, градацију њиховог пропадања и безнађа, стављајући судбину лепог руског пара у контекст природног циклуса. Тако је долазак пролећа и лета после најстрашније зиме у емиграцији, бар краткотрајно, обновио животну енергију уморних емиграната – први зраци сунца кроз поцепане завесе кућерка у Мил Хилу уноси у резигнираног јунака »луду мисао« да је то знак

неке промене набоље (52), Нађа постаје страснија и жељна живота, оно »буди старог Руса у Рјепнину« (141), односно и њихова судбина сагледава се у природном сунчевом циклусу поновног рађања и препорода: »Опет једно пролеће у свету било је на реду, још један покушај људи да нађу срећу на овом свету« (122). Али већ у синтагми »луда мисао« и именици »покушај« наслућује се варљивост жуђеног препорода, односно убрзо је јасно да обновитељска снага пролећа промену набоље доноси не пару емиграната, него, можда, неком другом и да је Рјепниново окретање ка животу само кратотрајна варка након чега ће само ојачати његов дубоко нихилистички однос према свету и самом себи. А истовремено са јачањем соларног принципа, радња романа смешта се у доњи подземни ниво, прецизније у подрум обућарске радње у којем протагониста романа добија запослење. Слика мегалополиса као места романескне радње, које је истовремено и својеврсни актер збивања, удвостручена је сликама подземља модерног града, симболизацијом хтонског принципа у реалним ентеријерима подземне железнице или подрума. Као што се први пут глас, односно неми вапај главног јунака чује из лондонског метроа, својеврсне »утробе« мегалополиса, тако се и касније мотив подземља усложњава смештањем јунака у подрумски простор у коме превласт имају други закони (»Тамо има једно пролеће, које има поднебље, мирно и благо«, 123) и у којем се, не случајно, јунак први пут суочава са Ђаволом, осећајући превласт његовог принципа у устројству поратног света и личне судбине. Слика Нечастивог који се из мрачног подрумског угла смеје главном јунаку, док је напољу неко ново пролеће као варка за наивне, језиви је знак силазне путање животног пута бившег руског кнеза и коначног суочавања са дубоким и нерешивим сукобом са светом и самим собом. Метаморфозе у *Роману* симбол су умешаности Нечастивог у судбине изгнаника који се од грофова, кнезова и официра, претварају у писаре, кочијаше, носаче, чистаче нужника, али и опште цивилизацијске промене која деградира људско биће (»Постоје, дакле, чудне метаморфозе, не само у животу људском, у природи, геологији, него и у сексу? Ето син једног кочничара претвара се у заносну невесту. А он, јункер, у кларка, фирме Лахир«, 149). Метаморфозу доживљава и читав свет, друштво и цивилизација након два велика рата, и у вавилонском граду у коме су секс и новац корен свега, приповедач и књижевни јунак не умеју да се снађу и не желе да га прихвате (»Те метаморфозе замарају. Човек треба да се помири са својом судбином«, 337).

Тако су природне промене, а за природу се у више наврата у роману каже да је неосетљива на несрећу појединаца (»Човек је загледан у природу. Она у њега није«, 256), смене годишњих доба, само фон који увећава осећај привида и безизлазности у Рјепниновом доживљају идентификационог јаза између себе и света. Отуда су у *Роману* и Сунце и пролеће, као и хришћански празници, привиди животног обиља, јер је главном јунаку живот у туђини само фарса живота на

коју он не жели да пристане. Све се у последње две избегличке године преокреће на наличје, па и неки древни симболи стичу нове значењске димензије. Сунце које је у роману ретко и чија се драгоценост у туђинским просторима наглашава Рјепниновом опаском да су га страоседеоци некада обожавали (347), као да се повлачи из света или је ту да укаже на његову наказност, да збаци маску са лица лажних и испражњених форми послератног друштва. Некадашњи, срећнији период живота обележен је његовим присуством: летовања из срећних година брака на француској обали или сећања на боравак у Португалији »где сунце сија и просјаку«. У последњој фази изгнанства, у ситуацији када се уживање у одмору посуновраћује у Рјепниново принудно, усамљеничко летовање у Корнволу, сунце ће резигнираном јунаку, у тужној иронији, разоткрити ружно лице света на пустој плажи. Оно што је симбол живота открива оно што, у хладно-рационалној концепцији света, спречава да се живот зачне – призори искоришћених кондома у јутарњој сунчевој светлости, укидају стереотипно идиличну слику морског пејзажа и потврђују мисао о свету у који није уређен добро и у коме је »секс корен свега«, а све што је било дубоко приватно постало је јавно и претворено у празну форму и карикатуру суштинских људских односа.

Море као праелемент, односно океан или најопштије вода имају битну функцију у обликовању деградирања цивилизације кроз перспективу обескорењеног руског аристократе. Сама острвска позиција туђинског простора додатно наглашава степен његове изопштености, и већ на првим страницама *Романа* окруженост водом појачаће доживљај сопственог неумитног пропадања, да би се у води, на крају романа, и угасио живот главног протагонисте: »Све је ледено. А нема ничега, – ни планина, ни шума, – да задрже те ледене ветрове што са поларних мора, дувају. Свуд је море око нас. Свуд је уоколо Океан. Тонемо, чујем како неко виче у вагону. Нађа, тонемо!« (9). Иако се у више наврата у роману подвлачи Рјепнинова љубав према мору, у последњим годинама изгнанства океан се претвара у застрашујућу силу, у лице природе које је немилосрдно према човеку и које му остаје недокучиво и слепо у својој самодовољности (»Океан је опкољавао целу Енглеску, али је човек био немоћан пред тим чудовиштем и кад би самог себе храбрио«, 176). Љубав према мору је нешто што јунак носи у свом емоционалном пртљагу, а што му се као основа изгубљеног идентитета враћа у симболичним сликама из детињства. Иронија је то што је осећај дубоке привржености према мору јунаку дошло управо из енглеске литературе с којом се као дечак упознаје преко оца англофила и енглеске гувернанте: »Тако је онда, знао, – на енглеском, – да црвено небо увече, значи, за оне који ће се навести на море, добро. А црвено небо ујутру значи, за рибаре, зло. / Кроз једну песмицу, коју је понављао пред оцем, он је тако, и брак, и човека и жену, упознао у вези са морем, и повезао, занавек, у људском животу« (176-177). Суочавање са Енглеском као угрожавајућим

страним простором демистификује идиличне призоре заласка и изласка сунца на океану посредовану литературом. Процес демистификације на свим нивоима дешава се, не случајно, на функционално веома битном фабуларном чворишту, на летовању у Корнвелу, када протагониста романа дубоко потврђује не само своју разочараност у страни свет него и у своје сународнике, с којима је, опет у својеврсној иронијској игри судбинских околности смештен у хотел који се зове *Крим*. Враћајући се симболично на место у којем је његово принудно странствовање и започето, потврђује се изопаченост света и уверење да је промена на боље сасвим немогућа, јер су метаморфозе, као знак присуства Нечастивог, обележиле сваки сегмент његовог искуства и егзистенцијалног статуса. Осећај *дефинитивног странца* још је јачи међу сународницима који, свако на свој начин, покушавају да испуне захтев »корисности« и прилагођавања у туђини – познанство са чувеним ратним пилотом кога жена подводи власници пансиона, са мајком чија се кћи убила и која живи са много млађим зетом удовцем, младом руском балерином, која се, да би од беде спасила оца, удаје за оматорелог шкотског племића учврстиће га у одлуци неприпадања као јединoм аутентичном виду егзистенције. Идилични призор морског пејзажа са женом која гледајући знакове на небу чека да јој океан врати вољеног мужа занавек је изгубљен, односно остао је сачуван у сећању и старинским поетским сликама.

И јунак и приповедач постају горко свесни разобличености давних стереотипа који су нудили смисао и смирење. Море је остало исто, али они који га посматрају и који му долазе не умеју нити желе да га разумеју, нити да тумаче његове знаке; све је кодирано одсуством смисла и неаутентичном егзистенцијом датом кроз призоре испразног и шупљег животарења. Отуда су људи модерног доба само »уморни сувоземци«, коме је од мора потребан само плићак да у њему »могу да одморе своје ноге, са својим чукљевима и жуљевима, које је, као траг свој, асфалт, оставио, после толико километара хода, увек у истом месту«, односно »Том свету је сасвим свеједно, да ли је небо увече румено, или ће ујутро бити црвено. Том свету је све свеједно« (177). Архетипски призори жене и мушкарца са морем/океаном које их раздваја, дубоко сагласје и прожимање човека и природних сила, излишни су у карикатурално структуираном послератном свету. Све је у њему изједначено и самим тим обезвређено – љубав и секс, јавно и приватно, свето и профано, победници и поражени, џелати и жртве, част и корист, самилост и недостатак емпатије према ближњима. Сваку страницу *Романа о Лондону* плави дубоки и нескривени презир према свету који је изгубио средиште. Кнез Николај Рјепнин сам подлеже не губитку части и достојанства, као остали, већ потпуном презиру, па и мржњи према већини која га окружује. Отуда се спас налази у поништавању сопственог постојања, у води која даје и одузима живот, у самовољном пристајању на ништавило. Одлазак на последње летовање мотивисано је, из Рјепнинове перспективе, и по-

требом да се додир са океаном доживи последњи пут и искуша бивши младић у телу уморног педесетогодишњака. Није случајно то што му у том покушају пуца управо Ахилова пета (по миту, Ахилејева мајка, Тетида, богиња мора, свог сина уронила је у реку Стикс, држећи га за пету, те је једино ту остао рањив) – после тог догађаја јунак ће изгубити посао, а радња ће убрзано кренути свом крају најављеном на почетку романа.

Вода у *Роману о Лондону* двоструко је обележена: као божанска слика природе и животног обиља и таква симболика сублимирана је у доживљајима Медитерана, »где је море љубичасто све до Корзике«. С друге стране, вода као симбол смрти, чудовиште које прети и које је недокучиво, дато је у обликовању топоса Црног мора, полазне станице емиграције и круњења идентитета протагониста, које се доживљава као »нека црна пустош, као да је улаз у мрак и пакао« (183) или океана (који се по боји и суморној снази пореди управо с Црним морем, 216). Вода је и оно што на крају раздваја лепи пар – Нађа ће отићи преко океана да би у неком бољем свету донела нови живот, а главни јунак, остајући на острвској држави »труле« Европе свој живот ће поништити под водом. Вера у продужење живота остварена у наивном Нађином оптимизму, према коме Рјепнин све време негује извесну дозу благог емпатичног презира, еманација је женског принципа коме нема места у нихилистички конципираној визији модерног доба. Позиција *дефинитивног странца*, коју главни јунак последњег романа Милоша Црњанског стиче одлуком радикалног неприпадања, у чину самоубиства потврђује се као аутентични израз непристајања на фарсу и илузију напретка на позорници нове Европе.

Литература

Билефелд 1997: У. Билефелд, *Странци: пријатељи или непријатељи*, прев. Д. Гојковић, Београд: Чигоја.

Владушић 2011: С. Владушић, *Црњански, Мегалополис*, Београд: Службени гласник.

Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и Мефистофел*, Београд: Филип Вишњић.

Ломпар 2004: М. Ломпар, *Аполонови путокази*, Београд: Службени лист СЦГ.

Поповић-Радовић 2003: М. Поповић-Радовић, *Књижевна радионица изгнанства Милоша Црњанског*, Нови Сад: Прометеј.

Смит 2010: А. Смит, *Национални идентитет*, прев. С. Ђорђевић, Београд: Чигоја.

Тодоров 1994: Ц. Тодоров, *Ми и други – француска мисао о људској различитости*, прев. Б. Јелић, М. Перић, М. Здравковић, Београд: Словограф.

Црњански 1993: М. Црњански, *Код Хиперборејаца*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.

Црњански 2006: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme.

Slađana Jaćimović

CLIMATIC AND COSMIC CONDITIONS IN THE CONTEXT OF IDENTITY EROSION: *ROMAN O LONDONU* (A NOVEL ABOUT LONDON) BY MILOŠ CRNJANSKI

The article offers an interpretation of the formation of a vision of a world which »is not well-ordered« and which colludes in the erosion of the identity and the marginalization of the main protagonist of the *A Novel about London*. At the same time, the cosmic and climactic conditions which frame the novel's narrative are also analyzed. The condition of non-belonging determines Nikolaj Rjepnin's ultimate status as an outsider. Adaptation is rendered impossible by a series of functional obstacles, on the one hand, stemming from the protagonist's collective, national and social condition, and, on the other, from his own nature and from his moral and characterial background which profoundly condition his being.

Climactic conditions and characteristics and the coming and going of the seasons are linked to profound and terminal reflections on the world and on the pessimistic culmination of individual fate. In a sort of diary of the social decline of his heroes, Crnjanski records, over the months and seasons, the degrees of their failure and desperation, setting the fate of the handsome Russian couple into the context of natural cycles. Special attention is paid to snow and to the Sun, both ambiguous in their significance. The sea, the ocean, as a primordial element, and also water more generally, play their part too in the presentation of the decay of civilization from the point of view of the uprooted Russian aristocrat. The images of the marine landscape have a dual valency and support the process of demystification of stereotypes in the nihilist vision of the modern world in this the last of Milos Crnjanski's novels.

Key words: nihilism, condition of non belonging, terminal outsider, Sun, snow, water, ocean

VLADIMIR GVOZDEN

Solarni hobi Vladana Desnice[*]

Tako je govorio Zaratustra napuštajući svoju pećinu,
plemenit i krepak, kao jutarnje sunce kad izlazi iza mračnog stenja.
Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra*

Vladan Desnica, koji je u jednom razgovoru rekao da ima neskroman hobi, sunce, bio je možda najautentičniji zagovornik estetske samoće u južnoslovenskim književnostima posle Drugog svetskog rata. Tokom pedesetih, on je bio zaštitni znak moralnog, estetskog, društvenog i političkog individualizma, koji je ciljao na afirmaciju svesti svake pojedinačne osobe, ma koliko to bilo apsurdno. Sunce je kod Desnice svakako glavni simbol takvog individualizma koji se graniči sa samoćom unutar zajednice. Sunce u funkciji skrivene (nesvesne) i otkrivene (svesne) epifanije obeležava njegovog junaka Ivana Galeba. Heliotropna težnja javila se kod junaka-pripovedača vrlo rano kao simbol slobode, a ono čemu se Galeb vedro smeši u bolesničkoj postelji jeste isključivo vizija novog proleća. U radu se, kroz diskusiju o egzistencijalizmu, nihilizmu i neosenzualizmu, pokazuje da se simbolika sunca ne može odvojiti od stvarnosti istorije. Sunce je skriveni bog romana koji je ne samo nedovršeni portret Ivana Galeba, već i prikaz sveta u kojem zajednica, bog, država i druge vrste transcendencije više nemaju kredibilitet. Sunce u *Proljećima Ivana Galeba*, najkraće rečeno, simbolizuje svest o imanentnoj prirodi sveta koji sebe više ne može da iskupi bilo kakvim pozivanjem na spoljašnost, a ipak mora uvek iznova nastojati da inovativno, plemenito i krepko napusti svoju mračnu pećinu.

Ključne reči: egzistencijalizam, umetnost, simbol, nihilizam, subjektivizam, modernizam, humanizam, neosenzualizam, bolest, samoća

* Rad je nastao u okviru projekta »Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti« (br. 178005), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Danas prepoznat kao klasik srpske književnosti, Vladan Desnica (1905-1967) to mesto zauzeo je romanom *Proljeća Ivana Galeba*, koji je pisao još od tridesetih godina, a objavio tek 1957. godine. Ovaj roman-esej dugog zrenja, ispripovedan u prvom licu ispovednim tonom, opravdano je prepoznat kao povlašćeni modernistički roman o umetniku, ali i kao primer psihološkog i intelektualnog romana, odnosno romana ideja. Činjenica je da je ovo pozno delo sinteza, ali i apoteoza svega onoga što je Desnica do tada pisao. Činjenica je takođe da Desnica, poput drugih pisaca 20. veka, ovim romanom nastoji da prodrma ideološke pretpostavke na kojima se temeljio tradicionalni roman.

Kao što je poznato, ovaj roman je polu- ili kvaziautobiografski i opisuje nastajanje i razvoj jednog intelekta unutar međuratnog razdoblja koje junak deli s autorom, a koje se, u slučaju teksta, okončava 1936. godine, kad Ivan Galeb napušta bolnicu u kojoj je bio smešten i iz koje nas je poveo u kompleksno sagledavanje vlastite duše i sveta koji je tu dušu obuzimao: »I taj je poriv rastvaranja, razdavanja ličnosti bio tako snažan i tako stvaran, da sam osjećao potrebu da me neka gruba i slijepa fizička sila spolja sa svih strana pritisne, da me zgrune, da me suzbije natrag u granice tijela« (Desnica 2013: 144). Čitav roman jeste plod težnje violiniste Ivana Galeba – koji je kao umetnik samooznačen kao »prepredena naivčina, prelukavo dijete« (166) – da dovede sebe, uskladivši telo i duh, do priznanja o nekim stvarima koje su prećutane: »Probdio sam duge noći, sred bijele mistike bolnice, u kontemplaciji smrti« (162). Stoga smo svedoci složene međuigre psihoanalize (oličene u pomenutom porivu rastvaranja, *analize*) i apsurda (oličenog u neminovnosti delanja), na trenutke osenčene nečim što bi se moglo nazvati »mediteranski humanizam«. Slike iz života, o kojem pripoveda »čovek razboljene duše« (155), važne su za Desničinu verziju literarnog egzistencijalizma upravo zato što su psihologizovane, produbljene i vraćene pojedincu, njegovim strahovima, njegovim nadama, htenjima i doživljaju sveta.

Da li uopše ima optimističke literature, zapitaće se na jednom mestu Ivan Galeb (Desnica 2013: 289). Ukupno uzev, delo Vladana Desnice pripada iskustvu rascepa i to rascepa koji potiče kako od modernističke ideje književnosti i pisanja kao nadređenog, višeg oblika egzistencije, tako i od samog *fatuma* kojeg je donelo rođenje na prostorima promenljive geografije, u Zadru, gradu koji se u 20. veku obreo u nekoliko država. Rođen je u mestu na imaginarnoj granici, u mestu susreta, gde podvojenost biva poetizovana kao *omen* suprotstavljenih uticaja – blaga mediteranska klima/opora balkanska realnost, prisustvo/odsustvo, domaće/strano, sunce/senka. Takva poetizacija egzistencije uistinu obeležava njegovo pisanje i predstavlja elementarni doživljaj sveta iz ugla nekog ko je – kako rečito govori primer Ivana Galeba – uvek na međi čvrstih kategorija.

U *Proljećima Ivana Galeba*, pripovedač odmah na početku insistira na podvojenosti, u opisu kuće u kojoj je odrastao. Opis doma je detaljan: odmah iza kuće

je krševita strmina, dok s druge strane puca pogled na more. Stoga je prelaz iz jednog dela kuće u drugi »tako nagao a promjena slike i raspoloženja tako velika kao da prelaziš iz jednog svijeta u drugi« (118). Jedna strana kuće znači svetlost, ozračena suncem koje je »nadiralo i previralo«; druga strana je senka, neprozirna zamagljenost:

> Mogu reći da sam djetinjstvo proveo u tom hodniku gde se bio vječiti boj između svjetlosti i sjene, između Arimana i Ahuramazde. Odatle mi je, možda, ostala za čitav život ta vječita dvojnost, ta osnovna podjela svega u životu i svijetu na zonu svjetlosti i na zonu mraka. (119)

Ova *fractura* tamnog/svetlog, nepoznatog/poznatog, naprednog/zaostalog, ta težnja da se preko dvojnosti, odnosno kroz izrazitu samosvest o podvojenosti, proširi vlastita egzistencija i njen smisao se kod Desnice širi, metastazira u raznim pravcima. Uslov tog širenja je specifično govorenje da egzistenciji uz punu svest da se ona odvija na ivici ambisa. Svest o međusobno negirajućim stavovima o svetu i njegovoj istini gradi stubove suprotnih naboja, prostor nagomilanog potencijala (up. Jeremić 2013: 412). Ali taj prostor nije stabilan koliko se čini, jer ono što je svetlo i mediteransko može da zadobija tamne tonove, a čvrste opozicije, kao u romanu *Zimsko ljetovanje*, postaju fluidne, teško uhvatljive, nedovršive. Kada je reč o estetskim dimenzijama razmišljanja o dvojstvu, rekao bih da su ona postale snažne metafore, pokretači izlaganja jednog unutrašnjeg čoveka i uslov da se o svetu pripoveda iz neobične perspektive.

Za Desnicu je njegovo istovremeno mediteransko i kontinentalno poreklo veoma važno i ono na njega vrši složen uticaj. Reč je zaista o dubinskom mehanizmu – to postaje jasno kada se pročita početak ranog Desničinog teksta o Mirku Koroliji. Dalmacija je ovde shvaćena kao prostor koji sjedinjuje velike, nepomirljive ili teško pomirljive razlike, a naročito »različite istorijske udese«. To je zemlja »[…] gdje raste i oleander i grab; gdje uz obalu u maistralu lepršа dašak romanskog duha i vije se laka zapadna melopeja, a po zaleđu u buri struji duboko rasni narodni život i grudi primitivni monokord« (Desnica 1935: 117). Ugraditi se u ovaj prostor složenosti znači tragati za posebnim jezikom, koji je kod Desnice izveden iz najdubljih momenata modernizma – slično jednom Kamiju, Prustu, sa Dostojevskim u pozadini.

Ostareli muzičar Ivan Galeb, elegično, melanholično, na trenutke i pikarski, iz perspektive bolnice priča o svom životu, ili, bolje rečeno, pripoveda svoj život koji se kreće kroz tamu i svetlost. *Künstlerroman* opisuje umetnikov put do zrelosti, ali ovde je reč o zrelosti u jednom dubljem psihološkom i egzistencijalnom smislu, a odnosi se na intelektualno izlaženje na kraj sa golim životom i njegovim tananim i tamnim protivrečnostima. Sve deluje kao da u romanu deluju dve sile:

jedna koja želi da ostvari dnevnički roman i druga koja nastoji da umakne lažnoj koherenciji. No odmah na početku Galebove povesti, tamu bolesti, koja je rečito osporavanje života, obasjavaju zraci svetlosti, oni osvetljavaju njegov pogled i oštre njegov duh, stvaraju dispoziciju za priču. Ti zraci zapravo prodiru, sasvim moderno i naučno, kao rentgenski snimci u telo duše i teksta: propovedač svet vidi kao da je izložen na kakvom ekranu. Sve to odvodi ga u detinjstvo, skoro pola veka u prošlost: »Tako sam se zabavljao i nekad davno, davno. U sobu mog djetinjstva isto je tako prodirala izvrnuta slika svijeta napolju, u ljetnja popodneva kad sam poslije kupanja ležao s još vlažnom kosom na uzglavlju koje je mirisalo po suncu« (Desnica 2013: 117). Naravno, svaki solarni detalj, kao što ćemo videti, ima svoje mesto u široj strukturi romana. Nema pak sumnje da sunce obasjava prve stranice Desničinog najznačajnijeg dela, ali u isti mah stvara se osećaj osetljive umetničke unutrašnjosti, koja je učestvovala u složenoj javnoj i privatnoj igri sa svetom i njegovim *svejedno*. Taj rascep, ta uklještenost unutar koje je tragao za svojim mestom Ivan Galeb kao junak-pripovedač, oblikuje njegovu samosvest u pravcu teškog literarnog i ljudskog zadatka da se uzmu u obzir mnogobrojne moguće egzistencijalne putanje, da se iscrpe i jezik i život, ukoliko među njima postoji suštinska razlika.

Postoje li, dakle, one putanje za koje nećemo reći da je svejedno što postoje? Ako oslušnemo Desničinog Ivana Galeba, videćemo da u njegovim rečima često tiho, ali veoma muzikalno odjekuje ono poznato »svejedno« iz Kamijevog *Stranca*. U jednom razgovoru Vladan Desnica saopštava kako ima jedan skriveni, ali pomalo neskroman hobi – to je sunce:

> Ustručavam se da vam otkrijem svoj 'hobi' jer je malo neskroman. U stvari – to je jedna kugla. Samo pozamašna: Sunce. Galeb je rekao kad je izišao iz bolnice: »Danas je sunčan dan. A to nije svejedno. To je možda jedina stvar koja nije svejedno«. Ponekad ga shvatam i slažem se s njim. Shvatam sunce u svakoj formi, na svakom mjestu. Najidealnije – u neposrednom dodiru: kad mogu da se bavim oko biljaka, koje rastu na njemu, da ih sadim i presađujem. Veliki sam prijatelj rastinja i zelenila. (Desnica 1975: 203)

Na istom mestu, pisac kaže da su mu za sreću dovoljni vedar dan i kora hleba. Ova minimalistička etika je, naravno, neka vrsta preterivanja čoveka koji je uvek ostavljao utisak aristokratizma. Ona je, međutim, povezana sa dvojstvom, sa omenom razlika vezanih za poreklo, bez obzira da li je ono shvaćeno kao stvarnost ili kao mit.

Roman *Proljeća Ivana Galeba* započinje analizom bolničkog brijanja i vremensko-prostornih instanci koje bi trebalo da posluže lociranju priče: berberin je poslednji put bio u utorak, nastupa 1936. godina. Ali ubrzo saznajemo da je Galebu

svejedno koji je dan, subota ili nedelja; stiče se čak utisak da mu je svejedno i koja je godina. Ali ono što nije svejedno jeste pojava sunca: »Poslije dulje vremena, ovo je prvi sunčan dan. A to nije svejedno. To je možda jedna od malobrojnih stvari koje nisu svejedno« (Desnica 2013: 117). Sunce je jedini lek protiv melanholije umetnika i čoveka. I čitaocu se čini da upravo ti zraci sunca, delujući poput rentgenskih zraka, nisu tek hobi, već pokretačko načelo, prvobitni uzrok Galebove priče (valja se prisetiti i slavne ideje Lorensa Sterna iz *Tristrama Šendija* da je čovek skup njegovih hobija). Kao da ti zraci raspliću priču, razlažu boje i nijanse sveta, bacaju svetlost reflektora na određene segmente neumitne prolaznosti povesnog iskustva.

Vladan Desnica je roman počeo da piše tridesetih godina, kada su, zahvaljujući Sartru i Kamiju, u francusku javnost stupili koncepti apsurda i nihilizma. Sam Desnica je dva semestra akademske 1927/1928. proveo kao student u Parizu, slušajući predavanja iz prava, filozofije i književnosti. Izazov kritike stupio je u stvarnost, bilo je potrebno suočiti se sa provokacijom nihilizma. To se u *Proljećima Ivana Galeba* dobro vidi najpre na planu izraza. Primera ima bezbroj, ali slika katastrofe kondenzovala se u doživljaju Prvog svetskog rata. Ovaj doživljaj nije mimoišao ni Galeba: on je kao član nekog odbora pohodio ranjenike, izbeglice, zavode za ratne slepce, kako bi uzviknuo: »Koliko ljudske tuge na tim razoružanima licima!« (135). Ali ovaj krik udara o zidove ravnodušnosti, što rezultuje sumnjom u ideale kod čitave posleratne generacije. Mora se, međutim, reći da je sumnjičavost prema idealima kod Desnice najuočljivija na planu forme: očigledno je da on smatra da su koherentno ja i koherentno umetničko delo veštačke tvorevine. Galeb će izraziti ključni temelj modernističkih kritika ranije umetnosti: »Nikad nisam mnogo vjerovao u realnost realnoga. To nesumnjivo mora biti konstitucionalna greška« (167). A na tragu Benjaminovog ogleda »Pripovedač« mogu se razumeti sledeće Galebove reči: »Čovječanstvo je već dovoljno odraslo, dovoljno se prozlilo a da bi mu trebalo fabulirati!« (177).

Ali ipak se fabulira, priča se gradi od krhotina i od prašine. Tema sa početka romana je prolaznost, pre svega bližnjih. Roman započinje opisom šire i uže Galebove porodice, koja ostvaruje intenzivno, problematično prisustvo u njegovoj egzistenciji. Njega zanimaju velika i mala istorija u međusobnom preplitanju. Povest se najpre odnosi na oca, »jadnog Franu«, pomorca koji je rano preminuo. Ivan ga nije upamtio, ali se oseća kao da je stariji od svog oca (123). Majka, žena iz »boljih pučkih redova« (125), umrla je naglo od upale pluća posle jednog izleta, koji su svi upamtili kao jedan od najlepših. Uzimajući u obzir ovaj momenat, kao i druge, Galebovo shvatanje proleća trebalo bi posmatrati kao razradu jednog navoda iz Da Vinčijevih *Dnevnika*: »čovek koji sa radošću čeka svako novo proleće, svako novo leto, svaki novi mesec i godinu – verujući da to što čeka uvek dolazi prekasno – ne shvata da čezne za sopstvenim uništenjem […]« (da Vinci 1998: 276).

Pored porodičnog važan je i širi kontekst. Naime, *Proljeća Ivana Galeba*, Desnica će okarakterisati kao knjigu Dalmacije, odnosno kao knjigu Mediterana (Desnica 1975: 235), čija simbolika se dominantno povezuje sa suncem. On veruje u praljudske rudimente u nama na koje svako od nas reaguje (voda, svetlost…). Na pitanje Jefte Milovića u kakvom raspoloženju mora biti kad stvara, Desnica, umesto da govori o društvenom okruženju, odgovara: »Sredina. Svakako da utiče, ali najviše atmosferske prilike, najviše sunce, sunce, sunce« (243). On kaže da bez sunca ne može da stvara, kao što teško može da živi bez Dalmacije i mora. Ali uvek je i na strani svojih ljudi iz planinskog zaleđa, surog i golog: »Neke stvari kao da su najbolje, najčišće, najizvornije baš u tim predjelima gdje je život najgoliji a ljudi najsirotiji« (Desnica 2013: 139). Iz tih krajeva je, zbog zdravlja, i Galebova dojilja, koja mu je bila i najmilije društvo, jer je njena sporost delovala blagotvorno na njegov izvorni nemir.

Posebno je važno obratiti pažnju na Galebovo povezivanje umetnosti i istine, koja mnogo duguje estetističkoj tradiciji jednog Flobera (za kojeg Kroče na jednom mestu kaže da je bio »dubok filozof« [Kroče 1969: 65; videti Bel-Viljada 2004]). Galeb kao važnu ideju svog života saopštava: »Ako se, dakle, u mom slučaju baš hoće da operira s izrazom larpurlartizam, neka se to nazove larpulartizmom istine!« (Desnica 2013: 285). On prijatelju veterinaru Mati kaže kako svi umetnici rade »[…] zbog same umjetnosti a ne zbog čega drugog! Inače su moralizatori, ili bilo što drugo, samo ne umjetnici« (254). Ali, na naše iznenađenje, Mato Galebu odgovara da tako rade samo loši, mali umetnici, dok oni »[…] veliki, pravi, uvijek rade zbog nečeg drugog i višeg od same umjetnosti!« (254). Umetnost je uvek nešto više nego što jeste, odnosno oblik apelovanja na istinu, ali istinu koja nije spoljašnja u odnosu na jezik i doživljaj. Ovakve stavove razrađuje Desnica i u svom esejističkom opusu: »U pravoj umjetnosti uvijek, beziznimno, uprkos svemu, vlada istina: tu čovjek govori istinu čak i protiv svoje volje« (Desnica 1975: 57). Potrebno je u datom trenutku nekako odbraniti autonomiju umetnosti, ali očuvati i njenu korisnost: »Umjetnost, dakle, nije 'beskorisna', nije moralno indiferentna, nije praktički nezainteresovana čak ni onda kad po svom programu i po estetskim teorijama koje u to doba njome vladaju hoće da bude takva« (58).

Umetnost je, dakle, u posebnoj vezi sa istinom. To se mora objasniti. Jedan pravac objašnjavanja se da iščitati iz Desničine diskusije o tipičnom, gde se on poziva na »opće poznatu istinu da, u umjetnosti, svaki dobro oblikovan konkretni realitet sadrži i resumira bezbroj takvih konkretnih realiteta, i da u sebi nosi i reproducira njihovu opću istinitost« (72). To je kružni argument iz arsenala estetizma: »Ako je on [individuum] dobro umjetnički oblikovan, on će biti tipičan, to jest univerzalan« (82). Ideja tipa svojstvena je modernoj estetici, barem od Malarmea, ali je povezana i sa širim nastojanjem da se izraz odbrani od nasrtaja spoljnjeg sveta tako što bi se doveo na metanivo govora o tom svetu i na taj način, naravno, opravdao.

Prema tom shvatanju, predmet poetike nije puko sklapanje finih reči i ukrasa, već je ideja vezana za čitavu površinu teksta, za poznato Floberovo izjednačavanje značaja celine romana i svake njegove pojedinačne rečenice. U tom smislu Desnicu interesuje organska celovitost dela, to nije odnos dela i celine, već brisanje razlike između dela i celine: »U književnom djelu svaka rečenica mora biti umjetnička« (67). On, naime, izriče negativnu kritiku na račun kritike koja često upotrebljava izraz »detalj«, što izražava njenu nesposobnost da delo obuhvati i uoči u celini (123). Romani više nisu spektakli koje smo videli ili priče koje smo čuli, već su to sheme i slike sveta u kojima se, kao u *Proljećima Ivana Galeba*, stvara utisak slivenosti forme i izraza. »Tipično« u tom smislu možemo shvatiti kao mehanizam pomoću kojeg umetnost dopunjuje uobičejeni tok stvari, reči i roba. Oseća se kod Desnice neka vrsta maske koju navlači kada diskutuje o umetnosti. On se pridružuje tradiciji zapadne estetike »u kojoj su značaj i idealizujuća važnost umetnosti uvek povezani sa manje ili više eksplicitnim poimanjem vidljivog sveta koji ne ostvaruje potpunu suštinu, u kojem je ta suština nejasna i zbrkana, dok bi ona u umetnosti u punom smislu izašla na površinu« (Vatimo 2011: 134). U »tipičnom« se ispoljava otpor koji svet simbola u svojoj relativnoj autonomiji pruža totalnom svođenju sveta na nivo neporednih praktičnih potreba, na »primenjenost« sa kojom se poistovećuje kraj metafizike.

Ko je, na koncu, Ivan Galeb? Kako razumeti njegov radikalni subjektivizam? Činjenica je da on odbacuje sve ideološke doktrine. Može se pokazivati da je Ivan Galeb antipod Kamijevog Mersoa, ali unutar sličnog doživljaja egzistencije i egzistencijalizma. Dok potonji izbegava svaku introspekciju i prepušta se čulnom iskustvu, Galeb je porinut u refleksiju, u samoispitivanje, u lavirintske prostore sećanja. Pa ipak, i jedan i drugi produbljuju koncept ravnodušnosti, pre svega iz ugla protesta protiv neautentične emocije. Prema egzistencijalizmu, čovek živi među drugim ljudima, ili nasuprot njima, u surovoj pustolovini kojoj njegovo delovanje mora dodeliti smisao. Glavna Galebova bolnička delatnost upravo se sastoji u pokušaju da prihvati apsurd egzistencije i da, do krajnjih granica, pokušava da životu, uprkos drugima, podari smisao. Ivan Galeb baštini Kamijevu ideju apsurda prema kojoj ljudi žive u univerzumu koji nema smisao, uprkos postojanju snažne ljudske težnje da smisao postoji. Prema Kamiju, ljudi moraju da prepoznaju i da prihvate takvu situaciju, jer tek kada to priznaju mogu da pređu u novo stanje, srećni, uprkos užasnoj realnosti situacije u kojoj se nalaze. Galebov slučaj veoma dobro – uverljivo i u ravni sadržaja i u ravni izraza – pokazuje da je individualnost sinteza opažaja, osećanja, očekivanja, znanja i sećanja.

Njegovo pisanje je kritika predstave o subjektu koja se temelji na racionalnom uređenju iskustva, jer »[B]lagodat zaborava i okrutnost pamćenja leže van naše vlasti« (Desnica 2013: 201). Roman je, zahvaljujući svojoj nekoherenciji, kritika arhitektonski uređene klasifikacije utisaka i sećanja. Mada Galeb vidi da u njego-

vom prijatelju Mati čuči mali Prust (253), ima nečeg uistinu prustovskog tek u njegovoj pripovesti zbog fascinacije detinjstvom i naizgled nebitnim detaljima koji se pokazuju kao sudbinski: »Po čemu neka sasvim sitna, tričava stvar u nama pobudi neobjašnjiv interes, našto nam se neizbrisivo ureže u pamćenje?« (201). Galeb u isti mah opravdano tvrdi da je svet entropičan, zagušen sećanjima, uspomenama: »„Svijet je prepun uspomena“, pomislim. „Svijet je prosto zagušen pod teretom prošlosti“« (331). Svet je, smatra nadalje Galeb, preopterećen prošlošću i on se čudi kako pod tim teretom još uvek diše: »Čudo kako današnjica još uspijeva da proklija kroz te naslage umrloga« (331). Ono što ostaje u sećanju su samo snažne, neobične slike, kako kakvi trenuci obasjani svetlošću uvida, kao tuneli ka večnosti: »Vjerujem da je odrastao čovjek mogao lako zaboraviti fizionomiju sudije koji mu izriče smrtnu kaznu, ali slika djeda u spavaćici što pred licem bizantinske ikonice palcem desne noge češe list lijeve, na zaboravlja se nikada« (127). Klijanje se dešava zahvaljujući radu sunca, ali to ne spasava dušu koja je »puna mrtvih čaura tuđih saznanja i tuđih razočaranja« (331). Apsurdni čovek je sam poput sunca, jer pokušava da bude posmatrač koji nastoji da opiše svet koji ga okružuje mimo obrazaca percepcije svojstvenih tom svetu. Nulta tačka tog poduhvata je tačka ravnodušnosti koja se pretvara u najveću moguću znatiželju, koja je izraz mišljenja sveta kroz nihilizam a ne nasuprot njemu.

Ta znatiželja kondenzuje se u ideji proleća kao nosećoj ideji romana. Naime, u modernističkom duhu, obilje i varijacija opažaja se ne mogu sabiti u koherentno sećanje na događaj, odnosno u romanu konkretno u skup sećanja koja se označavaju imenom detinjstvo. Sunce je povezano sa detinjstvom, odnosno sa dubinama sećanja:

> Kad god je ovako lijep i vedar dan, on kao da me uzme za ruku i povede na izvore mog djetinjstva. Ono mi se sad pričinja kao predjel vječito obasjan suncem. Zatim dolazi put kroz neku dugu, sjenovitu aleju, koja biva sve gušća, sve sumračnija, i napokon se pretvara u mračni, beskonačno dugi podzemni rov u kome bije memla i u kome se na kraju ne sagledava spasonosna luča vodilja. (162)

Na ovakav doživljaj sunca nadovezuje se, kako smo naznačili, i razumevanje proleća (u pomenutom ključu da Vinčijevog razumevanja iz *Dnevnika*):

> S proljeća u nama uskrsavaju sva naša minula proljeća. To su godovi duše. Svako je od njih jedno mitarenje: iz njega klisne biće u novom perju i uzlijeće k suncu sa cijukom novim. Čovjek vjeruje da je njegovo djetinjstvo, zaglušeno čitavim docnijim životom, zauvijek pokopano. A ono se negdje pod starost odjednom opet javi i snažno provali na sunce. Čovjek vjeruje da je proljeće, to djetinjstvo zraka, za nj zauvijek umrlo, a ono se, s novim strujanjem sokova pod zimskom otvrdlom korom, ponovo razbudi i glasa. (355)

Čula proizvode slike, a ne neposredno raspoložive podatke, pa tako i slika sunca ima primat u odnosu na apstraktnu ideju pamćenja i razumevanja. Detinjstvo je bilo oporo, ali naknadna perspektiva ga čini suncem obasjanim. Sunce je, shodno tome, slika prirode što obasjava dela ljudi.

Proljeća Ivana Galeba moraju se posmatrati kao deo tekuće diskusije o epistemološkom statusu opažaja i slika, koju je otvorio Sartr sa delom *Imaginarno* i još ranije Merlo-Ponti sa svojim nacrtom »Priroda percepcije«: »I taj je poriv rastvaranja, razdavanja ličnosti bio tako snažan i tako stvaran, da sam osjećao potrebu da me neka gruba i slijepa fizička sila spolja sa svih strana pritisne, da me zgrune, da me suzbije natrag u granice tijela« (144). *Proljeća Ivana Galeba* potvrđuju Merlo-Pontijev stav da slike opažaja prethode svakom analitičkom razumevanju sveta (Merleau-Ponti 1996: 57). Ukratko, opažaji grade drugačiji poredak od fizičke kauzalnosti, a pisani stil modernističog romana podražava tu opaženu stvarnost. Stoga se može reći da se u liku Ivana Galeba stapaju neosenzualizam i egzistencijalni apsurd. Ako je, prema Arturu Franku, pripovedač ranjenik (videti Frank 1997), onda je bolesni Galeb zapravo »idealni« modernistički pripovedač koji racionalnu medicinsku sliku čoveka suočava sa opažajima istinski »bolesnog subjekta«:

> I, popuštajući navici koju sam dobio za dugih mjeseci samoće među zidovima bolnice, zapodijevam unutrašnja obračunavanja. Suočavam se sa samim sobom. Sravnjujem svoj život sa životom drugih ljudi i nastojim da se nekako tješim. Ma koliko neosmišljen, ma koliko uzaludan, opet mi se čini da nije bio siromašniji od života drugih. (355)

Na delu je (ne)moguća rehumanizacija čoveka. Stoga Galeb, kao junak imanencije, ostaje istrajan u svom humanizmu kao minimalnom postapolakiptičkom programu: »Stidljivo gajim još samo tu malu ambiciju: da, ovakav kakav sam, i na svoj način, bar nešto sobom doprinesem očovječenju čovjeka« (354). Ali kakav je to čovek? Naravno, roman nije filozofsko-antropološka rasprava, već ironični portret čoveka koji je neobična figura u književnoj klimi pedesetih godina prošlog veka.

Uprkos svemu, ili upravo zbog svega, Galeb zna, poput Mersoa, da život vredi živeti. Posebno je važno kako se Galeb suočava sa bolešću i sa najavom smrti. Koreni zemaljskog života se osećaju u senci smrti: »U dokolici, zabavljam se praveći planove što sve treba da učinim kad izađem iz bolnice. (Ne *kad* izađem, nego *ako* izađem, ispravljam odmah zatim sam sebe, iz poznatog bolesničkog praznoverja.)« (187). Galeb, iz bolničke perspektive, želi da bude putnik bez prtljaga, želi da pođe u »jedno novo proljeće« (187). Naravno, »proljeće« je metafora života. Galeb je, kao mladić, želeo je da otputuje, da napusti vlastitu sredinu, da postane *Iwan Galébe*, ali to iz bolničke perspektive smatra svojom fatalnom greškom (208).

Humanizam romana najvećma se ogleda u Galebovom zamišljanju vlastite ljudskosti koja nikako nije samorazumljiva. Da li je on dobri životni amater potekao s obala Sredozemlja – mediteranski čoveka razvijenih apetita odgojenih van sfere rada, kako se idealno zamišlja – ili je samo »mitteleuropski 'hohštapler'« (188)? Da li je on, drugačije rečeno, čovek sunca i svetlosti, ili senke i tame? Ovaj dualizam ga snažno obeležava, on čak i zemlje po kojima je putovao pamti »ili pod zrakama sunca ili u sjeni oblaka« (119). Galeb u određenim trenucima nihilistički poriče život, naročito kada tvrdi da njegovi roditelji nije trebalo da imaju dece, jer, između svega ostalog, takva deca bivaju otprilike upravo takva kakav je on (124). Pripovedač se oslanja na pesimističku antropologiju 17. veka, čiji je glavni predstavnik Paskal, jer veruje u dubinsku pritivrečnost čoveka koji je za njega »[…] skup intimnih kontradikcija zašivenih u jednu ljudsku kožu!« (230). Galeb, kojeg je najbolje posmatrati kao mešavinu podzemnog čoveka – Dostojevski je autor koji se pominje u romanu – i arhetipa umetnika, ne imunizuje sebe od ovakvih razmišljanja: »U ovim dokonim danima ovdje u bolnici razmišljao sam i o tome, i pitao se: jesi li ti baš naivan, kao što si uvijek i dosta iskreno o sebi držao, ili si radije pokvaren?« (236).

Stoga je i Galebovo naivno-pokvareno pisanje nužno protivrečno. On je u isti mah oličenje potrage za apsolutnim i za istinom i neko ko štedro podriva smislenost takvog pokušaja. O tome svedoče metafikcionalni aspekti romana. Sam kaže da bi na čelu ovih stranica moglo da piše: »Jedan neosmišljeni životopis« (214). Taj životopis, međutim, odvodi pripovedača u različite pravce i meandre svesti, u meditaciju, u maštanja (214). Pitanje autorstva je lukavo postavljeno, jer je Galeb muzičar, a ne pisac, o čemu svedoči ovaj kondicional:

> Da ja pišem knjige, u tim se knjigama ne bi događalo ama baš ništa. Pričao bih i pričao što mi god na milu pamet padne, povjeravao čitaocu, iz retka u redak, sve što prođe mišlju i dušom. Ćaskao bih s njim. Ako uopće ima poezije, tad je poezija ono na što naša misao i naša senzibilnost naiđu lutajući pustopašnicom. (177)

Ali on, naravno, piše knjigu i mi je čitamo, uklešteni u vlastitu fikciju u fikciji, koja priziva autoironiju i smeh na sopstveni račun: »Pročitao sam ovo što sam dosad napisao, i prasnuo u smijeh. Što li sam se dao u filozofiranje! To mi je slabost od djetinjstva« (173).

Pa ipak, iako ima ironičan odnos prema vlastitom pisanju Galeb je svestan da postoji i njegova druga strana, koja ne može biti predmet šale s obzirom na date okolnosti koje se mogu imenovati kao Bolest, Bolnica, Samoća ili sama Smrt: »Nego, šalu na stranu, u ovom piskaranju našao sam priličnog saveznika protiv samoće i duga vremena« (217). Stoga *Proljeća Ivana Galeba* nisu samo roman o bolesti, već i o lečenju, jer se čini da je pisanje primerena terapija: »U nekim godinama, ljudima, pa i sasvim priprostim, dođe svrbež pisanja. Odjednom im se učini da nešto važno

imaju da saopće. A pošto, neuki, valjda i ne znaju za druge umjetničke forme – najčešće upru da pišu testament« (217). I Galeb piše testament, ali onaj umetnički koji bi uprkos nihilizmu došao do svetlosti sunca. On ideje pretvara u romanesknu strukturu pomoću snažnih slika, kompozicije, jezika, odnosa među pripovedačkim mikrocelinama, pokušavajući da izgradi humanizam kadar da prevaziđe tragedije modernosti. Ali taj pokušaj je sam duboko protivrečan i ne može lako da dođe do ostvarenja. Potraga za podudaranjem naših težnji sa stvarnošću nikada se ne okončava. I sam Galeb se opredelio za »put umjetnosti« (197) koji ga odvodi na stranputicu i u digresije.

Ipak, postoji nit vodilja romana: sunce obeležava Ivana Galeba i ono je svakako najsnažniji simbol njegove priče u funkciji skrivene (nesvesne) i otkrivene (svesne) epifanije. Heliotropna težnja javila se kod junaka-pripovedača vrlo rano:

> I kasnije, u svakom času izgubljenosti, prva slutnja izbavljenja pojavljivala se u vidu neke mutne prostorne težnje. Zatim, postepeno se izbistravala: ono prvotno nejasno'otići nekud', 'nekamo pobjeći', uobličavalo se u određeniju težnju; obično u imperativ 'krenuti prema jugu', ili 'poći za suncem'; i gaziti ako, ravno preda se, ne svrćući s puta, u stopu za zalazećom kuglom. (192)

Sunce je u romanu povezano sa najdubljim psihizmom i predstavlja oličenje slobode: »Netrpeljive prema svemu što mi se prikazivalo kao psihičko nasilje, na svaki, pa i nehotični, pokušaj zarobljavanja uzvraćao sam instinktivnim trzajem, kao kad nam polažu ruku na rame sprženo od sunca« (193). Bolesni Galeb je heliotropno biće, pa se stiče utisak da on opisuje svaki trenutak svog bolničkog boravka koji je u bilo kakvoj vezi sa suncem. Tako, primera radi, na početku XXXIV poglavlja čitamo: »Danas je nebo osvanulo zastrto. Tek sredinom jutra pojavilo se sunce i dovabilo me na prozor kao guštera. Prekinuo sam pisanje i stajao iza stakla gledajući u uski prostor s nasadima između dva paviljona« (212). Slično je i na početku poglavlja LIV gde vedar dan čini da Galeb bude bolje volje (302). No postoji i suprotno raspoloženje – ono bez-sunca – kao na početku poglavlja LXX: »Sam sam, potpuno sam. Nebo je zastrto. Već nekoliko dana nisam vidio sunca. Iz mog kreveta ne vidim drugo nego dio borove krošnje i četvorinu sivog platna neba, po kome neumorno prelaze tanki oblaci, kao pramenovi maglice« (341).

Život u bolnici obeležen je različitim oblicima čekanja, od čekanja bolničarke, vizite, operacije, posete, otpuštanja ili smrti, kad sunce može da postane i mučitelj koji podseća na postojanje sveta u kojem je to čekanje potisnuto, ulepšano, pretvoreno u drugačije, estetizovane čežnje i očekivanja:

> Dugo me muči uzana pruga sunca koja se probila kroz procijep zastora, pala kao tanki svjetlosni prut na moje uzglavlje i ranjava mi oko. A kolik napor ukloniti se toj

> strijeli, premaknuti malko glavu na uzglavlju! Dugo se spremam za taj napor, dugo prikupljam snage. Pa najzad odustajem. Nalazim da je jednostavnije zaklopiti oči i čekati. A čekanja, u ovom stanju, nisu ni teška ni duga. (347)

Kad se priseća važne figure, svog učitelja muzike, on kaže: »Ako izađem, jednog sunčanog popodneva uspet ću se uz onaj strmi grobljanski brijeg da mu potražim humak« (190). Posle smrti jedne druge važne figure, kćeri Maje, koja označava ogroman gubitak i novi početak njegovih beskrajnog lutanja, Galeb žuri da napusti mesto pogreba »[…] još isto popodne, za sunca« (327). Konačno, proleće je apoteoza sunca. Ono čemu se Galeb vedro smeši u bolesničkoj postelji jeste vizija novog proleća na pomolu (332). Malo pre kraja romana nalazi se čvorno mesto »smisla« i »ishodišta« umetnikovih lutanja:

> Žmirim na mladom proljetnom suncu i osjećam da sad već životu ne treba tražiti drugog cilja ni dubljeg smisla. Vedar sunčan dan, i kora hljeba, i krpa neba sa šakom zvijezda nad glavom – i ja ne mogu da zamislim veće ni stvarnije sreće: sve želje šute i čula dremlju, a mislim imaju praznično ruho i bijele skrštene ruke.
> Na koncu sviju staza stoji šutnja i mir sa svime: široki mir sa bolom, s ljudima, sa životom – sa samim sobom. U meni tišina, nada mnom podne bez zuba, uokolo prizori zemlje u dobroj poplavi sunca.
> Zar se na tako malo sav život sveo? Je li to starost, preživjelost, umor? Ili poslednja, vrhovna mudrost: krajnja odreka svega?
> Ne znam. Osjećam samo da nema stvarnijeg dobra od toga: mir sa radošću, s bolom – i preplavljenost suncem. (355)

Dakle, čega je ime sunce? Čini se da je ono ime dobre samoće, i tu je Desnica još jednom blizak Kamiju. Slično kao kod Kamija, sunce nije spoljašnji smisao, već upravo glavni simbol imanencije, apsurda i suočavanja sa njim. Pakleno sunce će u ključnom trenutku postati Mersoov glavni neprijatelj, vodiće ga ka ubistvu, ali će upravo taj događaj dovesti do onog suštinskog, do sazrevanja svesti o apsurdu u njemu, do dobrog sunca koje ga obasjava uprkos smrti i prolaznosti. Kod Ivana Galeba nema takve drame, ali to ne znači da sunce nema sličnu funkciju, barem kada je reč o doživljaju apsurda. Sunce u romanu ima simbolično značenje, ali to značenje ne bi trebalo odvajati od stvarnosti istorije. S jedne strane, kroz solarni hobi čovek i kosmos se spajaju, brzo i ekstatično; s druge strane, to stapanje je nužno kratkotrajno, ono je prolazno kao sam život.

Desnica je možda i najautentničniji zagovornik estetske samoće u južnoslovenskim književnostima posle Drugog svetskog rata. Tokom pedesetih, on je bio zaštitni znak moralnog, estetskog, društvenog i političkog individualizma, koji je ciljao na afirmaciju svesti svake pojedinačne osobe, ma koliko to bilo apsurdno. Sunce je kod Desnice svakako simbol takvog individualizma koji

se graniči sa samoćom unutar zajednice. Traženje rešenja u dijalektičkom odnosu između hedonizma i etike okončava se kod Desnice u svesti o njihovoj nepomirljivosti. Stiče se zato utisak da je reticencija glavna figura u romanu, i da je potrebno čitaočevo zasebno sunce da je dopuni. Potrebno je stoga postaviti pitanje da li se iza stalno promenljivih Galebovih osećanja i opažanja krije masivna sila prirode čije je oličenje sunce? Da li je sunce simbol prirode kojoj je individualnost podređena? Postoje stavovi u tekstu koji podržavaju ovakvo čitanje. Galebova vizija solarnog čoveka vezana je najvećma za detinjstvo i starost, dok je zrelo doba obeleženo napuštanjem pejzaža, besktvom od prirode: »Tada nam se ljudske jedinke, sa teretom svojih duša, kreću kroz prazne, puste prostore, kao u knjigama Dostojevskog. A pod starost, opet progledamo na prirodu. To je kao jedno ponovno rođenje« (132).

Slika prirode je, naravno, realna, ali uvek čulno posredovana. Da li je onda sunce skriveni »bog« u romanu koji je ne samo nedovršeni portret Ivana Galeba, već i prikaz sveta u kojem zajednica, Bog, država i druge vrste transcendencije više nemaju kredibilitet. Filozofija, prema Galebu, treba da stane uz nešto: »Nešto široko, obuhvatno, raznoliko, nešto sa bezbrojem lica i vidova, nešto prebogato i raznovrsno – baš kao i sam život. Više manje čitav kozmos« (175). Naravno, to nešto je neprozirno i može da funkcioniše samo kao metafora, kao kakvo daleko i nerazumljivo sunce. Sunce u *Proljećima Ivana Galeba*, najkraće rečeno, simbolizuje svest o imanentnoj prirodi sveta koji sebe više ne može da iskupi bilo kakvim pozivanjem na spoljašnost, a ipak mora uvek iznova nastojati da inovativno, plemenito i krepko napusti svoju mračnu pećinu. Tako se još jednom potvrđuje tačnost Sternove hipoteze o suštinskoj važnosti hobija za ljudski život, jer tek prostor dokolice oslobađa vreme za mišljenje i istinsku kreativnost.

Literatura

Bel-Viljada 2004: Dž. H. Bel-Viljada, *Umetnost radi umetnosti i književni život*, prev. V. Gvozden, Novi Sad: Svetovi.

da Vinci 1998: L. da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. I.A. Richter, Oxford: Oxford University Press.

Desnica 1935: V. Desnica, Mirko Korolija i njegov kraj, *Magazin Sjeverne Dalmacije*, 2, 117-130.

Desnica 1975: V. Desnica, *Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb: Prosvjeta.

Desnica 2013: V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, u: *Vladan Desnica*, prir. Ž. Milanović, Novi Sad: Matica srpska, 117-358.

Frank 1997: A. Frank, *The Wounded Storyteller: Body, Illness And Ethics*, Chicago: University of Chicago Press.

Jeremić 2013: D. Jeremić, Vladan Desnica, u: *Vladan Desnica*, prir. Ž. Milanović, Novi Sad: Matica srpska, 401-414.
Kroče 1969: B. Kroče, *Književna kritika kao filozofija*, prev. V. Desnica, Beograd: Kultura.
Merleau-Ponti 1996: M. Merleau-Ponti, *Le Primat de la perception*, Paris: Verdier.
Sartre 1940: J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris: Gallimard.
Vatimo 2011: Đ. Vatimo, *Subjekat i maska: Niče i problem oslobođenja*, prev. S. Hrnjez, Novi Sad, Sr. Karlovci: Izdavačka književnica Zorana Stojanovića.

Vladimir Gvozden

VLADAN DESNICA'S SOLAR HOBBY

Vladan Desnica (1905-1967), who in an interview said that he has a somewhat immodest hobby, sunshine, was perhaps the most authentic advocate of aesthetic solitude in the South Slavic literature after World War II. During the 1950s, he appeared to be a hallmark of moral, aesthetic, social and political individualism, which is aimed at upholding the awareness of each individual person, no matter how absurd it could be. The sun is certainly Desnica's main symbol of such an individualism which depends on the solitude within the community. The sun is in the function of the hidden (unconscious) and discovered (conscious) epiphany of the novel's hero Ivan Galeb. Heliotropic tendency occurred in the hero-narrator very early as a symbol of freedom, and the object of Galeb's bright smiling in his sickbed is only the vision of a new spring. Through the discussion of existentialism, nihilism and neosensualism, this paper shows that the symbolism of the sun cannot be separated from the reality of history. The sun could be seen as the hidden god of the novel that represents not only unfinished portrait of Ivan Galeb, but also exposes the world where community, God, state and other types of transcendence no longer have credibility. In a nutshell, the sun in the *Springs of Ivan Galeb* symbolizes the awareness of the imminent nature of the world who cannot redeem itself anymore by an external reference, but is, in Nietzsche's Zarathustra terms, still able to leave its cave, glowing and strong, like a morning sun coming out of gloomy mountains.

Key words: existentialism, art, symbol, nihilism, subjectivism, modernism, humanism, neosensualism, illness, solitude

SVETLANA ŠEATOVIĆ

*La metafisica del Sole e della Luna nella poesia di Vasko Popa, Ivan V. Lalić e Vladan Desnica**

Il saggio ripercorre la presenza dei motivi del Sole e della Luna nell'opera poetica di tre autori serbi contemporanei: Vladan Desnica, Vasko Popa e Ivan V. Lalić. In questa analisi la simbologia che si associa al Sole, e su cui si basano con diverse sfumature le poesie e le prose degli autori citati, è riletta sullo sfondo dei più antichi miti europei e ricondotta alle origini del culto solare. A differenza del Sole, il simbolo culturologico rappresentato dalla Luna sembra qui rivestire una posizione meno centrale. Attraverso un'analisi comparativa dei testi sono esplorate le molteplici fonti dalle quali sono tratti i motivi del Sole e della Luna, nonché le forme con cui essi sono declinati.

Parole chiave: Sole, Luna, sole nero, miti slavi, morte, vita, letteratura serba del Novecento

Il Sole e la Luna intesi come corpi cosmici reciprocamente dipendenti hanno sempre svolto un ruolo di assoluto rilievo nella storia delle religioni e nella letteratura di ogni tempo. Il mito del Sole, a partire dalle remote attestazioni degli Aztechi e dei Maya fino ai più recenti testi letterari dedicati alla ripresa o alla riscoperta di questo culto, rappresenta un'irresistibile fonte d'ispirazione per la mente umana, a prescindere dall'evoluzione della ricerca scientifica e tecnologica. Il legame profondo che la luce lunare instaura con il Sole e lo stesso nesso di causalità che fa dipendere il moto delle maree dall'orbita lunare sono concetti elementari ma al contempo segnati da forti venature metafisiche, nonché aspetto insostituibile della cultura attuale. Uno

* Questo saggio rientra nel progetto scientifico *Smena poetičkih paradigmi u srpskoj književnosti XX veka – nacionalni i evropski kontekst* (Avvicendamento dei paradigmi poetici nella letteratura serba del Novecento – contesto nazionale ed europeo) n. 178016 del Ministero dell'Istruzione, Scienza e Sviluppo tecnologico della Repubblica di Serbia (Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije) presso l'Istituto di Letteratura e Arte (Institut za književnost i umetnost) di Belgrado.

dei più influenti studiosi di mitologia come James G. Frazer, nella sua opera *Il ramo d'oro*, ormai un classico, riconosceva in diversi sistemi mitologici la necessità da parte della società umana di "controllare" il Sole. Tale forma di controllo, se implica l'offerta di sacrifici al disco solare, svela anche il tentativo di modificare gli influssi della Luna accelerandone il suo corso:

> Gli antichi Greci credevano che il sole percorresse il cielo in un cocchio, e così i Rodiesi che adoravano il sole come una lor principale deità, gli dedicavano ogni anno un cocchio con quattro cavalli, che a tale scopo gettavano in mare. Senza dubbio credevano che dopo un anno di lavoro i suoi cavalli e il suo vecchio cocchio dovevano essere consumati. […]. Come alcuni popoli credono di poter accendere il sole o d'affrettarlo nella sua via, così altri s'immaginano di poterlo ritardare o fermare. […]. (Frazer 1973: 127-128)

Frazer cita l'esempio di Stonehenge, in Inghilterra, uno dei più celebri luoghi di culto neolitici, dove, secondo la leggenda, i sacerdoti celtici noti come druidi praticavano sacrifici umani al Sole. E ancora oggi, nella medesima località, molti gruppi in pellegrinaggio traggono ispirazione dalla festa druidica dell'equinozio estivo, con celebrazioni che costituiscono una sorta di repertorio magico che ha per oggetto il Sole. Ma come spiega Frazer, anche tra gli Inca vi era la consuetudine di invocare e adorare il Sole nel mese di settembre, per scongiurare avversità di ogni tipo e tenersi al riparo da malattie, ritenute una conseguenza delle piogge autunnali.

Nella storia della cultura serba sono note le poesie popolari dedicate all'equinozio estivo (le cosiddette *kraljičke pesme*) che ripercorrono il motivo della fertilità, dei cicli vegetativi e delle prime mietiture. La contrapposizione tra il Sole con la sua forza propulsiva e la Luna, intesa come entità più discreta e remissiva, costituisce uno dei filoni più antichi e ricorrenti nella storia di tutte le civiltà. Un tema che con lo sviluppo della società ha oltrepassato l'ambito delle credenze magiche e dei riti religiosi per trasformarsi in fenomeno metafisico oppure assurgere in campo letterario a simbolismo poetico. Se nella letteratura moderna, soprattutto in poesia, la descrizione del Sole indugia sui suoi attributi naturali (fonte di calore, disco sfavillante, dispensatore di luce), essa può anche sublimarsi nell'immagine del «sole nero», anche soltanto quando sta per annunciare avvenimenti nefasti, mentre la Luna, quasi sempre oggetto di personificazione, è vista come creatura mite, luminosa e dolce. Mircea Eliade nel suo *Trattato di storia delle religioni* dedica due capitoli al Sole, ai culti solari, alla Luna e alla mistica lunare. Riferendosi perlopiù alla Grecia e all'Italia, sostiene (Eliade 1970: 148-149) che il Sole nel Mediterraneo ha sempre giocato un duplice ruolo: nell'antica Grecia infatti

> […] Helios è parimenti titān, epifania delle energie generatrici. […] Poiché Helios […] si tiene anche in relazione col mondo tenebroso per eccellenza: la stregoneria e

> l'inferno. È padre della maga Circe e nonno di Medea, due illustri specialiste del filtro notturno-vegetale; da lui Medea ha ricevuto il suo famoso carro tirato da serpenti alati […]. Ora, i cavalli e i serpenti sono alle dipendenze dirette del simbolismo ctonio-funerario. Finalmente, l'ingresso dell'Ade si chiamava "porta del sole" […] La polarità luce-oscurità, solare-ctonio poté dunque venir intesa come le due fasi alternanti di una verità unica. Le ierofanie solari dipendono quindi dalle dimensioni che il "sole", come tale, perde, in una prospettiva razionalistica, profana. Dimensioni che possono conservarsi nell'ambito di un sistema mitico e metafisico di struttura arcaica.

Secondo Eliade, dunque, è nell'eredità dei miti mediterranei, sui quali si basano alcuni testi di Ivan V. Lalić e Vladan Desnica, che si coglie la duplice natura del Sole, luminosa e ctonia. Sempre secondo Eliade, la Luna è capofila di un'intera simbologia strettamente legata al mondo dell'acqua e della vegetazione. La Luna rimanda infatti a un'esperienza di assoluta compiutezza ed evoca il culto della fertilità, ma vi sono tre giorni in cui essa appare priva di vita, peculiarità che contribuisce a definire meglio l'immagine di questo corpo celeste, bipolare e ambivalente, e in una condizione di dipendenza assoluta dal Sole. Come osserva Eliade (158):

> Il sole rimane sempre eguale a sé stesso, senza alcun "divenire". La luna, invece, è un astro che cresce, cala e sparisce; la sua vita è soggetta alla legge universale del divenire, della nascita e della morte. Precisamente come l'uomo, la luna ha una "storia" patetica, perché la sua decrepitezza, come quella dell'uomo, termina con la morte. Ma questa morte è seguita da una rinascita: la "luna nuova". La scomparsa della luna nell'oscurità, nella "morte", non è mai definitiva. Secondo un inno babilonese a Sin, la luna è "un frutto che cresce da sé". La luna rinasce dalla propria sostanza, in virtù del proprio destino.

Secondo tale prospettiva la Luna, assimilabile nel suo moto all'eterno ritorno degli elementi essenziali nei cicli vitali, condiziona le leggi del ciclo dell'acqua, della pioggia e della vegetazione. In base alle fonti eurocentriche dei miti e delle religioni, la simbiosi Sole-Luna si fonda sull'unione cosmica di questi due corpi e sul duplice significato che rinvia al mondo illuminato e a quello degli inferi.

Da questa premessa, la metafisica del Sole e della Luna nelle opere di tre importanti voci poetiche contemporanee come Vasko Popa, Ivan V. Lalić e Vladan Desnica compare in forme diverse proprio perché esse, nell'offrire un'interpretazione di questi corpi, hanno proposto significati del tutto inediti. Tenuto conto che la produzione letteraria dei tre autori è estremamente ricca e articolata, il presente saggio si focalizza su una ristretta selezione di elementi che permettono di illustrare la complessità multiforme che si è soliti associare al Sole, ai momenti del giorno connessi alla sua attività (per esempio il mezzogiorno) e alle apparizioni simboliche della Luna.

Nella letteratura serba della seconda metà del Novecento alcuni poeti, tra i quali anche Popa e Lalić, hanno introdotto i *topoi* del Sole e della Luna a partire da diverse sfere culturologiche. Attraverso un'operazione sincretica Popa nella sua poesia compendia motivi solari di derivazione slavo-pagana a temi prettamente cristiani tipici della tradizione medievale. Dal canto suo Lalić riprende alcuni filoni della filosofia e della letteratura antica attingendo all'ambito culturologico mediterraneo. Nel romanzo *Proljeća Ivana Galeba* (*Le primavere di Ivan Galeb*) e nelle poesie pubblicate prima della Seconda guerra mondiale, epoca a cui risale la maggior parte della stesura del testo, l'autore recupera la dimensione diurna con un'attenzione particolare alla forza esercitata dalla luce solare[1]. Nel romanzo e nei versi di Desnica composti negli anni Trenta del Novecento, il Sole e la Luna sono calati nel paesaggio mediterraneo caratterizzato positivamente dall'esperienza metafisica della luce. In questo modo l'autore elabora un modello in cui la forza dei corpi celesti determina i significati simbolici del mondo e il senso stesso dell'esistenza.

La poesia di Lalić, così come la sua biografia, è in stretta risonanza con l'esperienza epifanica del mezzogiorno nel periodo estivo, motivo che si innesta sia alla solitudine nel momento culminante del ciclo vegetativo, sia alla morte attraverso una serie di reminiscenze ed esperienze personali che sono un tratto peculiare della sua opera. La poesia di Lalić, a partire dagli esordi e fino alle più tarde raccolte come *Strasna mera* (*La misura passionale*, 1984), *Pismo* (*Lettera*, 1992) e *Četiri kanona* (*Quattro canoni*, 1997), si ricollega in via indiretta alla fenomenologia del mezzogiorno, alla metafisica del Sole e agli stati della conoscenza così profondamente inscindibili dal motivo della morte[2]. La solitudine e il silenzio del mezzogiorno, dove rifluiscono i momenti più intensi dell'esperienza umana, assumono nella poesia di Lalić significati ontologici che conducono agli stati più intimi dello spirito. Stati che si realizzano soltanto in particolari condizioni della conoscenza dell'uomo. Nella letteratura serba moderna il mezzogiorno diventa così il punto sostanziale nel quale convergono non solo la vita e la morte ma tutte quelle fasi decisive che nello scandire il percorso dell'uomo lo portano a essere una creatura attiva e cosciente. Del resto, un'esperienza particolare del mezzogiorno come momento predestinato si individua anche nei versi di altri poeti, ad esempio nella poesia *Podne* (*Mezzogiorno*) di Dučić,

---

[1] I primi capitoli di *Proljeća Ivana Galeba* di Desnica sono stati scritti a Spalato negli anni Trenta, anche se il romanzo ha avuto una gestazione di venticinque anni. Al momento della stesura dei primi capitoli, Desnica era caporedattore della rivista «Magazin Sjeverne Dalmacije», in cui ha pubblicato le poesie che riprendono i motivi del Sole, dell'estate, del mezzogiorno. La rivista è uscita in soli due numeri, nel 1934 e nel 1935. Sulla vicenda compositiva del romanzo cfr. Milović 1975.

[2] Sulle interpretazioni dei motivi dell'estate e del mezzogiorno cfr. Jovanović 1996: 97-112; Tešić 1996: 113-124. Cfr. anche i volumi di Šeatović Dimitrijević 2004 e 2012 sui legami intertestuali che sono spesso alla base dei componimenti dedicati al mezzogiorno e al mare.

e nei componimenti *More* (*Mare*) di Matić[3], *Mezzogiorno* di Hristić, così come nei versi e nel romanzo di Vladan Desnica ai quali abbiamo già fatto cenno.

La poesia *Sterijino podne* (*Il mezzogiorno di Sterija*) di Lalić[4], nella raccolta *Strasna mera* (1984), appartiene al nucleo di testi che contemplava già il motivo della morte in occasione del mezzogiorno estivo. Si tratta di un *topos* antico, tuttavia ricorrente anche nella letteratura serba del dopoguerra, in opere di genere lirico o epico. Lo stesso motivo ritornerà nelle poesie successive *Plava grobnica* (*Tomba azzurra*), *Nikada samlji* (*Solo come mai prima*), *Ravnodnevica* (*Equinozio*), *Oktave u letu* (*Ottave in volo*) della raccolta *Pismo*. Tuttavia, la base tematica rappresentata dal mezzogiorno, dalla morte e dalla fine del secolo è da ricercare nella raccolta *Strašna mera* che introduce appunto il motivo della fine del secolo già nella prima prova *Poslednja četvrt* (*Ultimo quarto*), con l'anticipazione di quei cambiamenti sociali e politici che ci si attende dal mondo in arrivo. L'inizio di una nuova età e il presentimento del tramonto dell'individuo come singola unità biologica è una delle forme mediante cui si esprime "la misura passionale" dove si concentrano le forze creative e distruttive di questo particolare momento storico. D'altro canto è possibile osservare in questa poesia anche l'ultimo quarto della Luna che si rivolge all'apice di ogni esperienza e alla morte, come suggerisce Mircea Eliade. Ci possiamo domandare se Lalić avesse qui in mente la morte della Luna e la sua rinascita dal nulla. Nella poesia *Sterijino podne* l'autore ricorre al repertorio della tradizione classica (gli Argonauti, Priamo, le Danaidi con il numero "cinquanta", così carico di significati). Il poeta lega questa cifra, che assume come mezza parte di un insieme ideale, alla categoria temporale del mezzogiorno, che corrisponde alla metà perfetta della giornata. In tal modo il mezzogiorno, in questa poesia dedicata a Sterija, è ambientato nella stagione estiva, quando si miete il grano, e parlando in prima persona Lalić ammette di sentirsi come un viandante su una collina immersa nella nebbia. La tematica del mezzogiorno e della mistica solare culmina nelle poesie *Nikad samlji* e *Ravnodnevica*. In *Plava grobnica*, muovendo proprio dall'esperienza del mezzogiorno, Lalić riesce a concepire l'assurdità del calvario del popolo serbo durante la Prima guerra mondiale, così davanti ai suoi occhi, sopra l'orizzonte del mare, spunta il «sole nero», che oltre al venir meno della ragione umana allude anche al lato oscuro dello stesso Sole:

I kažem: ipak mirno počivajte;
Nije ovo podne ono što nas spaja,
Nego jedna povest koja dugo traje,
A vas usijava do crnoga sjaja,

[3] Cfr. Šeatović Dimitrijević 2013: 455-486.

[4] Sul legame tra la poesia di Lalić e Sterija cfr. l'interpretazione esaustiva di Delić 2003: 1-13.

Pa podnevno ovo sunce crno biva
Unitrašnjem oku putnika pevača;
Dok mi pogled klizi po ploči zaliva
Sa još svežom brazdom promaklog tegljača.

La poesia di Desnica si apre invece al mondo dell'estate, quando la stagione è colta nel suo fulgore e nel pieno rigoglio della natura, segnata dal paesaggio mediterraneo con il gioco di luce e ombre che gli è proprio e con l'incombere della morte nel suo momento culminante. Il tema viene poi sviluppato nella poesia *Začarano podne* (*Mezzogiorno incantato*) della raccolta *Slijepac na žalu* (*Il cieco sul lido*, 1956): l'atmosfera del mezzogiorno sulla costa del mare è resa più intensa grazie alla descrizione dei suoni della natura, con il canto delle cicale che all'improvviso tace e il silenzio che cala sull'infuocata giornata di luglio:

Umuko je cvrčak. Ne njiše se grana
Majčinski nad glavom. Na polju je legla
Ustreptala jara srpanjskoga dana.

Già nella prima strofe si colgono i momenti epifanici del mezzogiorno mistico presenti nella poesia serba e anche in quella croata prima e dopo il 1945, in forma di liriche descrittive che si soffermano sul paesaggio e sono un riflesso metafisico del mezzogiorno, momento topico in cui meglio si rivela la verità circa la natura del mondo[5]. Il mezzogiorno metafisico come apice del cammino del sole nel corso della giornata si rifà ai più antichi miti sul dualismo della luce solare. Queste scelte poetiche segnano l'opera di Vladimir Nazor ma anche quella di Lalić e Jovan Hristić. D'altro canto, ancora prima del 1918 Jovan Dučić nella poesia *Podne* (*Mezzogiorno*) evocava l'atmosfera mediterranea del mezzogiorno infuocato, indugiando sugli aspetti del paesaggio reale contestualizzato in una natura calda, lucente, impreziosita dalla flora e dalla fauna del territorio carsico dell'Erzegovina o di quello costiero della regione di Dubrovnik:

Kad ostrvom punim čempresa i bora,
Mlado, krupno sunce prži, puno plama;
I trepti nad šumom i nad obalama
Slan i modar miris proletnjega mora.

[5] Vlatko Pavletić si è occupato di questi temi e ha offerto un'interpretazione «dei momenti epifanici» affermando che l'epifania costringe a confrontarsi con la vita come esistenza che il proprio senso non deve giustificare per nulla al di fuori di se stesso perché la vita epifanicamente intesa è in realtà l'esistenza, mentre l'esistenza non è altro che una forma del principio assoluto. Cfr. Pavletić 2008: 11.

[…]
Nemo stoje u njoj srebrnaste, rodne
Obale i vrti; i svetli i pali
Mlado, krupno sunce; i ne šušte vali, –
Galeb još svetluca. Mir. Svuda je podne.

La mistica del mezzogiorno nella poesia serba a partire dai primi anni del Novecento rappresenta un campo tematico particolare, tipico degli autori del litorale adriatico ma anche di altri territori, come l'entroterra o le zone più interne della penisola balcanica. In un'analisi della poesia di Dučić, Vlatko Pavletić ha sottolineato: «perché in essa non viene cantato il mezzogiorno come parte del giorno, bensì come la bellezza irripetibile dell'esistenza e dello stato d'animo poetico – tutto ciò viene proposto e presentato in forma di simbolo dell'irradiazione del mezzogiorno estivo!» (Pavletić 2008: 213)[6]. L'esperienza epifanica del mezzogiorno si può seguire secondo una continuità ideale nella raccolta *Pesme suncu* (*I canti al Sole*, 1929) di Dučić fino ai versi di Desnica, pubblicati nel «Magazin Sjeverne Dalmacije» di Spalato (1934 e 1935), e che si inseriscono in un più ampio contesto storico-letterario e poetico. Il silenzio del mezzogiorno è un evidente ossimoro, momento manifesto al confine tra due mondi opposti: quello del visibile e quello dell'invisibile. Nelle poesie giovanili di Desnica e nei primi capitoli del romanzo *Proljeća Ivana Galeba* si possono enucleare molteplici esempi di esperienze che fanno capo ad avvenimenti ordinari e rientrano nella vita quotidiana. Tra questi assumono importanza la luce e il calore, elementi forti del paesaggio dalmata ma anche delle località più interne alle quali si lega l'esperienza del mezzogiorno vissuta da Lalić. Esperienze che peraltro ripercorrono motivi simili che affiorano nelle opere di Valéry, Proust o Camus: l'osservazione del presente alla luce dei ricordi d'infanzia accompagna l'eroe di Desnica in questa incursione nel mondo del passato e negli istanti della conoscenza estrema.

Nel romanzo *Proljeća Ivana Galeba* il Sole del mezzogiorno e la morte si intrecciano nella filosofia vitale dell'eroe riassunta nelle parole sentenziose: «La morte nel mezzogiorno solare». Ma Ivan Galeb esprime anche in forma esplicita l'idea della morte legata a questo concetto:

> Vorrei morire in un giorno di sole. […]. Vorrei morire coricato supino sulla buona terra calda, avvolto nel sole e nella luce, morire nella pienezza del giorno, nell'ora delle cicale impazzite. […]. Mi chiedo e ripeto sempre la domanda, non so quante

[6] «[…] jer se u njoj je pjeva o podnevu ao razdoblju dana, nego o jednoj neponovljivoj ljepoti življenja i stanju duše pjesnikove – sve to sugerirano, simbolizirano ozračjem ljetnog podneva!» (Pavletić 2008: 213).

> volte ormai, che cosa ci attira con tanta forza verso la luce, perché con tanta forza ci respingono le tenebre? […]. Non so. So solo che da sempre questo è stato l'alfa e l'omega della mia vita. (Desnica 1970: 76-77)

Questo passo ricalca il desiderio di Gottfried Benn, che nella poesia *Einsamer nie als im August* dà voce alla volontà di morire in una giornata estiva, quando la terra è «lieve» per accoglierlo. Anche Lalić invoca per sé la morte in una giornata di fine luglio, come curiosamente sarebbe avvenuto nella realtà:

> Nikad samlji nego krajem jula
> Kad je letu pedalj do zenita,
> A hlorofilu aršin do rasula
> U metastazi žutila i ruja,
> Tamnije kada zelene su boje
> U vrtovima, a strnjika suva
> Tamnija donja amplituda bruja
> Vetar što obnoć u vremenu duva. (Lalić 1997: 165)

Una ripresa del *topos* si avverte nella poesia *Ravnodnevica*, che così tematizza la metafisica del mezzogiorno:

> Dva kljuna vage u poljupcu skoro,
> A leto kao da okleva, cedi
> Još kap, onda još jednu, tako sporo,
> Kao da meri svojom metaforom
> Koliko bivše vredi i ne vredi. (166)

Lalić sembra qui rivolgersi alla morte, seppur in via indiretta, e alla dimensione ideale della vita che si sommano nel mezzogiorno epifanico. Lo sdoppiamento e l'ombra appartengono al repertorio della metafisica del mezzogiorno, in questi versi di Lalić che si richiamano a quelli di Desnica e al vissuto di Ivan Galeb. Nella strofe finale Lalić si sofferma ancora una volta sul significato della dimensione ideale:

> Ili daleki, i svi nedohvati,
> Sve je u znaku polovine puta;
> Sinkopa koju senkom slutnje prati
> *Figura non ancora conosciuta* –[7]
> Dvojnik tog dana što se tromo zlati.

[7] In italiano anche in originale.

Entrambi i poeti percepiscono nel mezzogiorno dalla forte solarità un duplice momento, e dai versi citati traspaiono alcune allusioni all'antico mito di Helios, divinità dal volto sdoppiato: quello che porta la luce, dunque la vita, e l'altro, che si rivela all'ingresso dell'Ade. In linea con la concezione di Eliade, tutto si risolve nel segno della metà del cammino, come dirà Lalić quando indica l'unione indissolubile tra luce e buio, tra vita terrena e quella eterna. Né Lalić né Desnica fanno cenno ai demoni meridiani, ma si può supporre che il loro universo ideale e, per derivazione, quello poetico si fondino sulla mitologia greca, oltre al dato di fatto che essi attingono anche a credenze popolari slave.

Ivan Galeb, l'eroe di Desnica, scorgerà l'ultimo Sole e la felicità «in una giornata primaverile, nella crosta di un pane, in uno straccio del cielo con un pugno di stelle sopra il capo» e concluderà: «Il silenzio in me, sopra di me il mezzogiorno senza bordi, intorno immagini della Terra in un bel diluvio di luce solare». La Dalmazia di Desnica è fittamente pervasa dall'esperienza doppia del mezzogiorno estivo, dovuta soprattutto a ragioni climatiche ma anche alle credenze popolari, legate a luoghi della costa adriatica e alle isole. Nel saggio di Ljubinko Radenković *I demoni meridiani presso gli slavi* (Radenković 2017), ricompreso nella presente miscellanea, sono raccolte numerose interpretazioni di questo tema nella civiltà slava. Secondo l'autore, nella cultura serba non vi sarebbe traccia di simili demoni, ma Desnica era originario della costa dalmata dove tali credenze erano diffuse, per cui non è escluso che la predilezione da parte sua per la mistica solare – anche di quella in forma negativa, dunque legata all'attività dei demoni – derivi da un retaggio popolare. Un altro poeta, Vladimir Nazor, raffigura l'ambiente mediterraneo e la pace sublime in cui si intreccia il verso delle cicale dando vita a una delle più belle poesie introspettive di genere paesaggistico. Ma anche Lalić in *Plava grobnica*, proprio in occasione di un mezzogiorno «colmo d'argento», comprende tutti gli inganni del popolo serbo e le sue traversie ricordando la «tomba azzurra» mentre naviga nei pressi dell'isola di Vid. Il mezzogiorno di Lalić è un mezzogiorno di ricordi amari in cui l'autore rievoca l'incerto passato del popolo serbo e le inutili sofferenze che gli sono state inflitte e che a settant'anni di distanza percepisce come innegabile errore. Il calvario dei serbi tra le montagne albanesi simboleggia l'orgoglio, ma in quel mezzogiorno «colmo d'argento» in cui il Sole diventa nero Lalić stigmatizza ogni forma di sofferenza e morte collettiva e lancia un severo monito nei confronti delle sepolture di massa che non sono state trasformate in sacrari per perpetuare la memoria dei caduti. *Plava grobnica* diventa così l'emblema delle sconfitte del popolo serbo, con il mezzogiorno che associa la luce del Sole alla fine della vita. Non è il momento di un esito felice, bensì un incontro carico di sofferenza con la realtà delle morti tragiche e di ideali che anziché assurgere a esempi luminosi per le nuove generazioni si sono sfaldati. In questo modo nell'opera di Lalić il mezzogiorno da istante di forte simbolicità, denso di significati ed epifanico, si trasforma in una sconfitta sulla

quale domina il «sole nero», con un accenno alla *Fuga di morte* di Paul Celan. Non è possibile scoprire se Lalić conoscesse la mitologia slava e la teoria che configura il mezzogiorno come momento di passaggio o «tempo fermo» in cui appaiono i demoni della morte. Neppure è chiaro se Lalić fosse al corrente della tradizione del sole nero diffusa tra tutti i popoli slavi, con esclusione di quelli meridionali. Dalla poesia di Dučić, *Podne*, in cui si riesce quasi a percepire il silenzio, dall'unità epifanica di anima e natura attraverso il mezzogiorno di Desnica, inteso come ora ideale per morire, e grazie alla concezione di Lalić circa il mezzogiorno quale parametro di misura della vita e della morte, si è in grado di seguire l'evoluzione di questo complesso fenomeno solare nella letteratura serba del Novecento. Diversamente, l'apporto della Luna e delle forze a essa connesse risulta assai più contenuto nell'opera di Desnica e Lalić, dunque sarà escluso dalle analisi di questo saggio.

Nella sua produzione poetica Popa sintetizza la metafisica del Sole e della Luna. I motivi lunari richiamati dal poeta sono desunti dalle credenze popolari degli slavi, dai culti pagani, dagli scritti medievali o dalle cosmogonie di età barocca, simili all'essenza dell'intera produzione di Popa, così intrisa di miti, leggende, storia e cultura del popolo serbo, ma costellata anche di elementi pagani, cristiani e da altri aspetti tipicamente sei-settecenteschi. Il Sole e la Luna sono un riflesso di questo complesso paradigma culturologico e in tal senso la poesia di Popa rende necessarie nuove ricerche perché quelle finora svolte non hanno esaurito i filoni di studio[8]. In tale contesto, ricorrendo a una comparazione introspettiva, riporteremo alcuni esempi più significativi intorno ai due autori contemporanei già citati, Lalić e Desnica.

La poesia di Popa è percorsa dall'intera gamma di motivi riconducibili al Sole e connessi ai sentimenti più intimi: è quanto traspare dalle poesie d'amore *Kora* (*Corteccia*), nel ciclo *Daleko u nama* (*Lontano in noi*), e *Vrati mi moje krpice* (*Restituiscimi i miei stracci*), fino a *Uspravna zemlja* (*Terra retta*), di genere patriottico e storico. L'origine dei *topoi* solari e lunari è da ricondurre sia alla tradizione mitologica sia all'eredità cristiana, e tale nesso si può individuare nelle antologie curate dal poeta stesso: *Od zlata jabuka* (*Mela d'oro*), *Ponoćno sunce* (*Il Sole di mezzanotte*) e *Jutro misleno* (*Il mattino pensieroso*). Un'analisi parallela ci permette di dedurre che Popa, quale curatore delle sue antologie, avesse scelto intenzionalmente i testi lirici con i motivi solari e lunari, inserendo anche elementi della poesia serba medievale.

Nella poesia *Razgovor* (*Conversazione*) della raccolta *Kora* (1954), l'autore individua in un dialogo d'amore la scissione tra il Sole, entità che appartiene al mondo visibile, e la donna, creatura simile a un fiume che si perde negli abissi. Il Sole è il

[8] Cfr. Antonijević 1996; Samardžija 1997: 159-177; Šeatović Dimitrijević 2010: 545-556; Popin 2013: 177-187; Radulović 2013: 189-201.

punto più lontano che l'io poetico possa raggiungere conversando con la donna-amante e per questa ragione il sintagma «poljubac sunca» (il bacio del Sole) implica significati specifici, riflessivi ed emozionali. La donna, qui, è imprigionata dal suo amante nel mondo degli inferi che non può abbandonare perché esporsi al Sole, dunque ricevere il suo "bacio", vorrebbe dire andare incontro a un sicuro pericolo. All'inizio dell'opera di Popa il lettore ravvisa nel Sole un elemento di assoluta negatività, un essere demoniaco che la donna-amante neppure presagisce, salvo affrontare in seguito la sua luce irta di minacce, come viene suggerito nella poesia *Ti pojma o tome nemaš* (*Tu non lo immagini nemmeno*):

Kud da te pustim
Na sunce

Ti misliš poljubac sunca
Ti pojma o tome nemaš
Ponornice moja.

Nel ciclo *Predeli* (*Paesaggi*) della raccolta *Kora*, nella poesia *U pepeljari* (*Nel posacenere*) si incontra il sintagma «majušno sunce» (*Sole minuscolo*), rappresentazione simbolica della sigaretta accesa che si consuma. Nella poesia *Na stolu* (*Sul tavolo*) della medesima raccolta, il Sole è descritto come entità reale, vivente: «Sunce oblači koske / U novo zlatno meso», mentre in *U osmehu* (*Nel sorriso*) il poeta ci introduce nella bidimensionalità del mezzogiorno e della mezzanotte, punti di passaggio: «Podne mirno sazreva / U samom srcu ponoći».

In questi versi traspare con ogni evidenza l'origine delle mitologie del mezzogiorno e della mezzanotte presso le culture slave. Grazie a un linguaggio ricco di ellissi il poeta rende in una forma sintetica l'idea della morte e i due momenti che rappresentano un insieme inseparabile: il giorno ha inizio dalla mezzanotte e con il mezzogiorno comincia il suo lento declinare non appena il Sole è giunto al culmine del suo cammino. Le antologie di Popa *Od zlata jabuka*, *Ponoćno sunce: zbornik pesničkih snoviđenja* come anche *Jutro misleno*, selezione di testi ispirati all'età medievale e ai valori cristiani, sono all'origine di una particolare visione del tempo, resa attraverso componimenti differenti fra loro, anche se allo stesso modo intrisi di reminiscenze letterarie medievali, così come dell'eredità mitologica degli slavi meridionali, soprattutto di quelli del Banato, regione di provenienza del poeta. Nel ciclo *Daleko u nama* della raccolta *Kora*, nella poesia 23, *Po tami tela*, nell'oscurità del corpo dell'amata «Opaka svetlost šestari» («Regna una luce malvagia»). Ma il monito contro i pericoli del Sole e della sua luce si scorge già nelle prove giovanili di Popa, che risalgono agli anni Cinquanta. I suoi eroi poetici rifuggono il Sole non tanto perché alla sua luce tutto è visibile, ma perché è luo-

go di transito e di giochi demoniaci. Dopotutto già nella poesia *Na mesečini* (*Al chiaro di luna*) si intravede la rinascita al chiaro di luna, come accade di frequente nelle credenze popolari:

Šta je to sad?
Ko da se meso neko snežno meso
Na meni hvata.
Ne znam šta je
I kroz mene ko da teče srž
Neka hladna srž.
Ne znam ni ja
Ko da ponovo sve počinje
Nekim strašnijim početkom
Znaš li šta
Umeš li ti da laješ.

Così tutto si svolge e accade sotto la luce della Luna in un «inizio terribile», mentre nel ciclo *Vrati mi moje krpice*, nella decima poesia della raccolta, Popa introduce i temi del mezzogiorno nero e del sole nero: «Crn ti jezik crno podne crna nada». Nello stesso ciclo di poesie d'amore l'autore, nel riprendere la forma popolare della maledizione, innalza il Sole a divinità assoluta:

Nebo da mi se prevrne
Sunce da mi glavu razbije
Krpice da mi rasture.

Dalla raccolta *Sporedno nebo* (*Cielo secondario*, 1968) l'immagine cosmologica e mitopoietica che popola il mondo di Popa si sviluppa nel ciclo *Podražavanje Sunca* (*Imitazione del Sole*). In un nucleo di poesie il Sole, al centro di una personificazione, assume tratti umani, invecchia, può fare tre giri come gli indovini e quindi morire. Ha anche un figlio e quando è «cieco», il mezzogiorno appare più «basso». Nella poesia *Sukob u zenitu* (*Lo scontro all'apice*) un sole «livido» è quello che sorge sotto l'ascella sinistra mentre sotto quella destra sorge il sole «nero», e intanto il segreto di un noi poetico si svela nel «sole natio». La forma più complessa del mito cosmogonico incentrato sul Sole, elaborata dallo stesso autore, si può ricavare dalla poesia *Ponoćno sunce* (*Il Sole di mezzanotte*), simbolicamente rappresentato dalla Luna: «Iz golemog crnog jajeta / Izleglo nam se neko sunce». Questo corpo celeste sarà identificato anche come «un bastardo» con un occhio solo. Già nel terzo volume poetico *Sporedno nebo*, Popa ricrea dunque con delicatezza i legami tra il Sole e la Luna prefigurando un insieme unico. È una novità di grande rilievo perché priva di attestazioni negli altri poeti serbi del dopoguerra. Anche questa immagine trae ori-

gine da credenze popolari, e l'ossessione per un simile legame unificante si traduce nel volume di chimere poetiche *Ponoćno sunce* (1962), sulla cui copertina campeggia la riproduzione del Sole e della Luna presenti in *Fisika* di Atanasije Stojković. Nell'immagine il Sole occupa una posizione centrale, mentre la Luna è rappresentata come suo piccolo riflesso. Sviscerando l'opera di Popa in questo segmento si può individuare anche l'influenza esercitata dalle cosmogonie di età barocca che di sicuro hanno giocato un ruolo di spicco nella sua ispirazione. Alle prese con l'antologia dal titolo simbolico *Il Sole di mezzanotte*, il poeta oltre alle credenze popolari introduce la simbologia barocca basata sostanzialmente sulla coppia oppositiva luce-buio, capofila di due mondi di cui uno soprastante ed evidente, l'altro sottomesso e più occulto.

Uspravna zemlja (*Terra retta*, 1972), sempre di Popa, è invece un'opera poetica in cui si riattivano i fondamenti della cultura e i simboli della tradizione serbo-bizantina nei cinque cicli *Hodočašća* (*Pellegrinaggi*), *Savin izvor* (*La fonte di Sava*), *Kosovo polje* (*La piana di Kosovo*), *Ćele kula* (*La Torre dei teschi*), *Povratak u Beograd* (*Ritorno a Belgrado*). Si tratta di titoli altamente evocativi, e ciascun ciclo contiene sette componimenti, tranne quello intitolato *Savin izvor* che ne comprende otto. Con questa scelta il poeta si immerge nel passato, alla ricerca delle radici del suo popolo, che riscopre infine nel monastero di Hilandar sul Monte Athos, nella figura di culto di San Sava e nella disfatta nazionale della battaglia della Piana dei Merli (Kosovo polje), ora epocale, dunque mito, fino alla Torre dei teschi e al ritorno a Belgrado, nuova sede della rinascita serba dal momento in cui inizia il regno del despotico Stefan Lazarević. L'intera raccolta può essere intesa come un pellegrinaggio attraverso la tradizione bizantina e il medioevo serbo. Ricorrendo a diversi procedimenti associativi, transtestuali e intertestuali, che recuperano ad esempio i testi presenti negli affreschi e le strutture architettoniche, ma anche l'immagine dell'Angelo bianco, il monastero di Žiča con sette porte, la Torre di Nebojša, la Torre dei teschi, l'icona della Madonna con tre mani (Bogorodica Trojeručica), Popa rivitalizza le radici più profonde della tradizione medievale serba. Il processo di modernizzazione di questa tradizione serbo-bizantina nella raccolta *Uspavana zemlja* (*Terra addormentata*) si può allora intendere come sintesi dell'esperienza poetica contemporanea e dell'eredità culturale. In questa fusione sono comunque riconoscibili i tratti salienti del retaggio bizantino (il colore azzurro e dorato nella poesia *Manasija*) e sono ripercorse anche le migrazioni del popolo serbo verso nord, evento che ha spezzato i legami con la tradizione bizantina, anche se persiste indomito il lascito della cultura serba medievale, come attesta la poesia *Sentandreja*, con le sue sette chiese ortodosse che Popa identifica come luoghi di preghiera rivolti al Sole («sedam suncomolja»).

Nella poesia *Žiča* il monastero appare agli occhi dell'autore una «signora rossa», con una palese allusione al colore dei mattoni, ma già nella seconda strofe vi è qual-

che fugace rimando alle simbologie numeriche e al valore del culto solare presso gli slavi meridionali:

Koračaš sedmovratna
U pratnji svog ženika sunca
Po zrelim talasima života
I stojiš na samom vrhu
Izabranog trougla u plamenu
Prkosiš i suncoseku
I žitoskrvnitelju.

In questa dinamica, nel testo poetico la tradizione mitologica slava sulla valenza sacra attribuita al numero "sette" si interseca con un altro ordine di credenze, cioè quelle sulla natura del Sole in veste di sposo, con un'immagine che rinvia al grano maturo. Il monastero di Žiča è come una donna dal portamento fiero e soave che sfida la luce e i raggi solari ma ricorda anche l'uomo che fa violenza alla terra nel momento della mietitura del grano, fonte di vita. In particolare, l'atto di per sé simbolico della falciatura si carica di significati plurimi fino ad assurgere tra le pratiche magiche più emblematiche e profonde: in diverse culture – persino nell'antico Egitto – in quell'occasione ci si abbandonava ai lamenti per il grano appena falciato, quasi a testimoniare il pentimento per aver procurato la morte del dio della fertilità e dell'agricoltura.

Il Sole e la Luna sono due volti di uno stesso universo cosmico, nella misura in cui il mezzogiorno e la mezzanotte rappresentano un intreccio tra tempi diversi. Nella poesia *Sopoćani*, Popa sottolinea il ruolo del tempo mitico («Vreme je ujedalo») per dichiarare più avanti al tempo che scorre senza interruzioni: «Mlada lepota ponosa / mesečarska sigurnost». Ci si può chiedere perché il riparo offerto dai raggi della Luna si leghi al tempo che «morde», mentre i costruttori lavorano per posare le fondamenta del monastero di Sopoćani. Gli oltraggi che il tempo, con il suo passaggio, non cessa di provocare hanno compromesso l'opera dell'uomo, ma la luce della Luna ha concesso un rifugio e dato sicurezza sottraendo il monastero alle tenebre. Negli ultimi versi il poeta confessa: «Vreme je ujedalo / I zube polomilo». Il tempo è dunque un fattore cruciale, paragonabile a un cane feroce o al lupo mannaro, simbolo del male nella mitologia slava come in ogni mitologia. Infine, la creatura infernale si ferisce alla bocca, confermando con tale sconfitta il decisivo trionfo della bellezza e della forza delle virtù cristiane.

Nella poesia *Manasija* Popa ricompone, come tessere di un mosaico, aspetti della cultura bizantina con elementi mitologici e del folclore slavo:

Plavi i zlatno
Poslednji prsten vidika
Poslednja jabuka sunca.

Anche in questi versi l'autore dà risalto ai colori simbolo della tradizione bizantina: l'azzurro e il dorato che si intrecciano alla metafora di un Sole percepito come una mela. Per la sua scansione temporale il sintagma «l'ultima mela» acquista significato se calato nel contesto storico della disgregazione dello stato serbo medievale, mentre il disco solare raffigurato come frutto colloca l'immagine poetica su più piani d'interpretazione. In *Sentandreja*, ultima poesia del ciclo *Hodočašća*, affiora di nuovo il culto solare in riferimento ai monasteri, alle chiese e al numero sette:

Bežala si do kraja večnosti
Učinila još sedam koraka
Prema severu
Izvadila si rajske reke
Lobanju svog imenjaka sveca
I na temenu joj sagradila
Sedam suncomolja.

Non casuale il richiamo a Sentandreja (Szentendre, città dell'Ungheria centrale vicino a Pest), e alle sue sette chiese ortodosse: lì ebbe inizio la colonizzazione dei serbi, che lasciando le proprie terre occupate dai turchi trovarono rifugio nell'Impero asburgico. Per descrivere meglio queste sette chiese Popa ricorre al culto solare come massima espressione del *pantheon* ortodosso e slavo.

Nel ciclo *Kosovo polje* della stessa raccolta, già a partire dalla prima poesia, dall'identico nome, il Sole e la Luna sono le figure centrali che simboleggiano il toponimo:

Mlad mesec kosi
Pšenicu selicu
Dva ukrštena sunčeva zraka
Slažu je u krstine.

Nell'immagine prende forma un unico mondo cosmogonico nel quale la Luna appare nelle vesti di mietitore, cioè di persona che porta la morte, mentre i raggi alludono visivamente ai covoni di grano fatti di fasci regolari a forma di croce. Così la Luna giovane e i raggi del disco solare ricreano la cosmogonia che testimonia il legame indissolubile tra i due corpi celesti. Secondo Damnjan Antonijević, in questa accezione la Luna sarebbe il simbolo dell'Impero ottomano, mentre la mietitura allude alla disfatta del popolo serbo nella Piana dei Merli. E infatti per Antonijević (1996: 173) il mito solare assume un ruolo centrale nella poesia di Popa: anche qui la mietitura è intesa in forma di sacrificio, e la battaglia della Piana dei Merli è allo stesso modo allegoria di uno scontro cosmico sacrificale, al punto che ogni riferimento nel testo rimanda a una sofferenza collettiva. Il Sole con i suoi raggi, epicentro

mitologico nella poesia di Popa, è all'origine di un gioco di chiaroscuri che delinea la via celestiale e lo spazio spirituale verso cui migrano i fasci di grano. La Piana dei Merli, descritta da Popa come una piccola porzione di suolo verde simile a molti altri, si trasforma alla fine in un interstizio tra il cielo e la terra, unico nel suo genere e non comparabile ad altri:

Polje kao nijedno
Nad njim nebo
Pod njim nebo.

Nella poesia centrale del ciclo, *Boj na Kosovu polju* (*La battaglia alla Piana dei Merli*), la morte dei santi guerrieri farà scorrere il loro sangue in alto, lungo le vie celesti che mirano al Sole:

Iz smrtno ranjenog gvoždja
Reka naše krvi izvire
Teče uvis i uvire u sunce.

Nella strofe i santi guerrieri sono raffigurati in cielo, accolti dal Sole perché rivestiti di santità, massima prova del loro sacrificio. Ma il momento più alto di questa narrazione mitologica si sfiora nella poesia *Venconosac sa Kosova polja* (*Porta ghirlanda dalla Piana dei Merli*), il cui protagonista è il principe Lazar, icasticamente ritratto mentre porge sul palmo della mano la propria testa tagliata dai turchi:

Svetolazarnu svoju zadužbinu
I sunčevu namesnicu
U sveopštem mraku.

Si assiste così alla fusione di due universi, quello incardinato sul mito solare e quello che ruota sull'iconografia cristiana: al sacrificio rivestito di santità si contrappone il buio indistinto, ambientazione dei miti antichi nei quali si compie lo scontro primordiale tra luce e tenebre. La luminosità della vittima nell'ombra che tutto sommerge è ancora più grandiosa dal momento che la luce emanata è simile a quella del Sole. Il capo del principe Lazar è sacro ed è per questo che risplende nel buio come se fosse un piccolo sole. La metafisica del culto solare in questo ciclo di poesie, basato su avvenimenti storici e in particolare sul mito che prende corpo già all'indomani della cruciale battaglia, mette in evidenza la santità delle vittime e il sacrificio dei serbi davanti all'attacco ottomano rappresentato simbolicamente dalla Luna nuova, a testimonianza del profondo radicamento della poesia di Popa nelle leggende slave e nei momenti salienti della storia nazionale. In questo ciclo il mito solare e la sua dimensione metafisica si focalizzano intorno ai postulati generali e universali della

vittima e del sacrificio, delle sofferenze e della risurrezione. Ma al di là di questo specifico testo, anche altri esempi confermano la frequente ricorsività del mito solare e lunare nella poesia di Popa, al punto che possiamo dedurre che egli andasse alla ricerca dell'ispirazione di Sole e Luna già dalle prime raccolte, attingendo soprattutto a credenze popolari, mentre in un secondo momento questo culto veniva ricondotto nell'alveo dell'eredità cristiana e barocca della cultura serba.

Se la metafisica del Sole in Ivan V. Lalić e Vladan Desnica si fonda sull'immagine antica di Helios come aspetto decisivo e irrinunciabile della letteratura europea, il Sole e la Luna nella poesia di Vasko Popa si rivelano fenomeni più complessi dal punto di vista culturologico, perché conservano anche le tracce dell'eredità antica, sebbene siano reinterpretati secondo il patrimonio di miti e leggende dei popoli slavi e in virtù dei modelli plasmati dalla cultura cristiana. Contrariamente a quanto ci si attende, del simbolo positivo del Sole epifanico tutti e tre gli autori hanno sfruttato un maggior numero di voci dal significato negativo o ambiguo. È la ragione per cui il mondo solare costituisce per paradosso lo spazio della verità e della morte, ma si svela nel mezzogiorno, vertice della conoscenza e annuncio di una prossima caduta, come testimoniano Lalić e Desnica. Secondo una diversa chiave di lettura, la cosmogonia di Popa appare piuttosto una sintesi dei mondi solare e lunare che rischiarano tutti gli abissi del regno degli inferi oltre alle prospettive luminose del Sole malefico e dell'aulica Luna.

Bibliografia

Antonijević 1996: Д. Антонијевић, *Мит и стварност Поезија Васка Попе*, Београд: Просвета.

Čajkanović 1941: В. Чајкановић, *О српском врховном богу*, Београд: Српска краљевска академја.

Čajkanović 1973: В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд: СКЗ.

Delić 2003: Ј. Делић, Дијалошка природа поезије и поетике Ивана В. Лалића, у: (Предраг Палавестра) *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд: САНУ, 1-13.

Desnica 1934: В. Десница, *Магазин Сјеверне Далмације*, бр. 1.

Desnica 1970: V. Desnica, *Le primavere di Ivan Galeb*, Prefazione di M. Apollonio, traduzione di G. Bensi, Milano: Bietti.

Desnica 1975: В. Десница, *Есеји, критике, погледи*, Загреб: Просвјета.

Eliade 1970: M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, trad. di V. Vacca, Torino: Bollati Boringhieri.

Frazer 1973: J.J. Frazer, *Il ramo d'oro*. *Studio sulla magia e la religione.* Volume primo, trad. di L. De Bosis, Torino: Boringhieri.

Jovanović 1996: А. Јовановић, Песник зрелог лета, у: *Иван В. Лалић, зборник, Повеља*, Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани, Краљево, 97-112.

Kulišić *et al*. 1970: Ш. Кулишић, П.Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Lalić 1997: И.В. Лалић, *Дела Ивана В. Лалића*, том 3, приредио А. Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Milović 1975: J. Миловић, Разговор с Владаном Десницом о умјетничком стварању, у: В. Десница, *Есеји, критике, погледи*, Загреб: Просвјета, 214-245.

Pavletić 2008: В. Павлетић, *Тренутак вјечности. Увођење у поетику епифанија*, Загреб: Школска књига.

Popa 1979a: В. Попа, *Од злата јабука Руковет народних умотворина*, Београд: Нолит.

Popa 1979б: В. Попа, *Поноћно сунце. Зборник песничких сновиђења*, Београд, Нолит.

Popa 1997: В. Попа, *Сабране песме*, приредио Б. Радовић, Вршац: Друштво Вршац лепа варош.

Popin 2013: А. Попин, Соларни мотиви у поезији Васка Попе, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 42/2, Београд: Мсц, 177-187.

Radenković 2017: Lj. Radenković, *I demoni meridiani presso gli slavi*, in: *Il Sole*L*una presso gli slavi meridionali I*, a cura di Lj. Banjanin, P. Lazarević Di Giacomo, S. Roić, S. Šeatović, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017, 3-18.

Radulović 2013: М. Радуловић, Васко Попа и средњовековно наслеђе, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 42/2, Београд: МСЦ, 189-201.

Samardžija 1997: С. Самарџија, Трагом родне понорнице (симболи поезије Васка Попе и усмена традиција), у: *Поезија Васка Попе, зборник радова*, ур. Н. Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Друштво Вршац лепа варош, 159-177.

Šeatović Dimitrijević 2004: С. Шеатовић Димитријевић, *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Београд: Филип Вишњић.

Šeatović Dimitrijević 2010: С. Шеатовић Димитријевић, Барокна култура као интегративна веза Попиног песништва, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 39/2, Београд: МСЦ, 545-556.

Šeatović Dimitrijević 2012: *Део као целина & Целина као део. Структура и семантика циклуса у поезији Васка Попе и Ивана В. Лалића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Šeatović Dimitrijević 2013: Песници светлости и мора (Матић-Лалић-Христић), у: *Acqua alta. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности, зборник радова*, ур. С. Шеатовић Димитријевић, М.Р. Лето, П. Лазаревић Ди Ђакомо, Београд: Институт за књижевност и уметност, 455-486.

Tešić 1996: М. Тешић, Рујне метастазе Ивана В. Лалића, у: *Иван В. Лалић, зборник*, Краљево: Повеља, 113-124.

Svetlana Šeatović

THE METAPHYSICS OF THE SUN AND THE MOON IN THE POETRY OF VASKO POPA, IVAN V. LALIĆ AND VLADAN DESNICA

The essay traces the themes of the Sun and the Moon in the poetry of three contemporary Serbian authors: Vladan Desnica, Vasko Popa and Ivan V. Lalić. The Sun is interpreted in the context of the most ancient European myths in which it is present as the focus of a cult and is reflected through various nuances in the prose and poetry of the authors mentioned. The Moon, on the other hand, appears to have less of a central position and is analysed as a culturological symbol. A comparative analysis of the texts explores the numerous sources from which the themes of the Sun and the Moon are taken, as well as the forms through which they are represented. The analysis of certain passages of Vladan Desnica's novel *Proljeća Ivana Galeba* (Springs of Ivan Galeb), some of Ivan V. Lalić's poems dedicated to the cult of the Sun, and the folkloristic and mythological sources present in various verses of Vasko Popa's collections of poetry *Kora* (Bark) and *Uspravna zemlja* (Erect Earth) has shown that, despite being contemporaries, the starting points for these authors are different, as are their poetic models. The metaphysical image of the Sun in both I. Lalić and V. Desnica is based on the ancient mythological theme of Helios the sun god and the underworld, which is rooted in European literature. From a culturological point of view, the Sun and the Moon in the poetry of V. Popa are more complex phenomena in that they may be situated within the sphere of the ancient legacy, although, given their characteristics, they are much closer to the popular beliefs of the Slavs, as well as to those models pertaining to Christian and Baroque culture. All of these writers have experimented with a greater number of negative or dubious connotations linked to the Sun, a fact that is in contrast with our expectations of seeing the Sun as a positive symbol, giving rise to epiphanic experiences. It is for this reason that the world of the Sun is also paradoxically the world of truth and death, discovered most often at midday representing the moment of utmost knowledge and the proclamation of the disappearance of light, found in Lalić and Desnica. Popa's cosmogony, instead, appears as a synthesis of the worlds of the Sun and the Moon: it lightens all of the subterranean depths, as well as the bright heights in the dangerous Sun and the noble Moon.

Key words: Sun, Moon, Black Sun, Slavic Myths, Death, Life, Serbian Literature of the Twentieth Century

СВЕТЛАНА РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ

Сунце и земља, једно прождирање симбола

Стапања семантичких поља астрала (Сунца, Месеца) и Земље, у феноменима црног и поноћног сунца у новијој српској књижевности, нарочито у поезији, сведоче нам о томе да поетско означавање светла и таме није детерминисана константа. Видну доминацију хтонског принципа, који деконструише древне опозиције везане за ова небеска тела, пратимо на линији сомнабулне поезије од српског предромантизма до модернизма, од брака Сунца и Земље код Јована Суботића и космогоније Ђорђа Марковића Кодера до срца Сунца у *Споредном небу* Васка Попе и филозофема ватре и пепела код Бранка Миљковића. Сунце и Месец имају статус наслојених знакова који се перманентно измештају из окоштале архетипске семантике (с доминантном паганском симболиком) на терен унутрашњег преозначавања (и победе хтонског- земаљског над соларним). Психоанализа би овај процес образложила ауторском клиничком депресијом, док би књижевна антропологија, херменеутика и постструктуралистичка мисао разлог виделе у снажењу сопства које тежи да сачува мрак (смрт) у оквирма живота и тако истовремено одржи Субјекат могућим. Тако је могуће да је песник меланхолик који је губитком светлосног принципа постао сневач по дану, али и да је понор мрака измештен у понор неба (и обратно), нарочито у тренуцима напуштања логоцентричног модела мишљења.

Кључне речи: астрали, сомнабулно, хтонско, меланхолија, сопство, поезија

Сад небесно заточено земним

(Сима Милутиновић Сарајлија, »Од добра боље«)

Сан и сањарија

Када је Васко Попа саставио антологију *Поноћно сунце*, додатно је скренуо пажњу на традицију чудесних »песничких сновиђења« у српској књижевности. Та »звездана општина«, коју су изградили песници, не сведочи само о чудесним путевима снова већ и о једном зачудном свету/пољу у ком су космички

станари унутар и ван једне митске матрице, истовремено у миту и филозофији, где је *homo poeticus* слободан да их помера и распоређује, семантизује и осветљава у властитом пандемонијуму и космогонијуму речи.

Постоји једна линија српске поезије, коју бисмо означили речима: конотација, етимологија, есхатологија, реактуелизација епистема, мартиријум посусталог духа, заборављено сећање, црно сунце, али и повратак, твораштво, чудесна апологетика у одбрани живота, апотеоза Мајке-Земље као принципа обнове, очишћења, по-рађања, у космичком сношају са Мушким-Сунцем, врхунским стапањем аниме и анимуса у алегорији *силаска* до оног коначног *успона* у речи (која беше на почетку). Тај пут наше поезије обележавају песници језикотворци, они склони митотворству, Јован Суботић, Сима Милутиновић Сарајлија, Ђорђе Марковић Кодер, Момчило Настасијевић, Бранко Миљковић, Васко Попа, и други, чије опусе у овој прилици не разматрамо. На различите начине у њиховој поезији постоји *фигура сна*, толико неопходна да би се изградио паралелни свет као пандан реалности и могући свет за један својеврсни ескапизам, који у крајњем случају, поезија мора да понуди ако је велика поезија. Тај сан није само предео несвесног, интересантан надреалистима бергсоновско-бретоновског усмерења, то је пре и изнад свега *сањарија*, у интимном значењу речи. За разлику од сна који је несвесно и подсвесно, који обрађује слике, неконтролисан је свешћу али изражава моћ воље, сањарија је интимно тела и духа[1], душа (најактивнији чинилац сањарије) је оно што поезију разуме и ствара слике, а сама сањарија је контролисана али парадоксално исказује немоћ воље јер сазнаје минорност логичког мишљења. Психолошки гледано, космичка поезија, о којој овде говоримо, јесте вид »ослобађања од стварног света, од Umwelta који нас окружује, затвара, притиска. Сваки пут кад нам је пошло за руком да слике уздигнемо до космичке равни, приметили смо да нам такве слике дају срећну, демијуршку свест« (Башлар 2006: 56). А поезија ових песника то јесте, они сањаријом продиру у црну тачку, у биће свог сна, материјално биће свог фантазма и »у црној мрљи виде моћ ембриона или хаотично комешање ларви« (55). Свакако је у црном феномен који није трајно негативно обележен, као што ни светлост и ватра то нису у својој позитивности. Једино ће црном рупом пробушено светло сунце моћи да постане бурма на руци (у песми »Небески прстен« Васка Попе), као што ће стишана сунчева ватра у окриљу мајчинског трбуха Земље бити претворена у пријатну топлоту. Као што је било

[1] Не улазећи у овом тренутку у питања феноменологије духа, прихватимо га онако како га је Кант дефинисао у свом раном раду *Снови једног видовњака објашњени сновима метафизике.* Узима га као нематеријално овог света, спој душе и ума, присутно које бива, уздиже се и неминовно спушта (Кант 1990: 35).

збир спектра на једном крају, тако је и црно на другом. Сва је ова поезија сањарија о пријатном починку, али се на њему не завршава. »Филозоф (и поета) имагинарног се среће с проблемом повратка земљи« (80). Песничка амбиција није у томе да сруши хелиотропно у геотропно и изгради нову структуру, већ да их споји у светој исцелитељској родници, да се врати и да врати прастање и пралик ради будућег мира. Пут ембриона није пут јурења ноћи и дана, Сунца и Месеца, као у песми »Будни сан једне тихе ноћи у Видину« Симе Милутиновића Сарајлије у којој се по митолошко-легендарној матрици пева о томе да сталне ноћи нема. У песми »Ембрион« Јована Суботића, заметак је у »светлу« у утроби, у топлом и тамном месту, и отуда тежња за останком *унутра*. Без вида и времена (а код Попе »миче се дамаром случаја« у песми »Белутак«), не познајући ни смех ни страдање, он је у стању блажене среће. Све што му следи је »ноћ дана«, свест да »земља живот и постанак даје«, и пут ка месту где ће познати оца и мајку. А они нису биолошки родитељи већ они прародитељи којима је припадао пре зачећа, и повратак је, стога, повратак срећи. Ту тајну зна душа, у нашем тумачењу, зна песма. Она га може знати, али он сам није могућ.

Да сунце ноћу борави у земљиној утроби није новина. Многе митологије имају приче о томе како оно по заласку умире, а ујутру се ново рађа и игра. У нашој народној књижевности постоји загонетка »Јутрос се младожења роди, ноћас погину, а сутрадан васкрсе«, тако да је Сунце истовремено и соларно и хронско божанство.

Натраг ка метафори

Бела митологија, као процес који је извела западна свест, уклонила је метафору из поља митолошког означавања и појмове свела на симболе[2]. Симбол је наизглед окоштао и непроменљив, док је метафора пуна простора у ком се осим сличности појмова налази и мноштво разлика. То богатство метафоре враћају песници попут ових које разматрамо и, у овом случају, астрале посматрају као

[2] Овај процес објашњава Жак Дерида у књизи *Бела митологија*, говорећи о метафизици као белој митологији у којој се рефлектује западна култура са својим процесом збирања logosa и mythosa у оно што назива Разум и у ком заборавља на властиту бајковиту позорницу на којој је створена. Она игнорише беле наслаге на палимпсесту. У појму треба читати и скривену повест метафоре, привилеговати дијахронију на уштрб система и ставити улог на ону симболичку концепцију језика, трошећи тако богатство метафора (које су саме философем). Дерида објашњава да Сунце, одавно увучено у покрет тропа, не измиче, чим ступи у процес аксиолошке и семантичке размене, општем закону метафоризације, његова вредност бива такође одређена оним што га окружује.

знакове, а не симболе. Зато кажемо да је дошло до прождирања симбола јер се не дозвољава да Сунце и Земља остану у својој устаљеној симболици која се окаменила углавном у народној књижевности. У њој су опозиције несавладиве: Сунце је горе, светлост, врелина, Бог, јунак, етар, позитивна вредност, а Земља родница, црница-покров, жена, хладноћа, материја, најчешће аксиолошки негативна. Стављајући Сунце и Земљу у јукстапозицију, песници сачињавају плодну метафору, филозофем који је у основи нове песничке онтологије. Тако се ни осталим знаковима, који су у поезији ових песника стална места (попут цвета, птице, ватре, шупљине, воде, Месеца)[3] не допушта да остану симболи. Како се поезија као сањарија не може задовољити светлом, њој су потребни сутон, блур, сенка, светли мрак и мрачна светлост, како би поезија превазишла симбол (ratio) и синестезију (чулно) и зашла у имагинарно и интиму преко метафоре у одлагању. Тако бива могуће довођење у везу два света, микро и макрокосмоса, поређење по сличности, прожимање и замена у метонимији.

Поезија се не задовољава да остане на ропографији, иако полази од »малих« ствари, од човека и његовог унутрашњег света, од егзегезе која не може бити потврђена. Она залази у космичко и метафизичко путем који јој је познат, путем антропоморфизације несазнатљивог. Мистерија рађања у споју полова, жели по сваку цену да победи или искористи танатоидне силе, па се транспонује на астрално поље како би исходиште свеопште борбе постојања остало на симбиози Erota (заједно са Erosom) и logosa, речено кроз поезију чија је природа чудесна, дионизијско-аполонијска. Није реч само о алегорији у којој су Сунце и Земља небески женици, већ о једној сублимацији различитих модела мишљења као што су митолошко, теолошко и филозофско мишљење. Овакво рођење, какво се догађа када Сунце постане црно, сишавши у Земљу, не значи само излазак, већ понављање искони, окајање и посвећење (записано у хришћанској симболици) и потврђивање модела кружења (било да је пресократовски Хераклитов модел или било који други који доказује моћ метаморфозе семантике сфере и круга, па и оне песничке). Сунце такође остаје и светла тачка у пећини-кући и тиме дом чини ностосом, уточиштем од апсолутне ноћи. У поезији Момчила Настасијевића, тамни вилајет живи паралелни живот, у песмама Васка Попе мртви живот се сели у непочин поље и споредно небо далеко у нама, док код Бранка Миљковића нестаје нада у исцељење те дивне болести која се по њему зове јер су »цвет и птица ухваћени у лажи«, они који

[3] Овакве речи Гастон Башлар, у студији *Земља и сањарије о починку*, назива граничним речима којима етимологија може каткад да противречи, али се имагинација не вара. То су имагинарни корени према којима смо пристрасни да њихове стварне особине постају небитне (Башлар 2006: 64-65).

су обећавали кружење, заустављени су у пределима »глувих пољана«. За њега је понор Земље пакао и јалов је за семе Сунца.

Сунце је у овој поезији метафора, прећутаног *као*, Бог (центар који је свуда)[4], као ватра, као инспирација, као песник, као мушко, као круг, прстен, срце, светлост и изгубљена Ствар[5], луча и оно што се расипа попут живота, етичко божанство и силник, оно је и човек јер је, као код Хераклита, »Сунце сваког дана ново« (фрагмент 32.). Сврgнут је хелиоцентризам (и хелиолатрија), али није на снази ни геоцентризам. Земља је, поново прећутне поредбене копуле, *као* Мајка, трбух, топлота, место настанка и нестанка, емблем добра и зла, врхунска апосиопеза, намерни прекид сваког говора како би се сачувала тајна, станиште сенки које не опстају без зрака споља. Једно без другог ови астрали у савременој поетологији не значе много, потребно је да се исприча нова алегорија ослобођена бинарних опозиција, тек са свешћу о њиховом прожимању настаје могућност нове сневане вере и мита. Оне у којој се прожимају вредности и ознаке дубине и висине, не у пукој инверзији већ у садржају светла/таме, подрума/тавана, тишине/музике, смрти/живота, влажног/сувог, масног/посног, пресног/печеног, вина/нектара, тела/мисли, материје/духа, воде/ватре, гутања/дисања, затвореног/отвореног, куће/поља, унутра/споља, пламена/пепела.

Мит је симбол, поезија је метафора, а оваква поезија своју метафору гради на симболичким појмовима које пореди и замењује, и тако отвара нова значења. Најбоља илустрација за то су стихови: »Две речи тек да се кажу додирну се / И испаре у непознато значење« (Б. Миљковић, »Критика метафоре«).

Поетички гледано, оваква поезија је ткана на потки мита, народне и средњовековне књижевности, басмолико магијско-обредном ритуалу, елементима барокног гонгоризма (пре свега у језику), романтичарском ирационализму, надреалистичком сомнабулизму и модернистичком неповерењу у свет. На овај или онај начин она жуди за етимоном, коренским, значи земаљским и истовремено, трагајући за пореклом речи, она продире у космичко јер верује у њихов тамошњи искон.

---

[4] У књизи *Метаморфозе круга*, Жорж Пуле наводи дефиницију Бога која је одвајкада инспирисала теологе, филозофе и песнике, да је Deus est sphaera cuis centrum ubique, circumferentia nusquam (Бог је лопта чије је средиште свуда, а обим нигде) (Пуле 1993: 7). Тај центар, видећемо касније, кроз историју мисли и песништва бива замењиван.

[5] Централна ознака контра-депресора, психоанализе Јулије Кристеве, јесте и сам назив њене књиге *Црно сунце*. За њу је оно повезано с губитком љубљеног бића-Ствари, за депресију и меланхолију субјекта који враћа своју неповратно изгубљену Ствар у архаичној сањаној слици. Везујући је за познато означавање Сунца, он га сања, а пошто је Ствар у изостанку, обојена празнином одсуства, она истовремено поприма карактеристике светлог и тамног. Ствар постаје сањано сунце, јасно и црно одједном, каже Кристева (1994: 21).

Расковник поезија

Предања кажу да постоји »некаква (може бити измишљена) трава, за коју се мисли да се од ње свака брава и сваки заклон отвори сам од себе« (Чајкановић 1994а: 264). Зове се још и *земљи кључеви*, ослобађа заробљене и проклете душе, раскива неплодност зачараних жена, иде у круг магијских биљака које су везане за оностран свет, ноћу светли, а свој антропоморфни облик је добила у додиру с бићима хтонског света. Налази се тако што се хода у оковима које ће она отворити. Следећи слободу наше интерпретацијске аналогије, увиђамо да и ова поезија није она којој се уживајући препушта, за њом и њеним моћима се трага а она нуди тајне, као Земља, као непознати вилински свет, као што тајне и чува, јер тајне језика никада не могу бити раскривене. Кодерова поезија биља, на језику жена, врачара и вештица, Настасијевићева елиптична и хипербатонска »бунцања« на »фрули која је од столетног ћутања у земљи процветала«, липолика и сеновита Попина песма на матрицама басми и обредних формула, Миљковићеве похвале биљу које спаја небо и земљу, све је то палимпсест који чува трагове и наслаге не-исписане прошлости. Најбољи опис овакве поезије налазимо у речима Васка Попе, поводом Настасијевићеве поезије:

> Гледам његова песничка знамења: видим високо у ваздуху, над крововима полеглим по утрини, лобању од цвећа, од ђурђевака, љиљана, дафина. С потиљка је обасјавају зраци сунца које је већ зашло или се још није родило, и очне дупље су јој пуне златне светлости. Око цветне лобање облеће крилата фрула. (Попа 1968: 5)

Све је ту, кретање до краја који је почетак, враћање укопаној кући, глухотама, уклетом парлогу и поновно ницање у цвећу и препорођеној речи и мелодији, са сунцем у себи, са оплођеном светлом мишљу коју је извео из тамног вилајета уз помоћ речите фруле и уз њен пој. Код Кодера је то музика сфера, код Миљковића одјеци Орфејевог гласа, код Попе разбрајалице, клетве, кола и музика ноћи. Сви су се ови песници посветили тајни, знајући да се »тајни можеш предати, не можеш је открити, можеш постати њен део« (*ibid.*). Расковничка поезија раскива чини, она има обредну функцију и улогу посвећења, шта нам је друго и могуће да чинимо у бури егзистенцијалних страхова и болних раздора какви су мучили наше претке, наше песнике, муче и нас јер нас боли свет. Миљковић се у песми »Расковник« поклонички обраћа биљци да отвори кам (земљу, песничку душу) у којој малаксава искра, да сване дан и засија благо, да »речима продру у туђе срце путници врлим морем, гором и саном«. Да се из семенке пробуди заборављено пролеће, »камен што пређуткује звезде својој

тами и отвори пут птици, човеку и зори«, да се врати родност и открије тајна поновног рођења.

Корен расковника је у људском обличју, као да је фигура песника који ходи под земљом, настао продором меког зрака у тврду сенку, а увис се пружа листом и цветом, мирисом и звуком оплођеним ветром.

Тако постављена и обликована поезија је занимљив спој древне неолитске митологије ратара и новије митологије аксијалног доба у ово време када је човек престао да верује у праве митове и када је повратак њима неопходан како би се утекло од бесмислене формалне митологије новог доба, која је чедо цивилизације, производних економских процеса, идеологија и logosa. Пут потребан као опомена и избављење.

На концу, присуствујемо чудном посвећењу *тајни рођења*, она се не потврђује, у њу се верује на начин древног митомана и молитеља, онако како би могло да гласи у збирном епиграфу за овај »тип« поезије: »Заиста, заиста вам кажем: ако зрно пшенично павши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре, много рода роди« (Јеванђеље по Јовану XII, 24). Реч је о вери у живу смрт. При том, синтетички архетипови Сунца и Земље су еволуирали у поезији имагинарне ониричке куће и космичких утисака. Настаје оригинална топографија предела који нису ни само хтонски, ни само космички, већ предели сеновитих недохвата, истовремено у нама и у појмовима који су нам недокучиви, а које човек одвајкада себи појашњава.

Они су видно обележени симболиком и метафориком биља, цвећа али и дрвећа. То није обично цвеће, већ спој Земље и Сунца (корења, шупљине и висине); а дрво је космичко дрво (»ни обична залиха сенке против сунца, ни обична купола против кише«, Башлар 2006: 83), подједнако воља за укорењењем (повратак мајци) и за космичком кућом (повратак и постајање оцем), као у Јунговом тумачењу.

Корен

Мит је говор о великој тишини, непознаници, загледан у невидљиво, превелико и премало, у моћно несазнатљиво, ванисторијско, доносилац онострaног искуства које превазилази свако појединачно и научно сазнање. Једини је остао да пркоси »здравој« научној логици, те здружен с уметношћу речи залази у злохуде пределе ванума. Уз поезију и мит превазилазимо властиту фрагментарност и трагичност, властито усхићење постаје легитимно. »Мит је рани облик психологије« (Армстронг 2005: 18) па не чуди зашто рана психоанализа, Фројд и Јунг, полазе од митских силазака јунака у доњи свет, борби и злочина као носилаца комплекса као трајних маркера људске природе. Мит, значи, најпо-

десније обухвата оно опште (које мисли *φιλοσοφία*) и оно лично (које, између осталог, мисли *ποίησις*). И каснија психоанализа илуструје човека управо кроз *mythos* и књижевност. Тако их заједно, човека и књижевност, Гастон Башлар објашњава кроз ониричко несвесно (засновано на миту), а Јулија Кристева разматра оне граничне психолошке моменте карактера: меланхолију и депресију, преко измештених позиција и семантике астрала, Сунца и Земље у феномену Црног Сунца. Мит је истинит зато што се у њега верује. Треба наћи речи у које се поново верује. Мито-поезија о каквој говоримо, спаја свето и профано у нови облик говора.

Поменули смо да долази до спајања различитих типова митолошких матрица, у овом случају митова посвећених култу Мајке-Земље из неолитског доба, када је пољопривреда сматрана светом делатношћу и митова познијег, аксијалног доба, у ком се вертикално устројство света заснива на аксиолошком означавању полова: горе-позитивно, вредно и доле- негативно, невредно. Мешајући ове моделе, у поезији долази до нове вредносне лествице. У време ратарства, док је спуштао семе у дубине земље и посматрао како из ње(га) ниче сасвим ново чудесно живо обличје, човек је веровао у овај процес као епифанију, Бог се увек изнова јављао, а Земља је хранила заједнички плод у својој животодавној утроби. Хијерогамија небеског и земаљског принципа крунисана је чином оплодње, »тло је било женско, семе је било божанска сперма, а киша сексуално спајање неба и земље« (41) док је биљка изникла из подземља била равна човеку који се на исти начин уздиже до Бога у облику цвећа које убирају људске мајке. У утробу те богиње Мајке се улазило да би се на мистичан начин враћало извору свега што постоји. А тај пут је мучан, попут оног који смо поменули наводећи речи апостола Јована, раван изгону из раја, рађању у муци и обради земље у зноју лица, какво је досуђено Еви и Адаму. Песник mystai, иницијант, ради то исто. Код Кодера у спеву *Митологије* срећемо стихове:

Тутни земља по којој се љуља
Та раскраса Небесног са Земским. (Кодер 1979: 354)

да би се све наставило у слици жене-земне голубице, која везе истину људске судбине златним концем неуморног Сунца, силмир иглом, уз помоћ тројединства, смишља књигу Санарицу, распаљује све до Селиума (ванума, али и васељене и Сунца). А на земљи:

Грми, тутњи, ужас лије доле
у замрсе, и у Земље мраке, сад
с' на Земљи дан из ноћи крене.
Срдито је нешто небо, преправе се

неке развијају, црној Земљи за
печалне дане, дан премину, а
света ноћ домину. (375)

Бог наставља овај говор:

Да не мути више Небо клетвом
из утробе блажене Тестине
Кренуо сам ЈА земске светине
Све спојио ЈА, у срце Њено.
И намен'о алфом од искони,
Засопијом земским прогрушајем,
За покушај и за јаснидане.
По мени је Она жизнодавка.
Зар је мало то, за Њу начало? (378)

Ови стихови се налазе у певању насловљеном INITIUM, чије значење упућује на почетак, право прве речи, порекло, али и почетну фазу порођаја. Кодер је испричао свој мит о Земљи родитељки, апокрифно тумачећи њено означавање родништем, и њену судбину да у порођају-прогрушају доноси нове светле јасне дане, живот даје наместо њега – Бога. Поново је испричана прича о хијерогамији, с тим што ово рођено чедо има право прве речи, стварања и рашчињавања тајни жића, песник(иња) и књига снова заједно су сведоци митске истине постања.

Коренски лавиринт никада није једноставан. Он је заблуда јер нема средиште, излаз из њега је место роднице где се одиграва само рођење биљке. Али је то лутање кроз њен трбух неодољива сањарија о вечном заокруженом топлом уточишту. У тумачењу Гастона Башлара, чији приступ књижевности наликује еидетској психологији, као и семиологији која испитује ствари само с обзиром на њихово значење, (а »мит спада у област једне опште науке, шире од лингвистике – то је семиологија«, Барт 1979: 231), та сањарија о интимности у шупљини, дубини (трбуху, пећини, устима, лавиринту) као кући назива се Јонин комплекс. У њему је лако видљива дијалектика мушког и женског, ватре и воде, где ће се у овом случају одиграти гутање, које води њиховој амбивалентној природи. Земља, као велико (вода), гута сунчев зрак (као мало, ватру) и тиме се испуњава сањарија Сунца (али и његова мала смрт), док се у случају »помрачења« које није физичка појава настало уметањем трећег, Месеца, у линију Земља-Сунце, већ сневаним прождирањем које чини гастричну душу срећном, одиграва приближавање Земље Сунцу и ширење њеног мрака-желуца на његову светлост. Ово космичко гутање и обмотавање у мехуру, у Јонином комплексу чини апсолут срећног несвесног, апсолут интимности,

топлог задовољства и оличен је у сањарији о хермафродиту који је, нарочито у Кодеровој поетици, врхунско космичко биће. Ову поезију можемо довести у везу с алхемијом, по којој »постоје три врсте злата- астрално злато, чије је средиште у Сунцу« (Ђорђевић Милеуснић 1985: 49), елементарно и просто злато, као и са алхемичарским Каменом филозофа који је Materia Prima, циљ алхемичарског Opus Magnum, великог дела. Materia Prima, светска душа и дух из ког су израсли сви елементи, у себи садржи два принципа (соларни, топао, мушки и други, лунарни [овде земаљски], хладан, женски), ставља се у Филозофско јаје, започиње борба чија је једина могућност смрт, разградња до црнила. Овај процес је алегорија за ону врсту алхемије чији циљ није минерал већ сам човек као злато Природе. Алхемија је провера мита магијом и науком, поезија је одбрана мита кроз говор, и реконструкција мита кроз слику. Поезија је попут мита, говор и другостепени семиолошки систем, »темељи се на семиолошком слоју који постоји пре њега« (Барт 1979: 234) и као мит »има двоструку функцију: означава и обзнањује, омогућује разумевање и налаже« (237). Она налаже разумевање да се кроз црну материју долази до светла, као што налажу митови о смени дана и ноћи (један смо навели у песми Симе Милутиновића Сарајлије »Будни сан једне тихе ноћи у Видину«). Но, вратимо се Јони. Башлар доводи у везу три слике: »алхемијска материја која се усавршава у великом котлу, Сунце које се у Земљиној утроби спрема за поновно рађање, Јона који се у китовом трбуху одмара и храни, ове три слике, у узајамној метафоричности, изражавају исту тежњу несвесног« (Башлар 2006: 101). Песнички дух, био он овде човек злато, сунце или Јона, изражава подсвесну или ониричку интимну сањарију о шупљини у којој се збива подмлађивање, прочишћење, уздигнуће кроз понор земље или морску воду (као плодову воду велике мајке), и највећу несвесну дубину, излазак у виду мехура (као у бајкама у виду »сирене која задире у несвесне области водене материце«, 107). Песник (прогутани) је трбухозборац и прича о варењу универзума, васкрсава из саркофага материнске смрти. »Ако хоћете песму / сиђите под земљу« пева Миљковић у »Орфичком завештању«. Празнина земље једнака празнини речи јесте плодотворна, иако је ван моћи песника, и »Између блата и ватре ми смо за ватру / Поздрављам те непоткупљива зоро света« (»Земља и ватра«), а цео свет, нарочито у љубави, јесте прождирање; ноћ (Земља) је трострука ватра која убија, лечи и шали, у њој »глад вари мрак…а нежност је животињска лењост прождирања« (»Црна ватра«). Макрокосмос је у песнику у чијем срцу »сунце и ноћ постају љубавници« (»Осећање света«), а назвати се песником значи »бити лицем у лице свету / преко пута пустиње и неке звезде наопаке / и видети све где други виде само ноћ« (»Моравска елегија«), где се »свемири зачињу у мојој несвести, са измишљеним сунцем, пола у земљи пола на небу«. Та празнина, која је низводно, открива нам да је »смрт велика маска сунца« (»Низводно«). После тог ве-

ликог сна (смрти), започиње пут тужан, где од бића остаје само песма (звучни цвет) да лута тужним пределима, у топлој кори (земљи) и да снева о извијању до звезданог лука (у песми »Црни јамб сна«), а сунце ће се посадити у срцу, варница ће осветлити звездани систем крвотока и »неки ће свемир поново да нас створи« (»Сунце«). Живот је човеково рањиво место, смрт је једина безбедна, можда у њој пронаћи двојника и његово злато без сунца у пети.

Слика сушења, умирања на сунцу, почетка нестајања од рођења, на виделу дана и влажење, клијање и рађање у ноћи земље је фито матрица која је слична Хераклитовој филозофији влажења и сушења као вечног космичког круга. Миљковић, коме је овај филозоф у корену песничког мишљења, ипак га изневерава у свом зрелом песништву. Он прекида круг. Биљке то могу али човеку очишћења нема[6].

Слике прождирања су веома честе у поезији Момчила Настасијевића. Код њега »Једе, а поједене / неманска већ утроба их вари« (»Речи у камену II«) или »Лове, / а уловљени. / С вечери, туго, / ко коме плен?« (»Речи у камену IX«).

Стабло

Претходни период митског мишљења је видно обојен сексуалном семантиком, док то није случај с аксијалним добом. У то време митолошко мишљење гради ново, данас прихваћено религиозно мишљење. Мит поприма етичко значење, премешта се на унутрашњи индивидуални живот, а Бог и човек се удаљавају. Бог се смешта горе, човек доле. Емоција, која је обележавала период митова, бива потиснута logosom, он треба да потпомогне на путу спознаје истине и природе добра и зла. Догодило се прелаз од безобличног воденог елемента ка копну, одвојено је небо од земље, појављују се три сфере: земаљска, небеска и подземна које су распоређене вертикално и чине космичко дрво. Космички

---

[6] Нека ова песма стоји уместо коментара на Миљковићево прекидање кружнице и доцртанка херменеутичког круга:

Семе
Отвориш земљу
И видиш нема симбола
Јалова глина влажна.
Остаје ти само
Да је узмеш међу прсте
У тишини
И да је некако обликујеш
По свом лику. (Светлана Рајичић Перић, из рукописа).

модел је антропоморфан (»космичко човечије тело«, Мелетински 1983: 216) или биоморфан. Када је реч о таквим митовима, знакови у њима су носиоци бинарности, како нам је показао Леви-Строс у *Митологикама*, али што се поезије која следи модел ветрикалности тиче, она разбија начело позитива и негатива, модел се преноси на унутрашње преозначавање и кроз метафору, алегорију и песничку слику од почетног митског језгра долази се до трансформација и моделовања унутрашњег света и света у целини. Полови се приближавају, прождиру и садрже један у другом по врхунским начелима круга, »темељни облик процеса је цикличко кретање« (Фрај 1979: 181), и »у узајамној је вези са „дијалектичким“ кретањем од процеса (преласка од рођења ка смрти и од смрти ка рођењу) ка апокалиптичком идеалном свету« (Мелетински 1983: 115), који налазимо у поезији Момчила Настасијевића, Васка Попе и Бранка Миљковића.

Стабло, мезокосмос, axis mundi, јесте стуб и јесу лествe, оно спаја Небо (Сунце) и Земљу, »свето место представља прекид у хомогености простора, тај прекид симболише један „отвор“ помоћу којега се добија прелаз из једног космичког предела у други (са Неба у Земљу и са Земље у доњи свет«, Елијаде 2004: 31). У Милутиновићевим космичким песмама из видинског периода, кроз песничку интерпретацију древних митолошких представа и филозофских учења о постанку и устројству свемира и човековом положају у њему, видимо овај узлет душе по вертикали. У песми »Расвит самоће први«, душа на крилима узлеће и грли се са сјајним ликом »звезде« Данице, и наставља навише, к Богу , ког затиче:

Нађе ти га насред њиве: ради!
Њиве су му сви свијети неба,
Сјеме људи он по њима сије,
Чисто л’ зрно пожање га себи,
А остало у гнојиште смеће.

Било да је представљен као космички човек или биљка, верикални космички модел у песничким световима наредна три песника је постављен наглавце. Корен-стопало се пружа у црницу неба, док је крошња-глава са својим птицама и цвећем дубоко посађена у утроби. Овај фетални положај изврће космос по »логици« апсурда, космос се рађа после смрти као човек, стварајући демонизовану космогонију на фолклорној основи у којој су могући бајколики и басмолики сукоби и исходи. Следећи мит, магију, фолклорну фантастику и филозофију, овакав свет »напада« метафизику, претварајући је у структуру подређену апсурду егзистенције. Код Попе соларна, топла, светла нула, носилац рачунске операције одузимања броја од самог себе, памти своју прошлост (старо сунце) иако је постала ништавило. Сунце је пало, сишло и претворило се у ватру људ-

ског срца. То је једино место које чува од заборава оно стање уређеног хаоса, живот-кружење по орбити нуле и даље траје, али је нама људима нејасно јер не можемо да га подредимо властитој земној логици[7]. Намеће нам се дилема да ли је у питању само модернистичка фолклоризација или Попину поезију можемо читати и у другачијем кључу, по принципу љуштења слојева коре, принципу палимпсеста и конотације. Да ли је онда митско уписано на свежој кожи само боја која избија у траговима, а да је овај зачудни свет заправо космос у малом и да овај паганski модел има свој пандан у једној унутрашњој интимној, емоционалној, сневаној и мишљеној земљи. Споредно небо је небо у нама, са срцем сунцем у свом средишту, а човек је со земљи и у њу премешта своје сунце чак и у смрти, у којој се под кором земље одигравају paidia, игре с правилима, те тако он у њу уноси заборављену »живост«, кроз смешно које то није (у *Непочин пољу*). Тако ми носимо на тешком ланцу своје срце, везано за једно верно ребро, да не зађе као што то чини Сунце (у песми »Подражавање Сунца«). Дијадни митски модел у коме све има свој лик и сенку, јаву и сан, горе и доле, који се распоређују својевољно, у Попином »Мудром троуглу« приказује две пирамиде које се спајају теменима. На месту додира је хијатус, онај зев, свето место одмора и изласка, додира два неба, правог и споредног, божанског и људског. Тако је цело стабло сведено на округли центар, свемоћно место у ком се настанио живот, место које је зинуло, а није празна празнина, испуњено је вечним агоном живота и смрти. Логика једне застрашујуће интимне сањарије оживљава и Настасијевићев вилајетски свет, у ком »на бистрину те забистри тама, на рођај опело« (»Глухоте VIII«), у ком је дневни и стварни живот смртна осама и жал, а у утроби, где се грчи корење из ког прогледава цвет, обитава живот, све док не изађе на белину (»Глухоте IX«).

Аксијално устројство је основа и Миљковићевог света. Из глувих предела по којима се песник креће може изаћи нови живот само у виду биљке која спаја два света. У својим »Похвалама« песник говори да су биљке дошле из једног сажетог дана и »чине видљивом линију којом се граничи измишљено и стварно« (»Похвала биљу I«), смрт и живот, дух и материја, Земља и Небо. На видело износе земне тајне, закључане пред нашим очима, ждеру празнину и враћају нам ваздух. Оне пресипају један свет у други, и плод су идеја два света. Видно пародирано платоносвско размишљање нас води томе да једна идеја настаје у

---

[7] Објашњавајући свет у збирци *Споредно небо* Васка Попе, Петар Милошевић у књизи *Поезија апсурда*, говори да је он састављен од познатих словенских и посебно српских митова и веровања и митских елемената фолклора. Стога, два неба имају објашњење у народном веровању у двоструко небо, више и ниже, родбински свет на небу и сунчево кретање под земљом такође у веровањима о астралима као људима. (Милошевић 2008: 107-110).

подземној материји (која је један бог), а друга у песми »чији је дан имитација невидљивог сунца« (»Похвала биљу IV«). Биљке налазе путеве између крајности, минерала у којима сунце никада не залази и нашег срца, у коме је стална ноћ. »Иду до смрти и натраг и чине време потребним / Помешају дан и ноћ и зачну слатке плодове / припремају љубав« (»Похвала биљу II«). И мртву љубав љубавник буди »због сунца које објашњава себе биљкама« (»Узалуд је будим«) Цвет је, дакле, само материјализација животодавне светлости и топлине и свега онога што сунце може бити у једној великој метафори језика.

У овом тренутку само поменимо »Кодер биље«, паралелни свет, чудесне измишљене и стварне лековите и магијске цветове који су засебан свет представа по себи, са својим тајантвеним и надмоћним унутрашњим животом који се самопроизводи.

Крошња (коначно расејање, смрт)

Означавање центра и периферије у сферичном моделу никада није коначно. Неолитски митски модел, који смо навели, располаже средиштем у земаљској родници, аксијални има три центра, земаљски (оличен у човеку), небески (оличен у богу) и трећи, место додира у посвећењу. Овакав модел урушава онај Ја-центар, настао у декартовској ери, Ја које ствара свет и утиче на периферију свега што је друго. Фихте, у том духу, говори да се: »само захваљујући човеку небеска тела окупљају и граде јединствену и организовану Целину« (Пуле 1993: 132). Човек привлачи елементе круга и организује материју, при том везујући друге духове са собом у један једини дух. Шта се дешава када се то моћно Ја угрози? Раније је његово расипање свуда у круг било моћно зрачно деловање, које му је допуштало да буде свуда и у свему, центар који је свеобухватан. Посткартезијански период мишљења нас је довео до свести о томе да је Ја као тачка- средиште урушено. Ја жели и даље да се измешта, да обухвати космичку материју и буде у процесу. Кажемо процесу, јер у кретању још може да има моћ. Оно се батрга, крећући се по унутрашњој властитој дубини (свесном и несвесном) али заправо измештања више нема када Ја у симболичкој и производној размени не може више да се премести у Другог. Оно доживљава смрт, не кажемо умире већ бива померено на рубове сфере, у немогућности да се приближи централном извору светлости, моћи, Сунцу и жели да бесконачно урања у дубину како би се кретало. У дубину властите смрти, јер »нема друге смрти осим смрти« певао је Миљковић (»Моравска елегија«).

Остаје депресивно Ја на рубу, које више не може да означава и именује, значи да не може да ствара свет. Оно је заробљено у властиту афазију и користи

само архаичне Ствари како би се утешило. Слика клиничке меланхолије и депресије је психоаналитичка слика новог песника који се враћа миту са свешћу о тишини и својој немоћи да каже речи. Зато се враћа симболима Сунца, Месеца, Земље, биља, ватре, Мајке…како би одсневао тај коначни повратак. Носталгични заборав чини се јединoм могућношћу за преживљавањем Субјекта. Врелина Сунца (шта год све оно значило у песничком померању у метафори) и топлота Земље које бивају повезане мотивима и симболима птице, биља, речи, пружају утеху и сећање на сферу која је увек симбол живота. Предели оностраног (било космичког било хтонског) увек су сањарија депресивног »лудака«, Фројд би рекао због Едиповог комплекса и обожавања мајке, Јунг због повратка Мајци, Башлар због сневања о вечној пријатности, Кристева због губитка Ствари и враћања у било какав додир са празним местом и њеним одсуством у покушају писања које ће је вратити речима. Чињеница је да су сви поменути песници, једноставно речено, гајили култ велике Мајке. Колико би уопште било упутно помињати све њихове приватне граничне ситуације и трауме које су условиле меланхоличне природе и удаљиле их од света као сневаче по дану. Поменимо их као илустрацију тезе о рађању поезије из *духа* (душе и ума) песника, тезе о Црном Сунцу као стању меланхолично депресивног карактера песника као остатка оног Ја који је певао.

Сарајлија је трауматично доживео смрт младе Фатиме, песма »Сва природа за ме изумрла« показује стање света онога ко је изгубио Ствар. У његовој поезији опора и разорна страст разара идилични земни рај. Човек несвакидашње нарави, данима је гладовао и писао да би у свом посвећењу поезији оженио учену жену која је најбоље знала да тумачи његову *Србијанку*. Кодер је живео у целибату, Настасијевић сам, нежан и болестан, кажу, ружан, ситног и слабашног тела, неспособан за војску, своју младалачку љубав према Даринки Срете-новић препустио је другом и остао у својој поезији, (заокупљен оностраним, у симболистичкој опсесији звуком и експресионистичком интересовању за исконско), Попа, срећан с Хашом, живећи реализовану андрогиност и Миљковић трајно исцрпљен у својој тајној љубави, надграђујући мотив мртве драге мотивом мртвог песника. Преозначавање и песнички посао стварања света који је остао на птици није више могућ, као ни онај фитокосмос скривен у природу цвета, јер су и »цвет и птица ухваћени у лажи« (»Очајна песма«), прекинули су животодавни круг. Од светлости остаје »Сунце ми у пети бриди. Блешти зид / на крају пута што никуд не води« (»Свест о песми«). Не верујемо више ни оном стиху »смртоносан је живот ал смрти одолева« (»Балада«) јер ни живот као појам више не може да се разуме. Поезија наречених песника је поезија осаме и осамљеника, оксиморонска поезија смислене дедукције, збирања у виду једне историје веровања и мисли од постанка човека и света каквим га је он замишљао.

Да ли је узлет у понор неба, пад у висине земље, врхунски парадокс или могући Субјекат? Љубав, ум и песма преко и изнад родности и онтос бића песника? Додир с магијским, неизрецивим, мистичним, оностраним? Митологизовати свет и данас звучи тако неопходно кад је технологија, као врхунац *logosa*, довела до свеопште патње и укинула Субјекат. Прича, песма о повратку катарзи кроз мрачно искуство смрти је племенита колико и неопходна.

Песници језикотворци и митотворци верују у »речи-бића, која имају превасходно онтолошки смисао, али су стваране по магијском принципу« (Дамјанов 2011: 219). Без обзира да ли су неологизми или новокованице или сасвим »обичне« речи оне се понашају као загонетке, теже да обухвате лице и наличје значења, али и да се пруже у оностранo света и смисла. Оне су бескрајно синонимске, полисемичне и скрећу пажњу на моћ језика да открива и ствара сасвим засебне пределе, који немају никакве везе с умом и ван-умом. То је шифровани језик биља и универзума чија је шифра дубоко посађена у дубинама измичућег центра, ма где он био.

Расковник поезија је обред посвећења Мајци-Земљи и Сунцу-Оцу, на начин перманентног деконструисања опозиције светлост/тама.

Литература

Дамјанов 2011: С. Дамјанов, *Велики код: Ђорђе Марковић Кодер*, Београд: Службени гласник.

Кант 1990: Е. Кант, *Снови једног видовњака објашњени сновима метафизике*, Врњачка Бања: Св.Симеон Мироточиви.

Кодер 1979: Ђ.М. Кодер, *Спевови*, Београд: Издавачко предузеће »Вук Караџић«.

Кристева 1994: Ј. Кристева, *Црно сунце: депресија и меланхолија*, Нови Сад: Светови.

Ломпар, Несторовић 2006: М. Ломпар, З. Несторовић, *Српска књижевност XVIII и XIX века*, књига 2, Београд: Народна књига, Алфа.

Милошевић 2008: П. Милошевић, *Поезија апсурда*, Београд: Службени гласник.

Милутиновић 1899: С.М. Сарајлија, *Лирске песме Симе Милутиновића Сарајлије*, Београд: Српска књижевна задруга.

Миљковић 2012: Б. Миљковић, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос.

Настасијевић 1968: М. Настасијевић, *Седам лирских кругова*, Београд: Просвета.

Попа 1968: В. Попа, *Споредно небо*, Београд: Просвета.

Пуле 1993: Ж. Пуле, *Метаморфозе круга*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Свето писмо 1945: *Свето писмо Старога и Новога Завјета*, Стокхолм: Савет библијских друштава.

Чајкановић 2004a: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ *et al*.

Чајкановић 2004b: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд: СКЗ *et al*.

Армстронг 2005: K. Armstrong, *Kratka istorija mita*, Beograd: Geopoetika.
Барт 1979: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
Башлар 2006: G. Bašlar, *Zemlja i sanjarije o počinku: ogled o slikama intimnosti*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
Бодријар 1991: Ž. Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečje Novine.
Дерида 1990: Ž. Derida, *Bela Mitologija*, Novi Sad: Bratstvo/Jedinstvo.
Ђорђевић Милеуснић 1985: D. Đorđević Mileusnić, *Zmija i zmaj: uvod u istoriju alhemije*, Beograd: Prosveta.
Елијаде 2004: M. Elijade, *Sveto i profano: priroda religije*, Beograd, Laćarak: Alnari, Tabernakl.
Леви-Строс 1980: K. Levi-Stros, *Mitologike I: Presno i pečeno*, Beograd: Prosveta, BIGZ.
Мелетински 1983: E.M. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
Попа 1962: V. Popa, *Ponoćno sunce: Zbornik pesničkih snoviđenja*, Beograd: Nolit.
Фрај 1979: N. Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.
Хераклит 2002: Heraklit, *Fragmenti*, Nova Pazova: Bonart.
Хол 2005: Dž. Hol, *Jungovsko tumačenje snova*, Beograd: Esotheria.

Svetlana Rajičić Perić

SUN AND EARTH: SYMBOLS ENGULFED

Mergers semantic fields astral (sun, moon) and the Earth, in the phenomena of black and midnight sun in the new Serbian literature, especially in poetry, testify us that poetic labeling of light and darkness is not determined by a constant. Dominance of underground principles, that deconstructs the ancient opposition related to these celestial bodies, follow the line of dreamy poetry of Serbian up of pre-modernism, from the marriage of the sun and the earth in Jovan Subotic poetry and cosmogony of Đorđe Marković Koder to the heart of the sun in the *The secondary sky*, book of Vasko Popa and philosophemes fire and ash in Branko Miljkovic poetry. Sun and Moon have the status of coated characters that can permanently displace the ossified archetypal semantics (with a dominant pagan symbolism) on the field of internal reinterpretations. Psychoanalysis make this process explained copyright clinical depression, while the literary anthropology, hermeneutics and poststructuralist thought the reason that seen in strengthening the self that seeks to preserve darkness (death) in the community framework of life and thus simultaneously maintain Entity possible. So it is possible that the melancholic poet who is the loss of the light principle became the dreamer per day, but that is an abyss of darkness is displaced into the abyss of the sky (and vice versa), especially in moments of abandonment logocentric models of thinking.

Poetically speaking, this kind of poetry is woven in the woof of myth, folk and medieval literature, folclorical magical ritual, elements of Baroque gongorism (especially in language), romantic irrationalism, surrealistic and modernistic distrust in the world. In this, one way or another, she yearns for etymon, root, means earth and at the same time, searching for the origins of words, it penetrates into the cosmic because he believes in their local origins.

Key words: astral, somnambulist, demonic, melancholy, self, poetry

Quinta parte

NADIJA REBRONJA

Sunce, mesec, mesečina i zvezde u romanima Bihorci, Kuću kućom čine lastavice *i* Carska vojska *Ćamila Sijarića*

Ćamil Sijarić je stvarao na podneblju na kom se duboko prepliću različiti kulturni i religijski uticaji. U svom književnom delu uspeo je da obuhvati sve kulturne kompleksnosti južnoslovenoskog i balkanskog prostora. U podtekstu Sijarićevih romana *Bihorci, Kuću kućom čine lastavice* i *Carska vojska*, prepliću se slovenska mitologija, paganski obredi, lokalna narodna verovanja i običaji, islamska verovanja. Specifična simbolika meseca, sunca, mesečine i zvezda može se pronaći u Sijarićevim romanima upravo kao primer mešanja kulturnih uticaja jer ovi simboli imaju srodnu, ali ipak različitu simboliku u mitologijama i monoteističkim religijama koje su kulturno obojile prostor kojim je Sijarić fasciniran.

Ključne reči: Ćamil Sijarić, Sunce, Mesec, mesečina, zvezde, intertekstualnost, simbolika, slovenski mit

Poetika književnog dela Ćamila Sijarića specifična je jer je u pitanju autor koji je u svom ukupnom opusu uspeo da obuhvati sve religijske i mitološke specifičnosti južnoslovenskog i balkanskog prostora. Intertekstualno čitanje proze i poezije Ćamila Sijarića, pokazuje da je komunikacija sa mitom, predanjima, islamskim i hrišćanskim verovanjima naročito izražena. U romanima *Bihorci*, *Kuću kućom čine lastavice* i *Carska vojska* može se pronaći nekoliko primera simbolike sunca, meseca, mesečine i zvezda koji ukazuju na južnoslovenske tradicionalne predstave specifične za Sandžak i Bihor koji je Sijarić u svojim delima opisiva.

Simbolika Sunca u romanu *Bihorci* Ćamila Sijarića

Roman *Bihorci* jedan od je od specifičnih primera snažne intertekstualne komunikacije sa narodnim verovanjima. Lik Hatke, kao i ostali likovi, određen je u odnosu na tradicionalna verovanja. Kada Hatka razmišlja o nerođenom vanbračnom svom detetu, izgovara drevni blagoslov:

> Hatka je kroz prozor slušala strehe, a one su kapale hitro, i njoj se činilo da strehe zbore – o nečemu veselom. I ptice slijeću na plotove, pa: čavrlj, čavrlj, po cio dan. Ona je mislila, slušajući ptice, da sad o njoj pričaju po selu… »Jadna li ja, rosna li ja!« Svi pričaju: rodiće dijete, a djevojka! A ono tu je. Hatka se popipa ispod pasa, i nešto slatko prođe joj tijelom. Digla je glavu i zabradila se. »Rodiću… Rodiću dijete.« Htjela je nešto pametno da kaže, što i priliči trudnoj ženi, kad ovako sjedi uz sunčan prozor, nego ne zna šta bi. I muči se. Pa veli: »Po suncu hodilo i mjesecu, pa nek je kopile!« I brzo složi ruke ispod pasa – sluša, u očima navire joj suza, misli: »Moj je… Moj dan, moj tor, moj junak na konju. Ode drumom majci… Da ne padne«. (Sijarić 1981a: 58)

U knjizi izreka Ismet Rebronja i Medisa Kolaković beleže izreku: »Po suncu hodio.« (Rebronja, Kolaković 2004: 67). Po južnoslovenskih verovanjima: »pokojnik povlači za sobom najmilije koji su u životu: „Umro je, da si ti živ i zdrav!“ U poređenju sa pokojnicima, kaže se: „Ne budi primenjeno!“ Kada se kaže da unuk liči na pokojnog dedu, onda se doda: „Po suncu hodio!“ – tj. da je unuk živ, da ga greje sunce.« (Kulišić *et al*. 1970: 203). Po usmenom kazivanju Hamide Rebronje iz Novog Pazara, rođene 1947. u Derventi, ova izreka i verovanje još uvek postoji u Sandžaku i Bosni i Hercegovini, a javlja se i u drugoj varijanti »Po suncu hodio i mjesecu«. U citiranoj izreci, očito, solarna simbolika ima zaštitnu ulogu. Hatkino dete ne liči na nekog pokojnika, te ona ovu izreku verovatno izgovara zbog tuge koju oseća i tragične atmosfere u kojoj će se dete roditi, te zbog osećaja odbačenosti zbog vanbračne trudnoće. Hatka je očito u mislima sahranila svoju mladost i nadu za budućnost, ali pokušava da izgovaranjem tradicionalne izreke o Suncu zaštiti svoje dete uprkos svemu. Hodanje po suncu je zdravo, sunce je dugovečno, a izreka takođe ukazuje na verovanje o lekovitosti sunca. Značenje izreke je blisko drugim izrekama vezanim za sunce, kao što su »Sunce te vazda grijalo«, »Sunce i zalazi i izlazi«, »Sunce se kalom ne zamaza« (Rebronja, Kolaković 2004: 73). Višestruka simbolika sunca ovde je povezana najviše sa njegovom besmrtnošću, što je univerzalna simbolika sunca vezana za sve kulture: »Besmrtno sunce se svakog dana diže i svake večeri silazi u carstvo umrlih; zato ono može da sa sobom povede ljude i, na zalasku da ih povede u smrt: ali, istovremeno, može da provede duše kroz podzemlje i sutradan, sa danom, da ih opet izvede na svetlost.« (Gerbran, Ševalije 2004: 898). U izreci »po suncu hodio i mjesecu« i mesec ima značenje dugovečnosti, paralelno

sa suncem, a u kontekstu romana učestvuje u karakterizaciji lika Hatke kao osobe koja je u stalnoj komunikaciji sa tradicijom, na nju se oslanja i u odnosu na nju je određena. Od magijskih sila u koje po tradiciji veruje, ona očekuje da i pored njenog kršenja kolektivnih pravila i očekivanja, zaštite njeno dete.

Sijarić u romanu *Bihorci* opisuje i magijsku lekovitu simboliku Sunca, a ona je naročito vezana za određene praznike značajne za tradicionalnu kulturu:

> Ona mu je rekla da se provalja tu po ćilimu i po suncu i da izgovara: ja zdrav čitav kao vuk ritav, pa će ozdraviti. Tako su mnogi ozdravili, jer zdravo je sunce na Đurđevdan. On je odbio da se valja. Pripremao se za molitvu i mislio: »Nijesam ja od ovog svijeta… Od onoga sam… Ne znam ja za Belu i Nuska, za rajsku bašču ja samo znam, i u bašči za onu ploču, i na ploči za onoga hodžu – ime je njemu Rizvanhodža.« Sada je bio veseliji. A kad je u sobi ostao sam, on je ipak legao na leđa, digao uvis noge i ruke i valjao se, ali šutke – ne može da se prisjeti brojnice. Ostao je baš tako ležeći, i mislio: »Sta će meni ova žena Đuza? Sa tim zavescima…« On se sada bojao Đuze, i misleći upravo o njoj, njemu padoše na pamet riječi, i on ih izreda, valjajući se: »Ja zdrav čitav…«. (Sijarić 1981a: 94)

Od Hamide Rebronje beležimo da su se u Bihoru ljudi na ovaj način na Đurđevdan valjali niz brdo da bi ozdravili i da su verovali u lekovitost sunca na Đurđevdan, a inače su široko zasvedočeni različiti oblici jutarnjeg obrednog valjanja za Đurđevdan po suncu, koji su pored zdravlja donosili i plodnost (Vidi: Nedeljković 1990). Kako Čajkanović beleži u mnogim krajevima se verovalo da je na Đurđevdan moguće magijsko lečenje:

> U Levču na Đurđevdan deca se opasuju vrbom i drenom; u Bosni i Hercegovini na Đurđevdan pre zore ljuljaju se na drenu i kite njegovim grančicama (P. Sofrić, Glavnije bilje, 86), bolesnici se provlače ispod orahovog korena (ibidem, str. 175), ili drugog kakvog drveta, koje ima neobičan izgled, itd. (v. Mojo Medić, Provlačenje kao lijek, ZNŽOJS, 18, 1913, str. 231 itd) (Čajkanović 1973: 16)

U romanu *Bihorci* može se pronaći još primera o lekovitosti sunca i o magijskom lečenju na suncu. U romanu je opisano verovanje u mogućnosti prenošenja bradavica bajalicom na Đurđevdan (v. Sijarić 1981a: 93-94), a u svom etnološkom istraživanju Sijarić opisuje lečenje bradavica: »Izjutra, na Đurđevdan, prije nego što sunce izgrije, onaj što ima bradavice, ili kakvu drugu boljku, okupa se vodom sa „omahe“ pod kakvom mladom šljivom ili drugim drvetom.« (Sijarić 1953: 376). Položaj Sunca, tj. doba dana bio je izuzetno bitan za narodna lečenja, a najveći broj lečenja se dešavao neposredno pred izlazak sunca. Zabeleženo je i ovakvo lečenje u odnosu na Sunce: »Pred zalazak sunca odvede se bolesno dete pod krušku žuticu (koja ima žut plod), obiđe se triput oko njena stabla i govori: „Sunce za goricu, krupa (bolest)

u žuticu!“ – pa se detinjom glavom tucne o stablo kruške.« (Kulišić *et al*. 1970: 227). U tradicionalnim predstavama prelazni period koji predstavlja smenu dana i noći (izlazak i zalazak Sunca), smena Sunca i Meseca, predstavlja perioda kada su i dobre i loše magijske sile najjače, pa je moguće lečenje ali i bacanje uroka. U kontekstu romana *Bihorci* simbolika sunca vezana za narodno lečenje doprinosi opisu atmosfere u kojoj se radnja romana događa kao izuzetno tradicionalne. Odnos prema simbolici sunca učestvuje u karakterizaciji likova koji tradicionalne predstave i simbole doživljavaju kao deo svakodnevnice, snažno su definisani u odnosu na njih kao delovi tradicionalnog kolektiva. Likovi *Bihoraca* opisani su kao oni kojiviše veruju u narodno lečenje i slovenske mitološke predstave nego u bilo kakva monoteistička religijska poimanja prirode i sveta.

Simbolika Sunca, Meseca, mesečine i zvezda u romanu *Kuću kućom čine lastavice* Ćamila Sijarića

Sam naslov romana *Kuću kućom čine lastavice* posredno je vezan za simboliku Sunca. Lastavica u romanu dobija značenje čuvara kuće, doma, porodice: »Stari Agan je odmah stao da odbraja zrna brojanice i u njih da šapće: „Sačuvaj ovaj dom ti koji si ga uvijek čuvao od zla i nesreće, amin!“ a otud s polja vjetar je donosio miris trava, i oko krova oblijetale lastavice, sve namotavale nekakvu crnu pređu, pa je zatim tkale, tkale, cijelo jutro« (Sijarić 1981c: 5). Po mnogim verovanjima, ne samo slovenskim, ptice su medijatori između ovog i onog sveta:

> Svi Sloveni u poštovane, čiste i svete ptice ubrajaju i lastu. […] U nekim južnoslovenskim legendama lasta se javlja kao antipod zmije. Posle potopa, ona je spasla čoveka od krvoločne zmije. […] Motivi antagonizma sa zmijom […] ponavljaju se u južnoslovenskim legendama o suncu. Lasta je spasla sunce (ili jedno od sunaca) od zmije koja ga je proždirala, sakrivši ga pod svoje krilo. (Gura 2005: 462)

U ovom verovanju Sunce je simbol dobra, arhetipski simbol postojanja i opstanka, a lastavica kao zaštitnica Sunca postaje simbol zaštitnice uopšte, a u borbi dobra i zla dobija značenje čuvara dobra jer je spasila Sunce i time sprečila uništenje sveta. Kod Slovena ona dobija značenje čuvara doma i kuće, kao i one koja može nagovestiti nevolje: »L. su svojstvene funkcije zaštitnice kuće istoke. Njeno gnezdo pod krovom kuće obezbeđuje sreću kuće. Ako l. napusti gnezdo, u kući čitava porodica umire.« (Tolstoj, Radenković 2001: 333).

U romanu se mogu pronaći i primeri simbolike mesečine. Na putu do sela, Saltan staje da presvuče odelo. Nagog na mesečini ga zatiču seljani, što izaziva sablazan: »Ja bogami, ne smijem bez ovoga gologa – jer on je vaš a ja nijesam – branio se

pratilac« (Sijarić 1981c: 65). Seljaci misle da su naišli na neko natprirodno biće i osećaju strah:

> Onima što su iz sela jednako pitali ko je taj čovjek i šta traži, odgovarali su da tamo ćute i da više ne stravljuju selo, i najzad kratko i glasno rekli: »Musliman je, musliman je – vidjećete ko je. 'A je li osunećen?' – pitao je neko otud iz sela, bojeći se prevare i varke. […] Go u selu, go na mjesečini, a pošten – to ne može biti.« (*ibid*.)

Sama noć u kojoj izlazi Mesec vezuje se za natprirodno i magijsko:

> Noć svojim mrakom uliva strah ljudima. Po verovanju, to je vreme kretanja demona (bića, duhova i duša umrlih). Noću se otvaraju grobovi i ustaju mrtvaci. Po zalasku sunca demonima se prinose žrtve. Po mraku se iz kuće ne iznosi smetlište, mrve i otpaci od večere, da se ne bi namerilo na demone koji čekaju večeru. Putovanje noću izbegava se, jer razne životinje prelaze put, a đavoli navode putnike na stranputice sve dok u zoru ne zapevaju petlovi. (Kulišić *et al*. 1970: 226)

Ovde je u podtekst romana duhovito umetnuto verovanje o vešticama, koje svoje obrede često obavljaju gole. Kod slovenskih naroda, veštice su bile naročito opasne na mesečini: »V. su bile posebno opasne na velike godišnje praznike (pre svega, – Ivanjdan i Božić), u periodima punog – meseca ili mladine, u olujnim noćima« (Tolstoj, Radenković 2001: 77). Na terenu smo zabeležili od Selime Biberović iz sela Gonja da se veruje da ako veštica naga na mesečini obilazi oko štale, može baciti lošu magiju tj. bolest na stoku. Susret sa nagom osobom na mesečini izaziva sablazan i nepoverenje kod seljaka, čime autor karakteriše svoje junake kao ljude koji snažno veruju u natprirodno i magijsko. Oni se pri susretu sa onim što bi potencijalno moglo biti magijsko plaše, ali i bez pogovora veruju u njega. Istovremeno, u kontekstu modernosti ovog romana, ovaj potencijalno mitološki podtekst dobija drugo značenje. Pri prvom susretu sa svojim seljanima, Saltan je go, čime izaziva čuđenje:

> Što bije miris iz njega, o ljudi! – veli, grleći ga. Popipalo mu je odijelo i reklo za sebe: »Tanko! Ništa! Sama krpa. Što će mu preko zime biti hladno ovdje kod nas – smrznuće se jadnik!« A zatim mu šapnu na uho: – E bogme mije milo što ćemo i mi imati jednoga gospodina. Umiješ li da pišeš? – Umijem – veli Saltan. – Umije da piše – kliknulo je momče. (Sijarić 1981c: 65)

Saltan je tako obeležen kao drugačiji, kao jedinka koja se izdvojila iz kolektiva, i tokom svog odsustva suštinski se izmenila u odnosu na ostale. To izdvajanje i razlikovanje kasnije dovodi do njegovog moralnog pada, koji je ovde simbolički nagovešten golotinjom koja je naglašena mesečevom svetlošću. Istovremeno, po

tradicionalnim predstavama očekuje se da se junak vrati iz rata sa puno počasti, ugleda islave. Saltan je umesto toga zatečen nag, time i posramljen, dok mesečina koja ga obasjava uliva dodatno nepoverenje u njegovu čast i ispravnost, što nagoveštava kakav uticaj istorijska dešavanja imaju na njegov dalji život i njegovu porodicu.

Postoje brojni zapisi o magijskom delovanju Meseca i mesečine, a u romanu *Kuću kućom čine lastavice*, govori se i o verovanju o lekovitosti mesečine. Ruška odlazi kod vidara koji će joj kupanjem noću na mesečini izlečiti od neplodnosti. Autor nagoveštava da su ova dva vidara zapravo koristili nevolju žena koje nisu mogle da rode da bi ih zaveli: »Kupao ih je bez znanja muževa – negdje u kolibi, u štali, ili u kući kad su same, a ponekad samo noću – uz plot, na mjesečini, na travi, gdje bi stajale gole kao utvare« (197). Odkako je Meleć ostario, žene je sve više lečio Fele:

> One koje je okupao starac, i koje od sebe nijesu dale roda, što je redovno i bivalo otkad je ostario – poželjele bi da okušaju još to jedino što im je ostalo: da ih okupa mlada ruka Felova, i obično se ne bi razočarale. Tako su samo one znale da ona djeca koja se rađaju njihovim tragom, nijesu djelo starog čudotvorca – nego mladog, ali su ćutale. (*ibid*.)

Ruška odlazi kod Fela, a erotsko je i ovde tesno povezano sa prirodom. Lečenje i erotski čin opisani su na mesečini, dok vidarima »od mjesečine žuto čelo« (203). Ruškina osećanja data su kroz elemente prirode, kroz vodu u kojoj je kupa, kroz koju do nje dopire njegovo »šljapkanje dlanova« (202), kroz »zvijezde na modroj čistini neba« (203). Griža savesti nagoveštena je kroz blizinu groblja i ona sluti »zemljana sva, i razjapljena do užasa, mrtva usta svojih tetaka i svojih strina kako se smiju« (204). Ona čuje i zvuk svadbe, a zvuk tasa koji služi za kupanje i lečenje, u njenoj svesti se pretvara u zvuk svadbenog defa: »grebući ga sad silno noktima po vratu i ključnim kostima, nekakvu svoju svadbu, i ču tas – po kojem je neko udarao kao po defu…« (*ibid*.). Ovde je svadbeni običaj prizvan kroz Ruškinu svest. Ruška je svesna da greši i da čini nešto što je za njeno vaspitanje neprihvatljivo. Zvuk svadbe se čuje kao podsvesna njena želja da ublaži i potisne vlastitu grižu savesti. Istovremeno, to je i nagoveštaj straha hoće li opstati u braku, što, po vaspitanju koje Ruška ima, za ženu znači opstajanje uopšte. Na kraju, i Ruška sama se pretvara u zemlju, ali ovog puta ne u zemlju kao simbol plodnosti, već više onu zemlju sa groblja, strašnu i zloslutnu: »pošto je oblak već bio prekrio zvijezde, ona i sama postade tamna kao zemlja, i tako ozbiljna – i tako velika…« (*ibid*.). Za razliku od ostalih lečenja opisanih u Sijarićevim romanima koja se obavljaju uz upotrebu energije sunca, lečenje nerotkinje koje je vezano za lascivno i erotsko obavlja se noću uz mesečinu.

U ovom romanu može se pronaći i simbolika zvezda koja je vezana za slovenska verovanja. Kroz simboliku zvezde koja pada, Agan definiše i sudbinu porodice Sejdić:

> E tako mi boga ću ubrzo umrijeti – izrekao je Agan ne gledajući nikoga, do tamo nekud otkud sunce plavi, u nekakve grane, u nekakvu goru. – Nama Sejdićima ne da se radost! Nije nama dosuđena radost! Ima suđaja… Pa je ta suđaja nama dosudila: vi Sejdići, vi ćete Sejdići umirati kada vam bude najžalije. To je naša suđaja! Kad god vama ja dam šaku radosti, odmah ću vam dati i torbu žalosti. I tako nam je uvijek i bivalo. (69)

U tom trenutku između radosti i žalosti, žalost preovladava nad radošću, jer vide zvezdu padalicu, što sve prisutne iznova podseća na smrt:

> Pokraj lampe, kroz prozor, vidjeli su nebo, i kako je nebom preletjela zvijezda; njen zlatan trag, kao gajtan, ostade im dugo u očima… – Eh! Neko umrije! Ćutali su. A zatim, kroz ćutnju, kao da je zbilja neko umro, počeli da ustaju i izlaze, misleći svaki na svoju zvijezdu: moja još stoji…! (71)

Na ovom mestu u romanu se u podtekstu nalazi verovanje o zvezdi koja pada, po kome »svaki čovek ima svoju zvezdu koja se javi kada se on rodi, a ugasi kada umre. […] Ako je nečija zvezda jaka, i on je jak, ako je slaba, i on je slab« (Kulišić *et al*. 1970: 136). Likovi romana su ovde sagledani kao deo univerzuma, koji se nezaustavljivo kreće, menja i prolazi, te i oni pasivni, kontrolisani od viših sila, čekaju svoju budućnost i sudbinu. No, više sile koje njihove živote oblikuju nisu samo magijske i onostrane. Ovde su to i istorijska dešavanja, i vreme koje nosi promene, a samim tim i neke neočekivane okolnosti za jednu patrijarhalnu porodicu.

U romanu se mogu naći nagoveštaji vezivanja simbolike meseca i mesečine za erotsko i lepotu žene:

> A već je svuda sijala mjesečina, i krompirovi cvjetovi dobijali nekakvu zvjezdanu boju. […] Nebo – koje se već gotovo cijelo izvedrilo, i tišina pod njim puna mjesečine, i stravična jeza tih gluhih trenutaka učiniše da se oni opet skupiše jedno uz drugo, užasnuti opet uzvicima u sebi, i prestravljeni grdno što su tu. Zamišljali su da sjede pod nekakvim javorom stvorenim samo za ljuljanje, i zaricali se da će uvijek ostati mladih tijela i žednih damara. (Sijarić 1981c: 94-95)

Žena je u ljubavnim scenama opisana preko simboličkih vrednosti vezanih za prirodu, a najviše za mesečinu i zvezde. Saltan na njenom telu lovi lastavice, njena ramena porede se sa korenjem, a ona sama sa ledinom, livadom, mladim granjem na suncu. Njihova ljubavna igra deo je ukupne rascvetale prirode, te se ovaj opis erotskog graniči sa panteističkim doživljajem sveta. Ljubavni par se stapa sa drvetom kruške, sa junetom u krompirima, mesečinom, zvezdama, mravinjakom, mirisom trave i zemlje, nebom.

Simbolika Sunca u romanu *Carska vojska* Ćamila Sijarića

U romanu *Carska vojska* može se naći verovanje vezano za Sunce koje je specifično za islamsku tradiciju. Na samom početku putovanja bedela, Sijarić opisuje zalazak sunca:

> A dotle se sunce bilo već navelo zapadu. Približavalo se nekoj dalekoj planini i gori, tamnoj kao moje mastilo, i za koji će časak na svoj smiraj. Prosipalo je po zemlji već nekadar svoj sjaj, i po licu mi razastiralo nekakvu paučinu koju, ma koliko rukama prelazio niz lice, nijesam mogao da skinem. (Sijarić 1981b: 23)

Ovim je ostvarena jasna intertekstualna komunicija sa islamskim verovanjem da će na Sudnji dan Sunce izaći sa zapada, a zatim će uslediti sve strahote Sudnjeg dana:

> Govorio nam je Ebu El-Jemani, obavijestio nas je Šuajb govorio nam je Ebu Ez-Zinad od Adbdurrahman od Ebu Hurejrera. da je poslanik saws rekao: »Neće nastupiti Čas (Sudnji dan) sve dok Sunce sa Zapada svog ne izađe, i kad izađe povjerovat će svi ljudi, a tada duši neće od koristi iman biti jer nije ranije povjerovala…«. (Sunen 1998: 1618)

Uvođenjem ovog verovanja u podtekst romana, kroz celinu pripovedanja najavljuje se propast Osmanskog carstva, a samim tim i propast bedela koji su krenuli na put sa kog se sigurno neće vratiti. U bici protiv Rusa, oni su nejaka i nemotivisana vojska, nužno osuđena na smrt. U ovom primeru može se videti drugačija komunikacija sa tradicionalnom simbolikom sunca od tradicionalnih slovenskih predstava, iz čega se vidi višeslojnost i kompleksnost Sijarićeve proze u kojoj je pokušao da obuhvati sve kulturne specifičnosti južnoslovenskog prostora.

*

U ukupnom delu Ćamila Sijarića uočena je snažna komunikacija sa tradicionalnim verovanjima i predstavama specifičnim za Južne Slovene. Simbolika sunca u nekoliko primera uočenih u Sijarićevim romanima, vezana je pre svega za lečenje i za magijsku pozitivnu ulogu sunca. Nasuprot tome, simbolika meseca je najviše vezana za negativnu magiju, oni koju koriste veštice, te se moć meseca koristi za bacanje uroka noću, a susret sa nekim na mesečini sam po sebi se tumači kao opasan. Izuzetak je primer lečenja nerotkinje, koji je takođe vezan za mesečinu, ali njega od ostalih lečenja razlikuje erotska i lascivna dimenzija, te je zato vezan za noć i mesečinu. Energija meseca uglavnom je opisana kao štetna i opasna, što je u skladu sa slovenskim verovanjima o mesecu i mesečini: »Svi Sloveni su smatrali da je mesečeva svetlost opasna i štetna« (Tolstoj, Radenković 2001: 354). Sem

uobičajenih slovenskih verovanja, Sijarić opisuje i verovanje o suncu specifično za islamsku tradiciju, čime pokazuje mešanje različitih religijskih i mitoloških predstava u verovanjima i tradiciji Slovena.

Literatura

Čajkanović 1973: V. Čajkanović, *Mit i religija u Srba*, izabrane studije, Beograd: Srpska književna zadruga.

Gerbran, Ševalije 2004: A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.

Gura 2005: A. Gura, *Simbolika životinja u slovenskoj narodnoj tradiciji*, Beograd: Brimo, Logos, »Globosino« – Aleksandrija.

Kulišić *et al*. 1970: Š. Kulišić, P.Ž. Petrović, N. Pantelić, *Srpski mitološki rečnik*, Beograd: Nolit.

Nedeljković 1990: M. Nedeljković, *Godišnji običaji kod Srba*, Beograd: Vuk Karadžić.

Rebronja, Kolaković 2004: I. Rebronja, M. Kolaković, *Budi nešto da ne budeš ništa*, Novi Pazar: autorsko izdanje.

Sijarić 1953: Ć. Sijarić, *Iz narodnog života Bihora i Pešteri*, Sarajevo: Bilten instituta za proučavanje folklora Sarajevo.

Sijarić 1981a: Ć. Sijarić, *Bihorci*, Sarajevo: IRO Veselin Masleša, OO Izdavačka djelatnost.

Sijarić 1981b: Ć. Sijarić, *Carska vojska*, Sarajevo: IRO Veselin Masleša, OO Izdavačka djelatnost.

Sijarić 1981c: Ć. Sijarić, *Kuću kućom čine lastavice*, Sarajevo: IRO Veselin Masleša, OO Izdavačka djelatnost.

Sunen 1998: *Sunen Imam ahafiza Ebu Davuda Ebu Sulejmana binel-Ešasa Es-Sedzestani El-Ezdijj (202-275 h/g)*, Bejrut: Dar ibnHazm.

Tolstoj, Radenković 2001: S. Tolstoj, Lj. Radenković, *Slovenska mitologija, enciklopedijski rečnik*, Beograd: Zepter Book World.

Usmeni Kazivači

Hamida Rebronja, iz Novog Pazara (Srbija), rođena Ahmetović 1947. u Derventi (Bosna i Hercegovina), živela u Goduši (Crna Gora), učiteljica.

Selima Biberović, iz sela Gonja, Pešter (Srbija), rođena Ramović 1933. u Trijebinama, domaćica.

Nadija Rebronja

THE SUN, THE MOON, THE MOONLIGHT AND STARS IN THE NOVELS *BIHORCI*, *A HOUSE IS MADE THE HOUSE BY SWALLOWS*, *THE EMPEROR'S ARMY* BY ĆAMIL SIJARIĆ

Ćamil Sijarić created in the climate where different cultural and religious influences interlace. In his literary work he succeeded in enveloping all the cultural complexities of the South Slavic and Balkan areas. In the subtext of Sijarić's novels *Bihorci*, *A house is made the house by swallows* and *The Emperor's army* Slavic mythology, pagan rituals, local folk beliefs and custom and Islamic beliefs interlace. Specific symbolism of the Moon, the Sun, the moonlight and the stars can be found in Sijarić's novels as an example of blending of the cultural influences, because these symbols have related, but still different symbolism in the mythologies and monotheistic religions which culturally affected the area with which Sijarić was fascinated.

Key words: Ćamil Sijarić, the Sun, the Moon, the moonlight, stars, intertextuality, symbolism, Slavic myth

ВАЛЕНТИНА В. ХАМОВИЋ

Златна паучина и сребрна магла: Башта сљезове боје *Бранка Ћопића*

У раду се усредсређујемо на осветљавање композиционог принципа двострукости из угла светлосних симбола сунца и месеца у делу *Башта сљезове боје* Бранка Ћопића. Соларна, а нарочито лунарна, архетипска симболика озрачује читав призвани митски свет детињства, ликове и ситуације у њему, што даје простора за психоаналитичко сагледавање ових мотива као динамичког сплета *свесног* и *несвесног* у процесу обликовања приче. Месец се показује као средиште душе и врло је близак детињству и детету.

Кључне речи: месец, сунце, симбол, наивни приповедач, детињство, одрастање, архетип, идилични хронотоп

Башта сљезове боје Бранка Ћопића, објављена 1970. године, није последња Ћопићева књига, али се стиче утисак да у многим сегментима заокружује слику света у контексту целокупног његовог дела. Писана у исповедном тону, чему нарочито доприноси потресно писмо пријатељу из младости на њеном почетку, ова књига се доживљава као завршница једног пажљиво обликованог опуса, односно књижевне конструкције у којој преовладавају препознатљиви регионализаам, хумор и меланхолија у обликовању јунака и догађаја. Но, исто колико се поједини књижевни поступци и теме показују као константе Ћопићевог литерарног света, толико се у овој књизи сагледавају и неки аспекти који нуде могућност за нове увиде и закључке. У том смислу, посебно је било инспиративно посматрати је кроз призму доминатног мотива месеца, који се појављује као вишеструко важан симбол, а који нарочито отвара простор за психоаналитичко сагледавање његовог присуства као динамичког сплета *свесног* и *несвесног* у процесу обликовања приче. Исто толико је било интересантно уочити да је Ћопић раније већ посезао за мотивом месеца, нарочито у стихованој дечјој причи »Месец и његова бака« из збирке *Чаробна шума*, објављене 1957. године, и видети у којој мери је ослонац потражио у усменом предању и мито-

логији а колико је надограђивао фолклорну грађу. Но, независно од митских и легендарних слојева ове дечје приче, као и њеном антропоморфном јунаку (Месец је враголасти несташни дечак који вечито бежи од куће и лута небеским и земаљским пределима, а Сунце му је, супротно родбинским везама које чувају митске представе, најбољи друг), није било тешко уочити да је и у њој, а и у *Башти сљезове боје*, месец имао повлашћену позицију недодирљивог и тајанственог путника, најзначајнијег сведока многих земаљских збивања, што је и иначе једна од његових најчешћих древних представа (та представа у вези је са месечевим менама, односно са његовим многообличјем). Лунарна симболика се, међутим, у овој књизи одразила кроз метафизику граничних момената детињства, и показује своју светлу и тамну страну.

Двострукост као композициони принцип

Башту сљезове боје чине две целине (»Јутра плавог сљеза« и »Јутра црвеног сљеза«) које обухватају елементарне слојеве и релације егзистенцијалног искуства са укрштеним перспективама *наивног* и *одраслог приповедача*. Та приповедачка двострукост, проистекла је из сасвим специфичног односа према детињству, кога аутор третира као својеврсно *складиште* или базични *арсенал* архетипских слика, као спој још увек неразложених чулних и менталних пројекција, упечатљивих доживљаја и интуитивне спознаје света, толико драгоцених за доцније утемељење »одраслости«, којима се човек враћа у тренутку егзистенцијалне угрожености. »Ко од нас није *homo duplex*?« запитао се својевремено Шарл Бодлер, имајући на уму оне људе чији је дух још из детињства »наклоњен сањарењу«, односно »увек двојак«, сачињен од »делања и намере, сна и стварности« (Бодлер 2004: 66). Слично томе, већ у уводном, епистоларном, делу књиге *Башта сљезове боје* (»Драги мој Зијо«) постављени су сви поетички параметри који упућују на чињеницу да ће се назначени дуализам успоставити као водећи принцип приповедања, те да ће се наведена приповедачка двострукост пресликавати у сродним дихотомијама: свет одраслих наспрам света детињства, велико наспрам малог, снови наспрам стварности, земаљско наспрам небеског, светло наспрам тамног, добро наспрам злог. Томе низу придружује се и атмосфера *касне ноћи* у којој проговара приповедач, док размишља о »златној паучини и сребрној магли пријатељевих прича«, што имплицира позицију *дневног светла* као метафоре разумског дела личности наспрам ноћног, потиснутог, који обитава у сећањима (»Сунце је мушко божанство, оно је јунак и повезано је са дневним разумом и свешћу, а Месец је женско божанство, повезано са ноћним нагонима и несвесним«, Требјешанин 2011: 397).

Но, уколико се усредсредимо на уводно писмо књиге *Башта сљезове боје* посвећено Зији Диздаревићу, у коме се ауторова емпиријска фигура појављује као златна међа између реалности и фикције, уочићемо да се та двострукост креће у наглашеном контрасту између тамне и црне слутње приповедача у једној језовитој ноћи »са звијездама од леда« и приче о башти *сљезове* боје која је аналогна сунчаном, прозрачном, светлом. Испод тог осветљеног оквира налазе се апокалиптичне слике »тамних џелата у људском лику« и »немани са косом смрти«, које се умножавају визијама »црних коња и црних коњаника« те »ноћним и дневним вампирима«, који се, према ауторовом уверењу, појављују у »ноћима са највише мјесечине« (Ћопић 1975: 3). Упркос доминантној симболици месеца унутар ове књиге, као везом са интуицијом, ирационалним, имагинацијом, надахнућем, несвесним моћима, мудрошћу природе, нагонским поривима, сновидовним фантазијама, у овом пасажу призвана је тамнија месечева симболика која је повезана са смрћу, загробним животом, као и са хтонским, подземним светом и демонским силама. Отуда се апокалиптичне визије смештају у доба ноћи са »највише мјесечине«, у време *пуног месеца* када су могуће многе »магијске радње«, односно у време када се отвара веза са оностраним.

Управо на подлози таквог, хтонског и мрачног света смештена је ауторова прича о »добрим старцима и занесеним дјечацима« и једној башти чија је одредница »сљезова боја« произашла из целокупног интуитивно-сензитивног апарата приповедача. Јер, сљез је биљка која се овде не може дефинисати конкретном сликом, она је асоцијативно везана за нешто што је минуло, што је прошло – »нешто љупко, прозрачно и светло па ти се просто плаче, иако не знаш ни шта те боли ни шта си изгубио«. Дневно небо, односно, соларни принцип имплицитно садржан у прозрачности насловне синтагме, објављује се у делу и као зора, јутро, бљесак росе, плаветнило папирјастих облака, али и као меланхолични михољдански руј или златни одсјај зрелог жита. Стога се кућа, двориште и врт, и воћњак, и забран иза куће, и млин-поточар у тој башти сљезове боје, доживљавају у својој симболичној представи као архајски врт првобитног човека, у коме се у низу светлосних синонима (бљесну, просине, засвјетлуца, озари, плавичасто, сјајно, прозирно) епифанијски дочарава простор са мирним сунчаним јутрима и »милоликим небом« над главом. У том контексту, разумљиво је да ће ауторова прича представљати не било коју, већ »златну бајку о људима« (а симболика златног разложена је на читав спектар асоцијација које су у најужој вези са митом о златном, првобитном добу), те да ће призвани идилични хронотоп у овом приповедном простору добити вредносну димензију света као бољег од свих светова. Семе ове златне бајке о људима, читамо у ауторовом писму, »посијано је у срцу приповедача још у дјетињству« што нас уверава да је и овде на делу оно о чему је говорио Бенедето Кроче, када је детињство окарактерисао не кроз хронолошке категорије него

као *идеално стање*, односно као »моменат наивности који се непрестано враћа у животу духа« (Кроче 1991: 416). Отуда, чини се, у завршници овог писма стоји донкихотовска фигура у »смешној старинској одори« са »прадедовским копљем и убогим кључетом«, као метафора вечите борбе и непристајања на окрутност света.

Овом регистру светлосних симбола који се крећу у аурама *сребрног* и *златног*, аутор придружује »насмијане зоре«, »тужне сутоне« и »наше мјесечине«, које донкихотовски брани од »људи на црним коњима«. Месечева светлост је очигледно амбивалентно маркирана – синтагма *наше мјесечине* супротстављена је оном тамном *демонском* месецу и упућује на благе, занесене, чежњиве моменте из приповедачевог детињства. Тај потиснути, ирационални део његове личности аналоган је и слици семена златне бајке о људима чији је корен остајао у тами, »животворан и неуништив« а онда »под сунце истурао своју нејачку зелену клицу, свој барјак.« Овај јасно маркирани дуализам који нам сугерише да се на психолошком плану одиграва процес освајања *несвесног* и његово превођење на *свесно*, симболичка је ознака и за само приповедање, односно обликовање приче у којој се на видело износи оно што је давно проживљено и што је пребивало у сећању и успоменама.

Да се »по сећању хода као по месечини«, упозоравао нас је Црњански (»Тачно подражавање квари успомену«, подсећа нас и Бодлер, 2004: 67), отуда је и целокупни приповедни простор ове књиге озрачен накнадним увидима и емоцијама, које се готово континуирано крећу између дечје раздраганих доживљаја и осећања дубоке туге и меланхолије. У вези са тим су и »прозирне поплаве млаког михољског лета«, односно Петракови дани »празнични, сјајни и пуни шапата« који постају симбол недохватног, давно проживљеног времена, апстрахованог сугестивном визијом прозрачности – са сјајем и блиставошћу долазе и стања ошамућености, опијености, омамљености а све се то, по приповедачевом дубоком осећању, чини као »заљуљан дечји сан«. За савремену аналитичарку Јулију Кристеву суштина меланхолије је неутешно туговање за изгубљеним Нечим, које је неухватљиво, неодређено и неозначиво. То *Нешто*, та недокучива *Ствар* за којом меланхолик жуди је *црно сунце*, симбол онога што је непредстављиво тамно, непознато језгро меланхолије (Требјешанин 2011: 384). Комплементарност лунарног и соларног начела у овој слици »црног сунца«, у којој се наизглед мењају перспективе те сунце постаје супституту месеца, односно постаје тамно, пригушено, »ноћно« и хтонско, показује сву сложеност космичких сила које се пресликавају и на стање човека. Ово, парадоксално виђено, црно, *поноћно сунце* које као језгро меланхолије наслућујемо у дечачком »заљуљаном сну«, аналоган је оном »живом и неуништивом корену« у тами за којим приповедач чезне, али се наслућује и у парадигматичној сцени епизоде »Поход на мјесец« у којој дечак, након свога првог великог подвига,

заспи са »пламичком дедине ватре у очима« који разраста у моћан и стравичан »мјесечев пожар«. Пламичак дедине ватре, као земаљска реплика небеских прилика, супституит је вечитој сновидовној људској жудњи за непознатим, неименованим, далеким, што пребива у интуицији, а кога приповедач, након велике временске дистанце, старински доживљава и као неугасиви пламен душевности (та се метафора нарочито добро сагледава и у причи »Треба заложити ватру«). На концу свега, све ове сложене релације и светлосне пројекције објединиће накнадно приповедачево »златно« и »сребрно« ткање прича у којима ће соларна, а нарочито лунарна архетипска симболика озрачити читав призвани митски свет детињства, ситуације и ликове у њему.

Освајање Месеца

Јунаци књиге *Башта сљезове боје* су старци – дјед Раде – патријархално устројен, чувар и заштитник, »душевни старац«; Петрак – његов антипод, скитница, несмирени путник, авантуриста (њему су слични стари лопужа Сава, гласни лички бунтовник Дане Дрмогаћа, калајџија Мулић, итд). То нису људи знања, они су људи доброте, љубави, аутентичности: дјед Раде је метафора човека »мимо света«, код кога све »и јест и није« и то није везано само за доживљај боја, већ и његов доживљај ствари који је у основи дечји (антропоморфно представљен сат са откуцајима попут људског срца, наивни доживљај људи и њихових односа, однос према животињама, итд). Насупрот »добрим старцима« стоје »занесени дјечаци« чији је положај у том патријархалном систему указивао на свет забрана (»Тек ми је пета година, а већ се свијет око мене почне затварати и стезати. Ово можеш, ово не можеш, ово је добро, ово није, ово смијеш казати, оно не смијеш«, Ћопић 1975: 21). Но, чини се да се из перспективе »одраслости« тај свет показује као једина мера правог и пуног живота, са чим је у вези и једно доцније Ћопићево признање у коме се каже да је тај свет из детињства »стално блистао, и сјајио ноћу, као неки чаробни фењер« (Јевтић 2000: 15). Тај »чаробни фењер« аналоган је »ноћном светлилу« – Месецу, чија се фигура у књизи *Башта сљезове боје* отеловљује као вишеструки симбол.

У читавој збирци, иначе, ово небеско тело доследно се именује као *најтајанственији* или *вечити путник*, који живи својим загонетним животом а чије присуство приповедач континуирано осећа. Месец је неприкосновени владар ноћи и снова и на тој симболици засновано је једно дечачко сновиђење из поменуте епизоде »Поход на мјесец«, која ће се показати као својеврсна метафора кроз коју се прелама сав приповедни простор ове књиге. Занимљив је, у том смислу, завршетак приче »Чудесна справа«, која се

налази већ на првим странама књиге и која представља неку врсту уводног приповедног оквира за причу »Поход на мјесец«: »До дуго у ноћ сједели смо на млинском прагу и гледали у пун мјесец, нас двојица, велика и мала бена, а около су регатале жабе па уз ту крекетаљку ниси знао јеси ли још на земљи или заједно с мјесецом рониш кроз расперјане навиљке облака« (Ћопић 1975: 14). Ово ломљење перспективе, када се не зна јеси ли на земљи или заједно са месецом на облаку, говори о идентификацији јунака са месецом али и о граничности светова. Кућни праг на коме седе дечак и његов деда, упућују на јасну границу између спољашњег и унутрашњег простора куће, овде додатно симболизован и границом између »доњег« и »горњег« света, тј. земаљског и неземаљског, света маште и света реалности, света детињства и света одраслих[1]. То имплицира и небеску, флуидну позицију *пуног месеца*, који подстиче дечакове жеље за освајањем непознатих простора – пун месец представља *лице месеца* те није случајно да ће се у њему, на известан начин, огледати и лице, односно, глава дечака: »… опчарано мјесечево ткање од кога ми је глава тако пуна да и сама почиње да зрачи и свијетли, као жута бундева заостала у пожњевену кукурузишту« (25).

Управо таква »ужарена глава« способна је да разуме тајанствене мигове ноћног путника у причи »Поход на мјесец«: »Исплута он иза ријетка дрвећа на брijегу, бљештав, надомак руке, тајанствен и нијем, златопера риба… вири мјесец кроз прозор, гори читаво двориште, а бљештави посетилац уноси ми се у лице и шапуће: – Хајдемо!« (22). Прихватање изазова мотивисано је овде антропоморфном представом месеца, попут оне из приче »Месец и његова бака«, блиске дечјој наивној свести. Но, баш колико овом позиву дечак не може да се одупре, толико му се одупире дјед Раде заступајући своју позицију »одраслога« чији је доминанатни принцип сагледан у помирености са реалношћу, са светом и његовим ограничавајућим простором. За њега су такве идеје »бенасте« и »будаласте«, а досезање »коњског месеца« чиста »вантазија«. Насупрот томе стоји самарџија Петрак који води дечака у лов на »тајанственог путника« уз »мрачан зашаптан брijег«, разумевајући да дечак хоће да »докучи месец«,

[1] У последњим редовима приче »Поход на мјесец«, приповедач ту границу осећа као »опасну границу гдје се кида са земљом и тврдим свакодневним животом«, а нешто доцније, у причи »Свети Раде Лоповски«, та се граница додатно метафизички конотира: »Тако, омађијан, отпловио сам за дједовим петама и до нашег заједничког кревета, из једног сна у други. Више се није дало разлучити с које стране стоји прави живот, а с које мјесечева варка. Измијешале се скитнице, лопови и свеци, баш онако како ће најљепше бити за мене, а ваљда и за мог дједа, честиту старину, која се тако лијепо умјела наругати вјечитим страшним сјенкама иза крајње границе свијета, тамо негдје за свјетлуцавим сребрним Цазином, градом из самарџијиних прича.« (Ћопић 1975: 66).

да му одгонетне разлог и смисао. У његовој реплици: »Е, Раде, Раде… ако је *за нас двојицу касно* [В.Х], није за овога дјечака.«, наслућује се смисао »докучивања месеца« као начина да се допре до нечега за шта су одрасли људи остали ускраћени. Као илустрацију тог несагласја између одраслог и дечјег света Петрак тмурно препричава готово истоветну згоду из сопственог детињства:

> Сјећам се као да је вечерас био; помоли се мјесец над гајем, сто метара над нашом кућом, а мене ноге саме понесу к њему. Куда? – дрекне ћаћа па за мишице, за камџију, за… не бира чиме ће. – Затуче ме тако, утуца, *изгубих душу* [В.Х.] још од малих ногу. А да сам се једном отео и пошао. Раде, брате мој… (23)

Очигледно, *докучивање месеца* у вези је са потрагом властите *душе* која је изгубљена и то је она тачка која дели децу од одраслих. »Душевни живот је у детету био још и пре но што је оно имало свест« тврди Јунг, отуда дечак интуиивно препознаје небеског путника као свог природног савезника, а стари Петрак се у ову авантуру укључује не би ли дошао до онога што је још у најранијем детињству изгубио и што је, грешком одраслих, »затучено« (»Ех, кад би људи читавог живота остала дјеца!«, 187).

Ова сличност дечјег доживљаја са доживљајем и активизмом једног необичног »бенастог« старца, може се разумети у контексту Јунговог разумевања архетипа детета. Наиме, наведени проблем детета и његовог интуитивног осећања сосптвене душевности Јунг доводи у везу са интуицијом »примитивног« човека:

> Примитивни човек има толико Душевног изван свести да му је доживљај психичког, које се налази изван њега самог познат у још већој мери него нама. Свест која се непрестано штитила од психичких сила, њима била ношена или угрожавана, обмањивана, јесте праискуство човечанства. Ово искуство се пројектовало у Архетипу детета које изражава целовитост човека […] »Вечно дете« у човеку јесте једно неописиво искуство, једна неприлагођеност, неповољност и божанска прерогатива, нешто непредвидиво, оно што представља и последњу вредност и ништавност. (Јунг 2003: 180)

Отуда се ово друштво дечака и добрих »будаластих« стараца чини као хармонична заједница, као могућност да се повратком у детињство неутралише осећање расцепљености, нарочито и у контексту слике *пуног месеца* који такође представља симбол целовитости, потпуности, довршености и духовне снаге, а то је стална инспирација и имплицитна тежња приповедача ове књиге (лајтмотив читаве збирке огледа се управо у непрестаном огледању старости и дечаштва: »Откуда то шапуће младост, како ли се то прошлост враћа? Није ли живот кренуо натрашке, своме исходишту?«, Ћопић 1975: 35).

Месец, *дете* и *душа*, очигледно, стоје врло близу у Ћопићевој *Башти сљезове боје*. Но самим тим што се месец непрестано именује као »најтајанственији путник« на ноћном небеском своду, он постаје и моћно свеприсутно *око* које бди над светом и људима. По тој својој издвојеној и повлашћеној позицији, он је врло сличан и самом приповедачу. Идентификација са месецом из најранијег детињства (сетимо се главе дечака која под утицајем месеца и сама почиње да »свијетли и зрачи«) продужила се и надовезала и на основну егзистенцијалну позицију одраслог приповедача. Јер, са коликом се доследношћу месец именује као *путник*, толико се и у завршници књиге, у причи »Потопљено детињство«, то путничко стање преноси и на самог приповедача. Сасвим слично оној обасјаној ноћи из епизоде »Поход на мјесец« у којој дечак стоји пред »хладњикавим, неземаљским видиком« на »опасној граници«, тако се и у овој причи одрасли приповедач надноси над сопствено детињство:

> Прије много и много година, на раздвоју дјетињства и дјечаштва, један *мали путник* [В.Х.] опростио се баш на овој узвишици од родног мијеста […] Сад се тим истим друмом, испраним и обрушеним, друмом који никуда више не води, један просиједи човјек покушава вратити дјетињству, завичају, успоменама […] – Путниче, немаш више с ким разговарати, немаш коме отићи. (186-187)

Наднет над базданом сопствене прошлости, тај путник покушава да сагледа простор из кога је отишао и да у том простору, месечевим ходом, израчуна време.

Но, путничко време приповедача које траје један просечни људски живот, сапето је пред вечитим временом »најтајанственијег путника«. »А зашто он, људски створ, нема ту чаробну особину да се измигољи из хладне струје времена!« (189), запитао се у једном тренутку тај одрасли путник, у суштини дубоко свестан да ће се месечев календар пројављивати у неминовним ритмовима обнављања природе:

> Свака су чуда данас могућа, особито у овај шумни дан презреле јесени, кад чавка гласно чвакће о смрти и растанку, а отежао кош, пун кукуруза, смирено најављује да се ваља зеричак одморити, па опет – Јово наново – у сјетву, у вјечито обнављање, чекати она два свијетла перца да се зазелене… (83)

Метафорична слика из предговора о биљци која без престанка ниче, цвета и обнавља се, чији је корен неуништив, идентична је идеји о вечитом, кружном кретању аналогно месечевим циклусима: постоји почетак од ког се креће, пролазе се разне фазе пута и враћа се на крај-почетну тачку, одакле се може кренути поново. Жеља за одласком и непознатим садржана је и у нагону за повратком, за сигурношћу која се налази у сосптвеном корену, за обнављањем свог

расцепљеног бића. Стога, има нечег дубоко утешног у слици вечитог кружења и оглашавања времена када ће све »опет бити како треба« под »старим добрим небом«: »Звијезде трепере, мјесец путује, а доље у млакој тами, на својој вољеној земљици, човек спокојно ужива у доброј комадешки пите.« (196).

На крају се може закључити да је Ћопићево болно осећање тескобе у уводном писму Зији Диздаревићу непосредни одраз духовног клонућа и расцепљености које приповедач неутралише различитим књижевним постуцима. Иако поражен снагом реалности која сурово деструише имагинацију, жељу, снове и идеале, он се том поразу супротставља бајкама, односно сликом златног, *сунчаног света* детињства измештеног из вреве грађанског живота у, како би то Шилер рекао, »прости пастирски сталеж«, у »детиње доба људског рода« (Шилер 2007: 253). Тај прозарени свет додатно обасјава пригушено и меланхолично лунарно светло што чини некакву метафизичку и космичку мрежу приче у којој је све повезано и у којој се мире сва несагласја и противуречности – тако се остварује поредак у коме су стварност и машта, јава и сан, »земаљска ватра« и »небески пожар«, бивши дечак и уморни путник једно поред другог, у равнотежи.

Извори

Ћопић 1975: Б. Ћопић, *Башта сљезове боје*, Београд: СКЗ.

Литература

Бодлер 2004: Ш. Бодлер, *Мисли*, Београд, Чачак: Градац.

Вукић 1995: А. Вукић, *Слика света у приповеткама Бранка Ћопића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Драгојловић 2008: Д. Драгојловић, *Паганизам и хришћанство у Срба*, Београд: Службени гласник.

Иванић 2001: А. Иванић, Митски модели у *Башти сљезове боје* Бранка Ћопића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LI, 1-2, 243-272.

Јевтић 2000: М. Јевтић, *Приповедања Бранка Ћопића*, Бања Лука: Глас српски.

Јунг 2003: К.Г. Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос.

Кроче 1991: Б. Кроче, Чиста интуиција и лирски карактер умјетности, *Теоријска мисао о књижевности*, (прир.) П. Милосављевић, Нови Сад: Светови.

Требјешанин 2011: Ж. Требјешанин, *Речник Јунгових појмова и симбола*, Београд: Завод за уџбенике.

Шевалије, Гербран 2013: Ж. Шевалије, А. Гербран, *Речник симбола*: *митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, (превод и адаптација П. Секеруш, И. Гордић), Нови Сад: Киша, Stylos.

Шилер 2007: Ф. Шилер, О наивној и сентименталној поезији, у: *О лепом*, прев. С. Костић, Београд: Book & Marso.

Valentina V. Hamović

THE GOLDEN SPIDER'S WEB AND THE SILVER FOG: *BAŠTA SLJEZOVE BOJE* (THE MAUVE GARDEN) BY BRANKO ĆOPIĆ

This paper sets out to shed light both on the dual position of the narrator and on the duality of the work's structure, focusing particularly on the symbolism of the sun and moon in *The Mauve Garden* by Branko Ćopić. This duality derives from a specific outlook on childhood which the author treats as a particular store of mental forms as yet undeveloped but full of significant experiences and intuitive perceptions of the world to which the adult will return in moments of existential danger. The symbols of the sun and, in particular, of the moon as archetypes illuminate the whole mythic world of childhood, its characters and situations affording material for a psychoanalytical examination of the motifs which appear in the interweaving of conscious and unconscious worlds in the process of creating the tale.

Key words: sun, moon, symbol, childhood, growth, chronotope, archetype

SLOBODAN VLADUŠIĆ

Motiv sunca u Bulatovićevom romanu Crveni petao leti prema nebu

U prvom delu teksta se donosi kratka istorija koja razjašnjava upotrebu mita u modernoj književnosti. Njegov osnovni zadatak vidi se u tome da omogući kakvo takvo sagledavanje celine epohe u modernim vremenima u kojima se više ne veruju u moć naučnog znanja da takvo sagledavanje obezbedi. Analizirajući stil *Stranca* uz pomoć Sartrovih uvida, pokazuje se da je jedna od Kamijevih poetičkih ideja bila upravo stvaranje imaginarnog sveta u kome bi mit i mitske strukture bile zakonomerno isključene: time bi se pojačala svest o apsurdnosti sveta. Iako imaginarni svet Bulatovićevog romana *Crveni petao leti prema nebu*, posreduje svest o apsurdu, analiza motiva sunca kod Kamija i Bulatovića, ukazaće na osnovnu poetičku razliku između ova dva pisca. Naime, dok Kami svesno napušta izgradnju simboličke mreže značenja u svom romanu, Bulatović kreira takvu simboličku mrežu u kojoj sunce ima ključnu ulogu. Međutim, simboličko značenje sunca kod Bulatovića je preokrenuto u odnosu na tradicionalno, mitsko značenje sunca, što uzrokuje i pojavu toposa izokrenutog sveta. Sunce je povezano sa smrću: na taj način, preokrećući smisao sunca u odnosu na tradicionalna čitanja sunca, Bulatović želi da posreduje svest o apsurdu.

Ključne reči: mit, sunce, moderna književnost, apsurd, topos izokrenutog sveta

Tumačenje motiva sunca u Bulatovićevom romanu *Crveni petao leti prema nebu*, valja započeti od jedne metodološke nedoumice. Naime, prilikom tumačenja književnih tekstova, interpretator često olako posegne za rečnikom simbola kako bi protumačio neki od elemenata imaginarnog sveta teksta, odnosno kako bi u simbolici individualnog umetničkog dela video smisaone tragove kolektivne simbolike, tj. Tradicije, u smislu u kom ovu reč vide istoričari religija i drevnih mitova. Tako se unapred pretpostavlja da je imaginarni svet književnog dela kreiran od strane kolektivno nesvesnog, dok je individualni autor samo sinegdoha te kolektivnosti. Tumač time prenebegava poetičku moć autora da imaginarni svet koji kreira svesno usmeri protiv sveta Tradicije koji predstavlja temelj za arhetipsko razumevanje imaginarnog sveta. To se posebno mora imati u vidi prilikom analize Kamijevog *Stranca*, jer ovaj

roman svoju snagu duguje između ostalog i tome što želi da evocira jedan svet bez Tradicije, u kome međutim, ne postoji ni metanaracija koja je zamenjuje.

Takva metanaracija je bila prisutna u realizmu. U okviru realističke poetike oblikuje se imaginarni svet koji podražava pozitivističko, anti-metafizičko razumevanje sveta u kome je istina svedena na izvesnost onog vidljivog i merljivog. Takav svet ima svoju mitologiju i svoje (političko) nesvesno, kao što pokazuje Frederik Džejmson, kada pokaže kako je u balzakovskom opisu sadržana želja za posedovanjem onoga što se opisuje (v. Džejmson 1984: 182-224). Verovatno nije slučajno što otprilike u isto vreme u poeziji važnu ulogu ima poezija Parnasa, koji se oslobađa zanosa romantizma u ime izvesnosti onog vidljivog: prizora koji pesma opisuje, odnosno jasne forme koju odražava. U oba slučaja, na delu je, dakle, supremacija vidljivog kome nije potrebno dozivanje Tradicije da bi se opravdalo.

Istorija književnosti nam pokazuje reakcije na ovu privremenu dominaciju vidljivog koje se distancira od veza sa Tradicijom: u poeziji, to je francuski simbolizam, koji poetički osvešćeno teži da služi neimenljivom Apsolutu, zanamarujući ono vidljivo i izrecivo do krajnjih granica koje dopušta poezija. Sa druge strane, Flober ruši balzakovski mit o jakom buržuaskom subjektu, rastapajući njegovu volju za uspehom u neodređenosti sentimentalnog vaspitanja (v. Burdije 2003: 15-71) ali istovremeno učvršćuje mit (buržuaske) realističke književnosti, koga Bart vidi u tzv. zanatskom pismu Flobera, tvrdeći da će pismo (a mogli bismo reći, i književnost) »biti biti spaseno ne zbog njegove namene, već zahvaljući radu koji je njegova cena« (Bart 1971: 68).

Međutim, postoji još jedna književna reakcija na Balzaka koja je za našu temu znatno važnija: to su transformacije zadatka koji je Balzak sebi zadao. Podsetimo se, Balzak je želeo da njegova *Ljudska komedija* bude istorija naravi svog doba. Polemičko, intertekstualno poreklo tog naslova je očigledno i ono upućuje na Dantea. Intencija Balzaka je identična: to je nastojanje da se prikaže totalitet sveta, ali ovoga puta ne uz pomoć Boga, već nauke. Međutim, kako to pokazuje Lukač, jedinstvo *Ljudske komedije* nije rođeno iz forme, ono nije fiksirano, iznutra dovršeno jasnim odnosom početka i kraja, kao kod Dantea, već nalazi svoj temelj u »ugođajnom doživljaju jednog zajedničkog životnog osnova i saznanju da ovaj doživljaj koincidira sa bitnim postojećeg života« (Lukač 1968: 81). Upravo zato, sa stanovišta celine *Ljudske komedije* »nijedan dio nema zbiljsku, organsku nužnost postojanja« (*ibid*.).

Loša beskonačnost *Ljudske komedije* navela je moderne pisce koji su nasledili epsko-balzakovsku intenciju prikazivanje totaliteta epohe[1] da pokušaju da u samom

[1] Ta težnja je programski eksplicirana kod Hermana Broha. Po njemu, umetnosti je »posebnom sudbinskom konstelacijom […] dodeljen zadatak da bude žižom anonimnih sila epohe, da ih okuplja

totalitetu prepoznaju neku organizujuću silu ili instancu koja bi prikazanom svetu dala početak i kraj. Na taj način bi mehanička veza delova, koja je prisutna u *Ljudskoj komediji*, mogla biti probražena u epsko, organsko jedinstvo pojedinačnih elemenenata. Balzakovo »naučno« poistovećivanje ljudskog i životinskog sveta, sada više nije moglo da dođe u obzir, a prisustvo božanskog vodiča kakvim je raspolagao Dante još manje. Moderna književnost se morala okrenuti predmodernim i prednaučnim elementima saznanja putem kojih bi delo moglo da postane slika totaliteta epohe u kojoj nastaje. U toj želji za organskom celinom moderna književnost je morala stići do mita: upravo je naime, mit darovao mogućnost modernom umetniku da jednu priču projektuje kao sinegdohu epohe i da time prevaziđe Balzaka koji je, ne raspolažući mitom, morao da nagomilava sudbine junaka kako bi, uzete zajedno, one sugerisale celinu.

Tako smo došli do velikog dela moderne proze: Džojsovog *Uliksa*. Reinterpretirajući mit o Odiseju, Džojs ga prihvata u onoj meri u kome mu je mit nephodan – kao mogućnost sinegdohe – dok istovremeno, upravo zbog naloga modernosti, odnosno njegove vlastite epohe, mora i da ga odbaci činom reinterpretacije. To se dešava putem ironije: međutim, džojsovsko ironično senčenje mita ne završava se u parodičnom čitanju likova (Blum – Odisej, Moli – Penelopa) ili pak u raspadanju jedinstvenog stila Homerove *Odiseje*, koje je dobro primetio već Broh (v. Broh 1979: 145), već u jednoj mnogo istančanijoj, suptilnijoj parodiji koju je moguće objasniti tek uz pomoć Auerbahovog razlikovanja stila homerskih epova i biblijskog stila. Naime, kao što je to dobro poznato, Auerbah je u svom *Mimesisu* utvrdio da u Homerovim epovima dominara prednji plan, dok u Bibliji dominira zadnji plan koji smisao i vrednost nekog predmeta ili pojave utvrđuje u odnosu na vezu sa onostranim, božanskim svetom (v. Auerbah 1968: 7-29). Kod Džojsa je na delu svojevrsna biblizacija homerskog epa – opaska se odnosi na plan stila – što znači da svaka reč, svaka rečenica, smisao dobija u dodiru sa »onostranošću« *Uliksa*. Ta onostranost nije, razume se, hrišćanska onostranost, već mit o Odiseju i ali celokupno civilizacijsko znanje. Upravo zato u Džojsovoj prozi toliko važnu ulogu ima epifanija, pojam koji izvorno dolazi iz hrišćanstva, a koji bismo u izvesnom smislu mogli poistovetiti sa pojmom hijerofanije, onako kako hijerofaniju definiše Elijade: kao moć predmeta da manifestuje sveto (onostrano) ne prestajući da bude ono što jeste (v. Elijade 2004: 13). Treba napomenuti da u *Uliksu* sveto nije nužno određeno isključivo kao sveto Tradicije ili kao tradicionalno sveto, već kao Homerov mit, ali i celina ljudskog civilizacijskog znanja koje uključuje i Tradiciju odnosno kolektivnu simboliku. Kako

---

u sebi, kao da je sama za sebe duh vremena, da unosi red u njihov haos i da ih na taj način podređuje vlastitim ciljevima« (Broh 1979: 142).

hijerofanija manifestuje Sveto, ali ga ne pritom ne razjašnjava, onda postaje jasno da Džojsov roman ironično doziva ljudsko znanje, jer ga samo simbolički manifestuje, a da to manifestovano znanje pri tom ne otkriva svet, već ga naprotiv skriva. To je udeo nihilističke svesti modernih vremena, koja ne deli optimizam Prosvećenosti u pogledu moći znanja. Svojom hermetičnošću, *Uliks* sugeriše onu posebnu vrstu nihilističke melanholije oplakuje nedostatak istinskog težišta koji pruža mogućnost jasnog sagledavanje celine sveta.

U toj melanholiji ipak, opstaje jedna uteha. Moderni pisci i pesnici, verni poznatim idejama T.S. Eliota o tradiciji i individualnom talentu, mogli su da osvetle to skrivanje sveta, uz pomoć mita i mitskih struktura. Recimo, hijerofanijskom sposobnošću da u svakoj tački sveta koji se zamračuje vidi nešto drugo ili nešto više od onog očiglednog: to je kanal kroz koji u sliku sveta ulazi mit i kolektivna simbolika, kako bi u mračnom, skrivenom smislu, pružila utehu smisla.

Ova uteha pisca i pesnika, kao glasnogovornika civilizacije koja nestaje u tami uvećavajućeg znanja, dolazi do kraja onda kada pisac više ne može da u sebi prepozna poriv za prikazivanjem totaliteta epohe. Tačnije rečeno, kada poželi da parodira sam taj poriv. To se događa kada uporedimo veličanstveno i u svakom slučaju volumiozno Džojsovo delo (shvaćeno i kao *Uliks*, i kao celokupan opus) sa tankom Kamijovom knjižicom koja se zove *Stranac*. Analizirajući *Stranca*, Sartr na tri mesta u svom tekstu, podvlači jednu misao: ekvivalentnost iskustava u imaginarnom svetu Kamijevog romana. Potom, tu ekvivaletnost iskustava prebacuje na plan stila, pa za rečenicu Kamija u *Strancu* kaže ovo: »Umesto da se baci kao neki most između prošlosti i budućnosti, ona je još samo jedna mala izolovana supstanca, dovoljna samoj sebi« (Sartr 1984: 206).

Zapažanje Sartra samo pojačava onaj utisak svesne, hotimične površnosti koja je prisutna u *Strancu*: to je površnost apsurdnog sveta u kome je nemoguća bilo kakva epifanija ili hijerofanija. Svaki trenutak je zarobljen sam u sebi, svaki delić sveta je zatvoren u sebe samoga, svaka rečenica je ostrvo za sebe, baš kao i svaki čovek. Ako je Džojs slikao silazak tame na svet, dajući svojim delom još uvek mogućnost da se u elementima sveta prepozna neka onostranost – onostranost svetske kulture i civilizacijskog znanja koje proizvodi tu tminu – onda je Kamijev roman opis sveta koji je već zamračen. Ekvivalencija elemenata imaginarnog sveta u *Uliksu* znači da svaki predmet ima svoju epifanijsku ulogu, jer upućuje na onostrano (odnosno na homerovski mit kao deo civilizacijskog znanja) dok svaka rečenica *Uliksa*, svojom posebnom stilskom karakteristikom, upućuje na jedan stil koji Džojs parodira. Nasuprot tome, kod Kamija svaki element imaginarnog sveta biva upućen samo na sebe, baš kao što je svaka rečenica ništavilo za sebe. Dok kod Džojsa čitamo kako svet postaje apsurdan, kod Kamija svet već jeste apsurdan.

To je posebno istaknuto pojavom sunca u *Strancu*: sunce je, razume se, privilegovani simbol Tradicije i baš ciljaći na tu privilegovanost Kami je izrazio apsurdnost

simboličnog čitanja sunca, a samim tim i apsurdnost kolektivne simbolike. Naime, kako tumačiti sunce u *Strancu*? Da li u svetlu mita?Da li za analizu treba koristiti rečnik simbola? Čini se da besmislenost takvog poduhvata postaje očigledna kada pokušamo da na Mersoa primenimo rečenicu Elijadea koji tvrdi da moderni profani čovek »ne uspeva da u potpunosti uništi religiozno ponašanje«, budući da čak i »najdesakralizovanija egzistencija još uvek čuva tragove religioznog vrednovanja Sveta« (Elijade 2004: 21). Lik Mersoa izgleda da je koncipiran upravo tako da ukine poslednji trag religioznog vrednovanja sveta, što znači mogućnost da se u nekom elementu sveta vidi nešto više od njegove puke površine. Kada bi se tumač *Stranca* pitao zašto Merso ubija Arapina, on bi morao da tumačenje započne vezom između sunca i tog ubistva. Međutim, nije li ta veza istovemeno i nešto najbesmislenije što se može zamisliti? Nije li ona samo metafora apsurda, zamka za tumačenje koje postaje apsudno samim tim što pokušava da ubrizga smisao u jednu vezu koja je hotimično besmislena? Možda bi se trebalo zapitati zašto baš sunce mora da se pojavi u tom vrhuncu apsurda. Odgovor bi u tom slučaju glasio: sunce je najprimereniji oblik za razotkrivanje apsurdnosti sveta, jer je u kolektivnoj simbolici upravo sunce ta figura koja kroz niz metaforizacija daruje čoveku instrumente za orijentaciju u svetu, odnosno za uvođenje hijerarhije između elemenata sveta. Sunce služi kao podloga za utvrđivanje simboličke vertikale, postajući tako atribut božanstava. Sa druge strane, ona je podloga za metaforu svetlosti koja ima dugačku tradiciju i koja je pomoću veze sa razumom (svetlost razuma) takođe povezana sa sticanjem znanja kao oblikom sistematizacije sveta.

Svest o apsurdu je već nešto što je književna kritika uočila u Bulatovićevoj prozi (v. Pijanović 2001: 129). Veza između Kamija i Bulatovića nije sadržana samo na filozofskoj ravni tumačenja njihovih tekstova već i u motivima koji se pojavljuju u njihovoj prozi. Čitalac Bulatovićeg romana *Crveni petao leti prema nebu*, može da motivu sunca koji se pojavljuje u tekstu prepozna odjek sunca iz Kamijevog *Stranca*, u onoj meri u kojoj oba romana prožima doživljaj apsurda.

Tumačenje, međutim, mora da bude svesno i razlika između ta dva sunca. Nije pitanje, dakle, da li je Bulatović pročitao Kamijevo sunce iz *Stranca*, već kako ga je pročitao. Odgovor bi mogao da glasi: doslovno. Bulatović je, izgleda, scenu ubistva Arapina pročitao u duhu jasne, metonimijske veze između sunca i smrti. Shodno tome, srpski pisac je motivu sunca dao privilegovanu ulogu u svom romanu. Ono inicira čitavu jednu mrežu simbola koji treba da budu organizovani tako da posreduju iskustvo apsurda. Evo kako ta mreža simbola funkcioniše: Bulatovićev roman je svojim većim delom ispripovedan iz pozicije personalnog pripovedača. Tačka pripovedanje, koja se pomera od junaka do junaka, posredovana pogledom. Početak romana pripada ludoj Mari koja posmatra sunce. U nizu metaforizacija, koje su motivisane njenim trenutnim stanjem (ona je silovana) i trajnim statusom (ludilo), sunce Maru podseća »na bolesnog pauka, koji, mučen glavoboljom, gunđa i prede, baca oko

sebe nevidljive smrtonosne konce. Jeste, i na tog pauka vatronošu liči« (Bulatović 2005: 8).

Upoređujući sunce i bolesnog pauka koje baca nevidljive smrtonosne konce, Bulatović kreira metaforičku vezu između sunca i belih semenki maslačka. Ta veza je izvedena preko kretanja sunca u percepciji lude Mare i kretanja belih semenki maslačka. U pažljivo konstruisanoj sceni pisac dovršava transformaciju sunca u kovitlac belih plodova maslačka: Mara je videla kako se »odjednom celo nebo prekrilo plodovima maslačka« (9).

Povezujući sunce i semenke maslačka, Bulatović je potpuno preobrazio simboličko značenje sunca. Treba obratiti pažnju na dve stvari: prvo, sunce biva povezano sa belom bojom koja u simboličkoj mreži romana *Crveni petao leti prema nebu* simbolizuje smrt, kroz vezu sa prašinom i belom plahtom u koju je umotan leš koji nose Srećko i Ismet. Potom, treba ispratiti putanju plodova maslačka koje padaju na ključne tačke u imaginarnom svetu romana u kome će se odigrati niz apsurdnih scena. Kako su pre toga semenke maslačka povezane sa nevidljivim smrtonosnim koncima koje sunce, poistovećeno sa paukom, baca na zemlju, to onda izgleda kao da je upravo sunce ishodište ne samo smrti već i apsurdne egzistencije Bulatovićevih junaka.

Veza između Kamija i Bulatovića postaje sada jasnija: u oba slučaja sunce je blisko povezano sa svešću o apsurdu. Međutim, usled te bliskosti ne bi trebalo da smetnemo sa uma i važnu razliku: dok je iskustvo apsurda kod Kamija posredovano činjenicom da u njegovom romanu ne postoji nikakva simbolička mreža, pri čemu upravo taj nedostatak sugeriše apsurnost, dotle kod Bulatovića ta simbolička mreža postoji i ona sama treba da izrazi apsurd.

Na koji način simbolička mreža Bulatovićevog romana to čini? Putem inverzije. Bulatović implicira jedno opšte mišljenje koje prethodi romanu: uobičajeni odnosi između ljudi i stvari jesu svojevrsni saznajni instrumenti kojima čovek sistematizuje svet. Ako je to tačno, onda bi momenat inverzije učinio da se ti instrumenti obesmisle. Umesto sistematski organizovanog sveta pred čitaocem bi se tada pojavio izokrenuti svet, u kome ništa nije onako kako se očekuje, te u kome svaki simbolički instrument zakazuje.

Inverzija tako postaje lajtmotiv koji se pojavljuje već na samom početku romana, u toposu izokrenutog sveta koji se razotkriva u percepciji lude Mare u kojoj se nebo preobražava u provaliju[2]. Zauzimajući takvu inicijalnu poziciju početka, inverzija se širi celim imaginarnim svetom, kao osnovno pravilo njegovog struktuisanja. Primećujemo jeu procesu imenovanja junaka: Kajica bi, sudeći po imenu koje sim-

[2] »Izvaljena nauznak, s crnim kovrdžama u travi i cveću gledala je večito plačnim očima u provaliju neba […]« (Bulatović 2005: 7).

bolički doziva junaka epske pesme, trebalo da i sam ima crte epskog junaka. On je međutim, karikatura epskog junaka. Junaci pod imenom Petar i Jovan, trebalo bi da svojim imenima sugerišu apostolsko-misionarsko iskustvo: oni su međutim skitnice, dakle, ljudi koji se kreću bez smisla i cilja. Kada se u jednom trenutku starac Ilija pozicionira u sredinu svadbe, zauzimajući mesto na stolici kao na prestolu, onda bi ta njegova usredištenost, u kontekstu simbolike Tradicije, morala da simbolizuje moć. Međutim, on je u tom trenutku apsolutno nemoćan.

Pokazano je da sunce zauzima ključno mesto u imaginarnom svetu Bulatovićevog romana putem metaforičkog probražavanja u bolesnog pauka, a zatim kroz metaforičku vezu sa plodovima maslačka koji prekrivaju celokupnu imaginarnu pozornicu romana. Inverzija motiva sunca uočljiva je u tome što semenke maslačka ne donose novi život, već naprotiv, upućuju na smrt. Isto tako, motiv sunca je u velikoj meri suprotstavljen tradicionalnoj, kolektivnoj simbolici sunca koja mu pridaje gotovo po pravilu pozitivna značenja: slika sunca se dovodi u vezu sa slikom božanstva, izvora, sa principom centra, sa slikom srca kralja ili principom autoriteta (v. Gerbran, Ševalije 2009: 898-904).

Vredi zapaziti još dva momenta: prvo, da Bulatović ne želi da metonimijsku vezu između sunca i smrti vidi u okviru slike suše koja bi odgovarala kolektivnoj simbolici (899). Drugi momenat: imenujući sunce kao vatronošu, Bulatović pravi inverziju značenja vatre. On joj oduzima kulturno-stvaralačku ulogu, kakvu ima u mitu o Prometeju i pripisuje joj, umesto toga, atribut nečeg bolesnog, smrtonosnog.

Veza između sunca i smrti, mogla bi biti rezultat piščevog čitanja Kamija, odnosno aluzije na sunce iz *Stranca*. Međutim, dok Kami dovodi u pitanje samo mogućnost tumačenja te scene, Bulatović se služi metonimijom sunce-smrt da podrije čitav niz atributa sunca iz kolektivne simbolike: na taj način on želi da posreduje apsurdno osećanje sveta. Dok Kami tumačenje čini apsurdnim, Bulatović u svom romanu traži da čitalac tumačenjem dođe do svesti o apsurdnosti sveta. To znači da se svest o apsurdu u romanu *Crveni petao leti prema nebu* ipak bazira na poetici mita, koju Kami, po našem mišljenju, odlučno odbacuje. Bulatovićeva poetika mita, međutim, predstavlja gotovo po pravilu inverziju simboličkih čitanja koje tradicionalne mitskih predstava imaju u kolektivnoj svesti. To je najuočljivije upravo u motivu sunca.

Literatura

Auerbah 1968: E. Auerbah, *Mimezis*, Beograd: Nolit.

Bart 1971: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.

Broh 1979: H. Broh, *Pesništvo i saznanje*, Niš: Gradina.

Bulatović 2005: M. Bulatović, *Crveni petao leti prema nebu*, Beograd: Nin, Zavod za udžbenike.

Burdije 2003: P. Burdije, *Pravila umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.
Džejmson 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno*, Beograd: Rad.
Elijade 2004: M. Elijade, *Sveto i profano*, Beograd: Alnari.
Gerbran, Ševalije 2009: A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stilos.
Lukač 1968: Đ. Lukač, *Teorija romana*, Sarajevo: Veselin Masleša.
Pijanović 2001: P. Pijanović, *Poetika groteske*, Beograd: Narodna knjiga.
Sartr 1984: Ž.P. Sartr, *Šta je književnost*, Beograd: Nolit.

Slobodan Vladušić

THE MOTIF OF THE SUN IN BULATOVIĆ'S NOVEL *CRVENI PETAO LETI PREMA NEBU*

The first part of the text provides us with a short overview of the use of myths in modern literature. Its primary task is enabling us to summarize the epoch in its entirety in present times which no longer have faith in the ability of scientific knowledge to provide them with such a summary. Analyzing *The Stranger* with the aid of Sartre's insights brings forwards Camus's poetic idea of creating an imaginary world in which myths and mythical structures would be lawfully included: in effect, this would only increase the awareness of the absurdity of the world. Although Bulatović's imaginary world of the novel *Crveni petao leti prema nebu* conveys the notion of the absurd, the analysis of the sun motif in Camus and Bulatović, is intended to point out the basic poetic difference between the two writers.

Namely, while Camus willingly denounces the idea of constructing a symbolic network of meaning in his novel, Bulatović creates a symbolic network in which the sun assumes the crucial role. However, Bulatović inverts the symbolic meaning of the sun in relation to the traditional, mythical significance of the sun, which results in the existence of the topos of an upside down world. The sun is related to death: in that way, by inverting the significance the sun holds in relation to its traditional symbolism, Bulatović wishes to convey an awareness of the absurd.

Key words: myth, sun, modern literature, absurd, upside down world, topos

ELISABETH VON ERDMANN

Die Geo-Kosmopoetik von Andriana Škunca

Die kroatische Dichterin Andriana Škunca (1944) entwickelt besonders in ihren Gedichtbänden *Pomaci, tišine* (1981) und *Novaljski svjetlopis* (1999) eine Geo-Kosmopoetik, deren Intentionen sich auf die Insel Pag richten.
Ihr lyrisches Ich geht seine Wege über die Insel im Meer. Analog zur Kartographie der Insel, die es mit seinem Gehen erstellt, ordnet es die Dinge nach einem kosmischen Muster, dessen unendliche Variationen und Ineinanderschachtelungen in seinem Auge liegen und sein Sehen orchestrieren.
Im Rückgriff auf die Konzepte neoplatonischer Denkstile entfaltet sich eine poetische Welt im Spannungsfeld des intelligiblen Kosmos und seiner umfassenden Anwesenheit im Konkreten und Sichtbaren. Die allseitige Verbundenheit und Austauschbarkeit zwischen Geist und Materie und allen Geschöpfen vollzieht sich in allen poetischen Bildern der Dichterin.
Der Kosmos und insbesondere seine sichtbaren Phänomene und Wirkungen wie Sonne, Mond und Sterne, Tag, Nacht, Wind und Licht dienen als Kettfäden, in die das Unsichtbare seine Sichtbarkeit webt. Andriana Škunca stattet ihr lyrisches Ich mit allen Möglichkeiten präzisen Beobachtens und metaphorischen Sprechens aus, um in den Strukturen neoplatonisch-christlich konzipierter Schöpfungskonzepte entfernte Dinge miteinander in Beziehung zu setzen und die konkreten Beobachtungen mit den sichtbaren Kettfäden kosmischer Erscheinungen und Wirkungen nach den Plänen der neoplatonischen Konzepte zu verweben.
Das Nature Writing von Andriana Škunca wird durch seine Verflechtung mit neoplatonischen Schöpfungsprinzipien in eine Geo-Kosmopoetik entfaltet.

Schlüsselworte: Analogie, Geist, Geo-Kosmopoetik, Imagination, Insel Kartographie, Kosmos, Materie, Schöpfung, *Philosophia perennis*

Ganz himel ist nichts als imaginatio
(Paracelsus)[1]

[1] Paracelsus 1933, 311.

Umrisse

Sonne, Mond und Sterne, Tag und Nacht, die Jahreszeiten, das Wetter, der Kosmos und seine Wirkungen stimulieren Erfahrung, Forschung, Ängste und Imaginationen. Sie versorgen den Menschen mit Visionen und inspirieren seine Suche nach dem eigenen Platz in einer Welt, in der er sich als verloren oder aber als mit allem verbunden denken und erleben kann.

Der Erkenntnis gelang es bisher nicht, diese mit Imaginationen angefüllten Räume auszuleuchten. Insbesondere Literatur und Kunst schöpften aus den Möglichkeiten, imaginale Korrelationen zum Kosmos herzustellen und in ihre Poetiken zu integrieren.

Der Kosmos und seine Gestirne und die letztlich auf ihn und seine Gesetze zurückführbaren Gegebenheiten der Erde mit ihren Jahres- und Tageszeiten und dem Wetter bilden ein Reservoir für Bild-, Symbol- und Mythenschöpfungen in Poetiken und Texten auch dann, wenn sie sich auf einen abhanden gekommenen oder deformierten Kosmos und seine erloschenen Gestirne beziehen.

Die kroatische Dichterin Andriana Škunca (1944)[2] knüpft in ihrer Dichtung die Insel und das Meer in Beziehungsnetze, die sich aus kosmischen Erscheinungen und Wirkungen sowie den Gegebenheiten des Planeten Erde fügen: Schatten, Dunkelheit, Stille, Sturm, Echo, Wind, Nordwind, Südwind, Salz, Glitzern, Widerschein, Sonne, Nacht, Luft, Norden, Tropfen, Glanz, Licht, Hitze, Himmel, Tag, Strahl, Mond, Mondlicht, Morgen, Dämmerung, Finsternis, Winternacht, erloschene Sterne, Wolken, Glut, Sommer, Tag, Horizont, Himmelsgewölbe, Regen, Gewitter, Herbst, Strahl, Frost, Spätsommer, Sonnenkugel, Schwüle, Dunst, Weltall, Norden, Nebel, Abend, Blitze, Unwetter, Wolkenbruch, Morgengrauen, Feuchtigkeit, Morgenstern, Sonnenwind, Gestirn, Niederschlag, Meteoriten, Milchstraße u.a.

Als Verknüpfungstechniken setzt die Dichterin Spiegelungen, Abglanz, Widerschein, Spuren, Kombinationen und Vertauschungen ein. Sie tauscht Verben, Eigenschaftsworte und Aufenthaltsorte der Dinge und stellt die Gleichzeitigkeit der Zeiten im Raum her: »Sie [die Toten] flirren wie das Echo einer Glocke im überschwemmten Spiegel« (*Lichtschrift von Novalja* 2008: 61; *Novaljski svjetlopis* 1999: 63). Alles ist mit allem kombinierbar, kann alles enthalten und spiegeln, macht unsichtbare Muster sichtbar und wird als Zeichen des Alls gelesen.

---

[2] Andriana Škunca veröffentlicht seit 1969 Gedichtbände, Anthologien, Rezensionen, poetische Notizen. Sie ist Redakteurin im kroatischen Universitätsverlag und betreut die Bibliothek »Kairos«. Zu den aktuellsten bio-bibliographischen Notizen vgl. *Hodopis* 2013: 253 f.; *Biblijski vrt* 2013: 291 sowie die biographische Notiz in *Lichtschrift von Novalja* 2008: 142. Vgl. auch Andriana Škunca (ohne Jahr) auf der Seite des kroatischen Schriftstellerverbands sowie Đurđević 2006.

Das Obere und das Untere, das Kleine und das Große spiegeln und betreten einander, tauschen Farben, Tätigkeiten, Konstellationen und Orte: »In den Rinnen der Steine sammeln sich Wolken wie Teilchen von Staub […] Aus Wasserhosen verdunstet lautlos das blaue, undurchsichtige Gestirn. Himmelsblau fließt über den Rand des Alls« (*Lichtschrift von Novalja* 2008: 119; *Novaljski svjetlopis* 1999: 121). Ständiges Geben und Nehmen, Austausch und Wechsel finden statt, ohne dass sich das zugrundeliegende unsichtbare Muster ändern würde.

Nach welchem Muster verwebt die Dichterin die Insel, das Meer, den Kosmos, das Wetter, das Licht, den Tag und die Nacht? Wo findet sie ihre Vorbilder, und wie realisiert sie ihre Poetik in den Räumen zwischen Kontingenz und Ewigkeit? Diese Fragen leiten die folgende Untersuchung und führen sie zunächst zu Aspekten der Translatio und zu Ansätzen siderischer Imaginationen und Poetiken.

Der Kosmos und seine Gestirne[3]

In den Kulturen der Ägypter und Babylonier wurden Kosmos und Himmelskörper angebetet und verehrt. Griechische Philosophien betrachteten den Kosmos bzw. das Universum als das Eine sowie als erste Wirkursache von Werden und Vergehen und verbanden die Sterne kausal mit den Umwandlungen der Elemente. Das Durchwaltungsprinzip und der Kausalitätsgedanke ermöglichten zahlreiche Verknüpfungskonzepte der Gestirne mit der Erde und dem Menschen.

Philosophische und theologische Imaginationen bevölkerten die Himmelskörper und Räume mit Geistern und Seelen und erkannten die Sterne als göttlich an. Der Kosmos wurde als Weltseele gedacht, in dem das Sein von Sphäre zu Sphäre herab- und wieder emporsteigt. Die Lehre von den himmlischen Intelligenzen im Okkultismus und in der angewandten Philosophie realisierte sich im Bereich der vormodernen Naturwissenschaft als Magie.

Die moderne Wissenschaft schuf Distanz und entzauberte den Kosmos. Doch legen fortschreitende Erfahrung und Erkenntnis inzwischen das Postulat eines alles durchdringenden Ganzen in Form eines Feldes nahe, an dessen Konstituierung und Erscheinungsbild die Wahrnehmung des Menschen beteiligt ist.

Physik und Philosophie treffen sich heute im Denken einiger Wissenschaftler, die sich mit den modernen Rationalitätsmodellen auseinandersetzen, da sich mit ihnen allein die Phänomene und Fragestellungen nicht mehr erfassen lassen[4]. Das

[3] Unter dem Stichwort »Gestirn« vgl. u.a. HWPH 1974.

[4] Vgl. hierzu den vielfach ausgezeichneten Physiker Bernard d'Espagnat 2006; 1979 und 1983.

Erkenntnisstreben führt in eine Richtung, die rätselhafte Aussagen der alten, teilweise christlichen Philosophen und Theologen neoplatonischer Provenienz zu bestätigen scheinen: die Mikrokosmos-Makrokosmos-Entsprechung, die Analogie als *goldene Kette des Seins*, das Philosophem des *Alles in Allem* und den Menschen als Mitschöpfer der Welt.

Gleichzeitig dringen die Imaginationen der Menschen erneut tiefer in den Raum der Gestirne vor und beleben alte Entsprechungsbilder, sodass der Kosmos als *Mundus imaginalis*[5] des Menschen seit Jahrzehnten eine Renaissance erfährt. Kunst und Literatur bleiben ein bewährtes Instrument, sich imaginal auf den Kosmos und seine Gestirne zu beziehen und sie mit literarischen Funktionen zu begaben. Als Bild und Ausdruck des Göttlichen werden der Kosmos und seine Gestirne auch heute noch geschätzt (vgl. Müller 2009: besonders 52-55).

Insbesondere bietet der Kosmos einen Projektionsraum der Existenz anderer Welten. Diese Vorstellung ist nicht neu, denn schon Giordano Bruno (1548-1600) lieferte in seinem Werk über das unendliche Universum und die vielen Welten eine Vorlage, die die Phantasie ungemein beflügelte (vgl. Bruno 1584).

Die Mikrokosmos-Makrokosmos-Entsprechung als eine bereits in der Antike entwickelte Denkfigur und ein Wahrnehmungsstil inspirierte das christliche Denken und die daraus resultierende Bildlichkeit besonders in der neoplatonisch-christlichen Tradition der *Philosophia perennis* unter den Begriffen *Kosmos anthropos, Kosmokrator, göttliche Sophia, Keimkräfte, unendliche Lichtkugel, unendlicher Raum, Sphärenharmonie* (vgl. Wind 1984: besonders 306-311 sowie Schmidt-Biggemann 1998: besonders 205 ff.). Die Translatio brachte Kosmologien und Ähnlichkeitsepistemologien hervor, die spirituelle und spekulative Räume eröffneten (vgl. Schmidt-Biggemann 1998: besonders 205-731) und versuchte in dem seit dem 12. Jahrhundert nachweisbaren *Buch der 24 Philosophen* (Liber XXIV philosophorum), die alles verbindende Ursache sowie ihre Beschaffenheit und Wirkungen in 24 Sätzen auf den Punkt zu bringen. Berühmtheit erlangte die zweite Definition, über deren Möglichkeiten heute erneut nachgedacht werden könnte: »Gott ist die unendliche Kugel, deren Mittelpunkt überall und deren Umfang nirgends ist«[6].

Die Definitionen wurden im Zeitalter des Barock zu bevorzugten Gegenständen der Universalwissenschaft über das Sein und die Welt als sichtbaren Gott und ein den Schöpfer repräsentierendes Bild (vgl. zu diesem Denkstil u.a. Leinkauf 1993). Analog hierzu wurden Konzepte einer Universalsprache (*lingua universalis*) entwickelt, die in der von Gott selbst gesetzten Ursprache gründete (vgl. u.a. Leinkauf

[5] Diesen Begriff prägte der Orientalist Henri Corbin (vgl. hierzu Corbin 1964).

[6] »Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam« (Flasch 2013: besonders 29 ff.).

1993: besonders 235-267 sowie Schmidt-Biggemann 1998: besonders 148 ff.) und die Verbindung von Sprache und Kosmos bestätigte.

Als erster Philosoph im ostslavischen Raum vermittelte der ukrainische Philosoph Hryhorij Skovoroda (1722-1794) diesen mittels Sprache realisierbaren Zusammenhang zwischen Schöpfer, Kosmos, Welt und Mensch in zahlreichen Traktaten zur allegorisch-typologischen Bildhervorbringung und – deutung als Lebens – und Erkenntnishaltung sowie auch als poetologische Grundlage für eine Poetik, die mit dem Schöpfer und seiner Schöpfung analog verbunden bleibt (vgl. von Erdmann 2005: besonders 178-540).

Die Entsprechungsbeziehung zwischen der kosmischen und menschlichen Seele und ihren Analogie- und Annäherungsprozessen im Bezugsfeld spekulativer Traditionen wurden von C.G. Jung, dem Begründer der Analytischen Psychologie, in seinen Deutungen der Alchemie wiederbelebt[7].

Der Kosmos und die Gestirne bieten daher Räume für die höhere Welt des Göttlichen und der Wirkursachen sowie für die Ewigkeit und die Heimat, welcher Mensch und Welt entstammen und zu der sie zurückkehren. Als ewiger und göttlicher Prägestempel nimmt der Kosmos sichtbaren Einfluss auf die Welt des Menschen, stiftet Ursprung und Ziel sowie den Zusammenhang der Welt und dient den Zwischenwesen zwischen Gott und Mensch als Residenz.

Variieren konnte das Verhältnis von Kosmos und dem Göttlichen und Ewigen zwischen Identität, Repräsentation und Wirkraum. Die umgekehrte Perspektive, dass der Mensch den Kosmos zu einem Spiegel seiner eigenen Welt, Erfahrungen, Intentionen und Legitimationen macht und damit erst erschafft, führte zu Dekonstruktionen, aber auch zum Anschluss an Erkenntnisse der modernen Physik, dass Theorie, Instrumente und Mensch durch ihre Wahrnehmung die Phänomene, erst konstitutieren[8].

Nach wie vor werden der Kosmos und seine Gestirne in literarische Texte und in Poetiken geholt, wechseln ihre Gestalt, werden gespiegelt oder glänzen durch Abwesenheit. Gemessen an der Kontinuität der Inspirationen, die von ihnen für die Literatur ausgehen, steht die Erforschung der Beziehungen zwischen Literatur und dem Kosmos und damit einer siderischen Poetik noch in ihren Anfängen.

---

[7] Vgl. hierzu die drei Teilbände von Band 14 der Gesammelten Werke (Jung 1978-1984) sowie die Bände 12 (Jung 1987) und 13 (Jung 1988).

[8] Die Beteiligung des Menschen am Sein und an der Entwicklung des Kosmos, indem er ihm mit seiner Intelligenz ein Bewusstsein seiner selbst verleiht und damit die Aufhebung der Grenzen zwischen dem subjektiven und objektiven Universum bewirkt, bildete ein Thema des Physikers John Archibald Wheeler, der die Fragestellungen mit Imaginationskraft zu lösen versuchte, Parallelwelten postulierte, den Begriff des »Schwarzen Lochs« einführte und auf der Suche nach der »Weltformel« war. Wilde 2011 beschreibt ihn als einen »Poeten der Physik«.

Zu den Sternen

Poetik und Kunst können Konzepte aufnehmen, denen sie sich als Ontopoetik anpassen, die sie in ihre eigenen literarischen und künstlerischen Gesetzen integrieren oder die sie dekonstruieren und in den Modus der Entstellung, der Abwesenheit und Nichtbeachtung versetzen.

Prägend für die abendländische Rezeption der Korrelationen zwischen Kosmos, Schrift und Mythen wirkte die ins erste Jahrhundert v. Chr. datierte und in der Renaissance Gaius Julius Hyginus zugeschriebene Kompilation *Poetica astronomica* 1482[9]. In ihr werden antike Wahrnehmung und Konstituierung der ptolemäischen Sternenkonstellationen gemäß mythischer Strukturvorgaben ineinander verwoben. Der Autor machte mit dieser Kombination aus Sternenatlas und Mythen den Kosmos als Projektionsraum für Imaginationen, Geschichten, Literatur und Kunst erfahrbar und zugänglich.

In der Geschichte der Literatur entfalten sich veränderliche Bildwelten und poetologische Funktionen von Sonne, Mond und Sternen[10]. Ihr Wandel eröffnet der Forschung Themen und Fragestellungen[11]. Die systematische poetologische Analyse von Kosmos, Sonne, Mond und Sternen in der Literatur des russischen Symbolismus (ca. 1892-1920) und ihrer Remythisierungs- und Dämonisierungsprojekte zeigt, wie grundsätzlich Poetiken Beziehungen zum Kosmos aufbauen können[12].

Obgleich in ständiger Bewegung, bilden der Kosmos und seine Wirkungen ein Bezugssystem von hoher Konstanz, das sich auch in Jahrtausenden kaum verändert. Demgegenüber zeigt sich die Literatur in ihren vom Menschen geprägten Kontexten einem ständigen Wandel unterworfen, in den sie die Himmelskörper und den Kosmos einbezieht. Änderungen der Wahrnehmung und der Funktionen, die den Bildern verliehen werden, finden Eingang in siderische Poetiken. Die Himmelskörper und der Kosmos ändern sich nach den Vorgaben der sie einbeziehenden Poetik, die von Text zu Text entscheidet, welche Funktionen und Erschei-

---

[9] Die tatsächliche Autorschaft ist unsicher. Eine erste Druckversion erschien 1475 in Ferrara. Erstmals mit Abbildungen (Holzschnitten) gedruckt wurde das Werk bei Erhard Ratdolt in Venedig 1482 unter dem Titel: *Clarissimi uiri Hyginii Poeticon astronomicon opus utilissimum*.

[10] Für die deutsche Literatur vgl. Lemke 1981. Vgl. auch Bergengruen *et al*. 2006.

[11] Bergengruen *et al*. 2006: 19 beschreiben diesen Themenkomplex als ein Forschungsfeld, »das bis jetzt in der Literaturgeschichtsschreibung weitgehend vernachlässigt wurde, obwohl es sich in besonderem Maße dazu eignet, sowohl die Selbstbeschreibung der Literatur als auch ihre epistemische Vernetzung (inklusive Rückkoppelung dieser beiden Bereiche) augenscheinlich zu machen«. Die Präsenz der Himmelskörper in Mythen und Märchen veranlasste Interpreten, ihre jeweiligen Konzepte in die Märchen zu verlegen (vgl. u.a. von Beit 1981 und 1983).

[12] Sie wurde vorgelegt von Hansen-Löve 1989, 1998 und 2014.

nungsbilder sie dem Kosmos und seinen Gestirnen zuschreibt, die als Spiegel, astrologische Einordnung der erzählten Ereignisse bzw. als Legitimierung im Sinn von Herrschaftsideologien dienen oder als Ursprung von Erfahrungen und Ereignissen erscheinen und dämonisiert werden. Sie können als literarische Topoi und »uneigentliche Redeweisen« auftreten und vollkommene Gleichgültigkeit dem Menschen gegenüber ausdrücken.

Verknüpfungen mit dem Kosmos haben in der modernen Literatur an Vielfalt gewonnen. Die Verquickungen von Gestirnsimaginationen mit Modi poetischen Schreibens stellen eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft dar[13], die poetologischen Funktionszusammenhänge zu durchschauen und in Kontexten zu verorten[14]. Im Folgenden soll die Strategie der Verbindung von allem mit allem in der Poetik der kroatischen Dichterin Andriana Škunca im innerhalb des hier skizzierten Problemfeldes nachvollziehbar werden.

Die Dichterin

Andriana Škunca lebte in Jugoslawien und studierte jugoslawische und vergleichende Literaturwissenschaft. Sie begann zu schreiben, als der Sozialistische Realismus die gültige Doktrin für Kultur, Literatur und Kunst darstellte und entwickelte sich zu einer der bedeutendsten Dichterinnen der kroatischen Gegenwartsliteratur. Sie wahrte von Beginn an die Eigenständigkeit ihrer Poetik und lebt heute in Kroatien.

Ihre Dichtung ist mit ihrer Heimatinsel Pag verbunden und erschafft die Welt des lyrischen Ich aus der Materie der auf der Insel gewonnenen Impressionen. Das lyrische Erleben der Insel steht in den ersten beiden Bänden der Dichterin im Mittelpunkt (*Do neba bijelo* 1969 – *Weiß bis zum Himmel*); *Kratka sjena podneva* 1973 (*Der kurze Schatten der Mittagsstunde*). Im dritten Gedichtband (*Pomaci, tišine* 1981 – *Bewegungen, Stille*) legt die Dichterin Prosadichtung vor. In den Vordergrund tritt nunmehr das Knüpfen eines alles erfassenden Netzes, bei dem die Dichterin ihren bisher angedeuteten poetologischen Wegen mit neuer Konsequenz folgt. Die einzelne Impression öffnet ihre Grenzen und findet ihren Platz in einem

---

[13] Bergengruen *et al*. 2006 widmen sich am Beispiel einzelner Autoren, literarischer Poetiken, programmatischer Entwürfe, Figuren des Wissens und Historiographien den vielfältigen Aspekten der Beziehungen zwischen Literatur und Gestirnen im 20. Jahrhundert (vgl. besonders 9-19).

[14] Foucault 1974: 46-77 beschreibt die Modi der Entsprechungen als historische Ähnlichkeitsepistemologie. Blumenberg 1997 legte Glossen der »Astronoetik« vor, in denen er besonders den Mond als poetische Erscheinung würdigte.

Netz ständigen Austausches, in dem die Dinge ineinander über- und ineinander aufgehen können.

Die im Prosagedichtband *Pomaci, tišine* 1981 angelegten Potentiale wird Andriana Škunca in späteren Gedichten und ihrem Fotografieren weiter ausschöpfen. Die Gedichtbände der 80er und frühen 90er Jahre intensivierten die literarische Strategie des Verwebens von allem mit allem[15].

Der Prosagedichtband *Novaljski svjetlopis* 1999 (*Lichtschrift von Novalja*) entfaltet die Poetik von Andriana Škunca in vollem Umfang. Zum ersten Mal werden die Gedichte mit Fotografien korreliert. Der Titel verbindet Licht, Schrift und Stadt auf der Insel. Sonne, das geschriebene Wort, Meer und Erde werden zu einem Gewebe verwoben, in das die lyrischen Bilder gefädelt werden. Grundlage dieser Poetik bleiben Gehen, Sehen und Erleben der Autorin auf der Insel Pag. Andriana Škunca kombiniert allerdings ihr Nature Writing mit kosmopoetischen Strategien[16].

Die geopoetischen Fotobände *Biblijski vrt* 2013 (*Biblischer Garten*) und *Hodopis* 2013 (*Gehschrift*) vermessen die Insel und ihre Natur, während das neueste Buch der Dichterin *Vrijeme se zanjihalo* 2015 (*Die Zeit schwankt*) die Bindungen in einem alles umfassenden Zusammenhang intensiviert[17].

Die Dichtung von Andriana Škunca entfaltet sich unter den Bedingungen einer Kosmogonie mit ausgeprägter Mikrokosmos-Makrokosmos-Durchdringung. Im Folgenden werden einige Aspekte ihrer Geo-Kosmopoetik näher betrachtet. Die Scheinwerfer dieser Spurensuche richten sich besonders auf die beiden Gedichtbände, die in das Zentrum der Poetik von Andriana Škunca weisen: *Pomaci, tišine* 1981 und *Novaljski svjetlopis* 1999. In den Fotobänden *Hodopis* 2013 und *Biblijski vrt* 2013 umreißt die Autorin ihr Bild der kosmisch-irdischen Verbundenheiten, die zwischen den Dingen, dem Teil und dem Ganzen sowie dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren vermitteln.

Die Kommunikationen zwischen Kosmos, Erde, Meer und dem lyrischen Subjekt rufen ein traditionsreiches Denkbild auf, in dem der Mensch durch sein Schreiben und Verstehen die Rolle des Vermittlers bzw. des Wahrnehmungsinstruments einnimmt, das die imaginale Welt mit der sichtbaren Welt verbindet, und sich damit an der Erschaffung der Welt beteiligt.

---

[15] Vgl. *Napuštena mjesta* 1985 (*Verlassene Orte*); *Druga strana zrcala* 1988 (*Die andere Seite des Spiegels*); *Korijen zid kutija* 1992 (*Wurzel Mauer Kästchen*); *Zeleni prah* 1994/95 (*Grüner Staub*).

[16] Vgl. zu diesem Aspekt von Erdmann im Druck.

[17] Vgl. auch *Predivo sve užih dana* 2002.

Zwischen Himmel und Erde

Die Insel wird als ein in der Zeit auftauchendes kosmisches Phänomen zu Anfang, Mittelpunkt und Ziel der Poetik von Andriana Škunca. Ihr kosmisches Maß und ihre Ewigkeit machen sie zu einem in der Zeit fixierten Punkt, der sich fortwährend entzieht wie eine kosmische ins Meer gesenkte Nadel. Alles auf der Insel ist daher zeitlos: »Otok ima svoju geometriju kozmičkog razmjera. Istodobno opstoji ispred i iza vremena. Ustvari, otok je u vremenu čvrsta, fiksirana točka koja uvijek izmiče. Kozmička igla uronjena u more. Na njemu je sve bezvremeno« (zitiert nach: Hrgović, Nov. 2014).

Novaljski svjetlopis 1999 realisiert die Zeitlosigkeit bzw. das Nebeneinander der Zeiten in vielen Bildern. Dunkle Klänge schleifen unbegreifliche Zeit hinter sich her. Eine Glocke meldet sich aus der Tiefe der Zeit. In den Schoten der Bohnen ruht gekörnte Zeit. Die Toten flirren wie das Echo einer Glocke im überschwemmten Spiegel. Regen überschwemmt Lebende und Tote, paart sie mit nassen Gräsern und Blumen. Die Schiffe kohlschwarzer Leichname haften an den Farben erloschener Spiegelungen. Die Seelen der Toten schimmern an den Rändern des Bergkamms. Aus unbekannten Fernen kommen Seefahrer, die der Engel Uriel an den Ursprung der Stille führt[18].

Die Autorin übergibt ihr Sehen an den Blick des lyrischen Ich und setzt durch ihn Prozesse der gegenseitigen Durchdringung des Kosmischen und des Irdischen, des Vergänglichen und seiner Erneuerung in anderer Gestalt in Gang. Sehen und Sprache knüpfen das feinmaschige Gewebe der Verbindungen zwischen allen Erscheinungen, zwischen Meer, Menschen, Land und Schreiben. Dabei ist sowohl die Struktur als auch die Materie, aus denen der Mensch geschaffen ist und in die er sich zurückverwandelt, von bleibender Dauer:

> I svemirsko i zemaljsko prožima se u arhitekturi napuštenih kuća, suhozidu, odrazu, raslinju. Trošeći se, svaka se stvar obnavlja na drugačiji način. Mijenja formu i oblik, ali struktura je uvijek ista: kamen, prah, zemlja, sol. Tvar iz koje smo sastavljeni i u koju se pretvaramo (zitiert nach: Vujević 2014).

Die kosmische Winterdunkelheit auf der Insel und die Wahrnehmung der Vertikalen zum Himmel erzeugen das Orientierungsbild, das die Autorin auf ihren

[18] Die deutschsprachige Gestalt der hier aufgezählten Bilder aus *Novaljski svjetlopis* 1999 folgt, ebenso wie weiter unten, weitgehend den Übersetzungen von Matthias Jacob in *Lichtschrift von Novalja* 2008. Da es aus ihrem Kontext entnommene und aneinander gereihte, ggf. auch veränderte Textteile sind, werden sie nicht in Anführungsstriche gesetzt.

»Gehschriften« leitet: »Taj kozmički mrak zimi na otoku, i ta vertikala prema nebu koju čovjek osjeća – to je slika koja me vodila kroz ove hodopise« (zitiert nach: Hrgović 2013). Die Insel wird zu einem metaphysischen Raum, in dem alle Jahreszeiten gleichzeitig gegenwärtig sind: »To je metafizički prostor u kojemu su odjednom prisutna sva godišnja doba« (zitiert nach: Hrgović 2013). Das, was in Berührung mit dem Zeitlosen steht, wird zu Dichtung: »Ono što se tiče trenutka, a ne svevremenosti, ne spada u poeziju« (zitiert nach: Hrgović 2013). Oder die Dichtung verwandelt umgekehrt das Vergängliche in ein Zeitloses.

Die Poetik der Dichterin realisiert Strukturen, die in der Schöpfungstheologie und der kosmischen Anthropologie der *Philosophia perennis* vorgezeichnet sind[19]. Die Insel wird zu einem poetischen Raum gestaltet, in dem diese neoplatonisch geprägte Welterzeugung als fortwährender dynamischer Prozess durchgeführt wird. Kosmos und Materie durchdringen und spiegeln einander nach den Gesetzen von Ewigkeit und Wandel[20]. Das lyrische Ich nimmt die Rolle des Erkennenden ein. In seinem Auge liegt der alles mit allem verbindende neoplatonische Analogiegedanke (vgl. u.a. Beierwaltes 1965). Durch die Anwendung seines Sehens erzeugt das lyrische Ich als Akteur des geistigen Kosmos und Sammler der zeitlosen Materie die Welt in Gestalt der Insel[21]. So wird es zum Mittler der Übergänge des Kosmos in das Sichtbare und des Sichtbaren in den Kosmos. Wie in der *Philosophia perennis* für den Menschen vorgesehen, tritt das lyrische Ich der Dichterin damit als Typus des Kosmos auf (vgl. Schmidt-Biggemann 1998: 205).

Der Gedichtband *Pomaci, tišine* (1981: 7) eröffnet mit dem Sammeln der Handschriften (»Prikupljanje rukopisa«) des Gesehenen, wenn das Licht zusammen mit dem Meeresspiegel fällt, und die Menschen die Küste als Schatten besiedeln, das heißt, wenn Verkörperung geschieht.

Das Weben des Netzes

Die Handschrift entfernt die dichten Gewebe der Wirklichkeit, und das Wort erfüllt den Raum (vgl. *Pomaci, tišine* 1981: 58). Das lyrische Ich verleiht den Worten die Schwere des Sinns. Im Punkt sammelt sich eine kleine Welt: »Točka pribire mali svijet« (57). In neoplatonisch geprägten Philosophemen bildet der Punkt den

[19] Vgl. Schmidt-Biggemann 1998: 205-326. Vgl. auch von Erdmann im Druck.

[20] Platos Postulat der Ewigkeit der Materie prägt die neoplatonischen Philosopheme. Laut Aristoteles geht nichts verloren, sondern wandelt sich nur (vgl. von Erdmann 2005: 222, n. 193).

[21] Vgl. das Kapitel »Kosmos anthropos« in Schmidt-Biggemann 1998: 205-326, besonders 205-240.

Ort des Durchgangs des Geistes in die Dimension bzw. des Lichtes in die räumliche Ausdehnung (vgl. von Erdmann 2005: 101 f. sowie Schmidt-Biggemann 1998: 446 ff.). Alles, was den Vorbeimarsch der Dinge begleitet, liegt leicht in der Hand, sortiert die Dinge und fädelt sie in geheimer Freude auf. Außerhalb des Papiers regieren andere Zwecke (vgl. *Pomaci, tišine* 1981: 57).

Alles kann in den Gedichten die Funktion des Verbindenden übernehmen. Der Schatten ist in allem anwesend, auch im Leid des lyrischen Wir. Der Schatten führt das lyrische Wir mit sich, und das lyrische Ich den Schatten. Schatten krümelt aus der Sonne und der glühenden Luft. Er verbrennt zu Asche, fließt hinter der Wolke in den Tag. Alles ist Schatten, wenn er nirgends ist: »I sve je sjena kad nje nigdje nema« (18).

Die Dichterin setzt damit den Schatten gemäß der Formel der zweiten Gottesdefinition im Buch der 24 Philosophen ein. Sie besagt, dass Gott als unendliche Kugel sein Zentrum überall und seine Peripherie nirgends habe (vgl. Flasch 2013: 29). Der Schatten als *Schatten der Idee* verbildlicht den materialisierenden Übergang in die Verkörperung in *De umbris idearum* 1582 von Giordano Bruno (vgl. Schmidt-Biggemann 1998: 417 ff.). Andererseits verweisen die Namenlosigkeit, die Leere und Dunkelheit in der Mitte des Brunnens auf ein Denkbild, das die negative Theologie für den einen Gott setzt: »Die Leere in der Mitte des Dunkels schützt ihn [den Brunnen] vor jeder Benennung« (*Lichtschrift von Novalja* 2008: 96; *Novaljski svjetlopis* 1999: 98)[22].

Die Kreisläufe des Wassers, der Gezeiten, des Lichts und der Dunkelheit erschaffen poetische Bilder eines umfassenden Zusammenhangs in Aktion. Regen zieht sich unter das Meer zurück und bildet neue Tropfen, die Gezeiten lassen Meer und Land wachsen und abnehmen. Nachts führt die Strömung das Licht unter das Meer und löst die Dunkelheit auf, die das Wasser unter die Steine spült (vgl. *Pomaci, tišine* 1981: 10). Die Sonne verschwimmt mit der Finsternis und deckt sich selbst zu (20). Das Feuer erhält den glühenden Augenblick, von dem noch der Rauch der verbrannten Kälte aufsteigt (22). Die Sonne zerlegt die Knochen des Raums und verbindet die Dinge (29). Der Wind verlässt sich auf die Spinne und mischt ihr klebriges Gewebe mit Staub (27). Der Tag taucht in den tiefen Himmel (43). Die Schichten des Winters verwandeln sich in Dampf, in Lufttropfen (43). Staub macht die Höhlungen durchsichtiger. In ihnen sammeln sich die getrockneten Schalen der Luft (44). Staub ist das Zeichen der unsichtbaren Seele der Dinge und Landschaften (66). Die Wolke trägt auf ihren Adern ein geschriebenes Bild der Welt. Ausgeführt ist jede Linie auf

[22] Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita, *Die Namen Gottes*, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Beate Regina Suchla, Stuttgart: Hiersemann 1988. Vgl. auch Schmidt-Biggemann 1998: 97-188, besonders 97-124.

der Hand des lyrischen Du. Aus dem vollen Handteller dehnen sich Sterne und funkeln im Gras. Die Linien ziehen sich auf den Pfad des Eichhörnchens zurück. Sein schnelles Spiel rollt die Spiegel. Es bedeckt die Haselnüsse mit der Zunge, spielt mit dem Wald und ist seine Wolke (52). Der Mond vereist im gesprungenen Fischteich, und das Fundament des Himmels gerinnt auf dem spitzen Gipfel des Morgens. Die Dämmerung spinnt dunkle Fäden um den Strauch. Unkraut überwuchert das Licht, und alles öffnet sich zu einem ganz anderen Mittelpunkt (51).

Das lyrische Ich und Wir werden selbst in das vom Sehen geknüpfte Netz verwoben. Sie backen den Regen in der Glut des Todes und tauchen bis zum Grund in den Anblick. Der Regen macht sie mit dem Blasebalg des Himmels durstig, überhäuft sie mit Fetzen zerplatzter Sterne (50). Ein Fluss ist wie ein Spiegel, in dem sich der Wind verfängt. Die an Mauern geklebte Stille fällt ab, außerhalb des Flusses strömt ein anderes Wasser, verbreitert sich, ergreift mehr, als das lyrische Ich will. Langsam schmilzt das Wort und wechselt sein Gewicht (48).

Das lyrische Ich realisiert in seinen Wahrnehmungen die Aufhebung der Grenzen zwischen den Dingen und lässt durch die Ungewöhnlichkeit der Kombinationen und den Austausch zwischen Dingen und Ebenen den Leser ein Netz erahnen, das alles mit allem verbindet und alles durchdringt. Wenn das lyrische Ich im Winter die Insel in der Finsternis sieht und nachdenkt, dann sucht es die andere verlorene Seite, die Übergänge, die den Aufstieg ermöglichen, sowie die Höhen, die Gesamtheit: »Misleći, naime, o tamnu otoku, mislim na njegovu izgubljenu stranu. Gdje su prilazi što omogućuju uspon, a uzvisine – sveukupnost?« (14). Die Sterne erhellen im Traum den Weg, wenn sich die Meerespflanzen um das Kopfkissen schlingen: »Na ozvjezdanom smo putu gdje se morsko raslinje uvija oko uzglavlja« (14).

Der Prozess des Verknüpfens verläuft nicht nur glatt. Es fehlen dem lyrischen Ich der Glaube und einige Schritte zum Mittelpunkt (31). So wirft der Spiegel ein zweifaches Bild des leeren Blicks und der daneben greifenden Hand zurück: »Zrcali dvostruku sliku: vid koji ne nalazi i ruku koja prolazi mimo« (37). Auf dem lyrischen Ich liegt jedoch die Verantwortung, das trockene Bild emporzuheben und in einen Engel zu verwandeln (47). Doch das lyrische Wir überlässt mit Leichtigkeit das, was in die Höhe strebt, der Erde und dem Staub (33). Das trockene Meer dehnt seine einstige Gegenwart, saugt mit unaussprechlicher Qual und konzentrierter Stille und zeigt seine Seite der Durchlässigkeit, die es gleichzeitig auslöscht (35).

Das lyrische Ich macht die Aspekte eines allgegenwärtigen Prozesses sichtbar, die aus einem erahnbaren Ganzen an die Oberfläche gelangen. Wenn der Druck der Geräusche wächst, sammeln sie sich auf dem Grund der Sprache und zerfallen in einzelne Wespennester. Schweigen sammelt das Wort und fügt seine Teile zusammen. Wie die Hand, die sich erst dann hebt, wenn sich eine andere Hand in ihr bewegt und auf eine andere Nähe (»prisnost«) verweist. Dann sprudeln wie beim Tauchen Luftblasen. Auch wenn das lyrische Du nicht mehr oder immer weniger da

ist, bleiben die »Tiefen der Finsternis«, die »verkrusteten Furchen«, der »verengte Blutkreislauf« (24). Das lyrische Ich erlebt die Zeit als umfassende Gegenwärtigkeit, wenn die Gestorbenen sich unter die Lebenden mischen, sie beobachten und beeinflussen (64).

Alles in Allem

Das lyrische Ich von Andriana Škunca geht seine Wege über die Insel im Meer. Analog zur Kartographie der Insel, die es mit seinem Gehen erstellt[23], ordnet es die Dinge nach einem kosmischen Muster, dessen unendliche Variationen und Ineinanderschachtelungen in seinem Auge liegen und sein Sehen orchestrieren.

Der Kosmos, insbesondere seine sichtbaren Phänomene und Wirkungen wie Sonne, Mond und Sterne, Tag, Nacht, Wind und Licht, dienen als Kettfäden, in die das Unsichtbare seine Sichtbarkeit webt. Andriana Škunca stattet ihr lyrisches Ich mit allen Möglichkeiten präzisen Beobachtens und metaphorischen Sprechens aus, um in den Strukturen neoplatonisch-christlich konzipierter Kosmogonien entfernte Dinge miteinander in Beziehung zu setzen und die konkreten Beobachtungen mit den sichtbaren Kettfäden kosmischer Erscheinungen und Wirkungen nach den Plänen der neoplatonischen Konzepte zu verweben. Die Geo-Kosmopoetik von Andriana Škunca realisiert diese Konzepte.

Das Muster des geistigen Kosmos, der als *Eines* und *Alles in Allem* gedacht ist, bleibt wie das Kristallgitter unsichtbar, aber bildet sich mittels Translatio an alle Verkörperungen, Anordnungen und deren Verhältnisse untereinander in der Sichtbarkeit ab. Diese in ihrer Dynamik konstante Struktur wird durch ihren Eingang in das Vergängliche und Zufällige lebendig und sichtbar gemacht, sodass die poetischen Bilder von Andriana Škunca den Kosmos in Aktion versetzen und seine Kommunikation mit allem und zwischen allem durchführen. Die Freiheit, alles mit allem in immer neuen Variationen zu verbinden, ohne die Grundlagen des Phänomens und des alles durchwaltenden kosmischen Musters zu verlassen, kommt in *Novaljski svjetlopis* 1999 zur vollen Entfaltung[24].

---

[23] Vgl. von Erdmann im Druck.

[24] Der Übersetzer Matthias Jacob hat die Gedichte bzw. lyrische Prosa kongenial in die deutsche Sprache übertragen. Alle hier und im Folgenden aus *Novaljski svjetlopis* 1999 entnommenen Beispiele halten sich in ihrer deutschen Fassung erneut weitgehend an die Übersetzungen von Matthias Jacob in *Lichtschrift von Novalja* 2008. Da es sich um Aufzählungen von aus ihrem Kontext entnommenen Textteilen mit Veränderungen handelt, werden sie nicht in Anführungszeichen gesetzt (vgl. n. 18).

Die Sonne kann überall sein, aus allem hervorgehen, in alles versinken, sich in allem spiegeln und alles durchdringen. Sonne keimt aus einer Knospe. Der Mast auf der Schwelle ist ein Tauwerk der Sonne. Die Sonne unter der Schwelle zerfällt in poröse Fugen. Die Sonne steigt und fällt. Der Widerschein erneuert sich in Pfützen. Die Sonne taucht aus den Stängeln von Gamanderkraut und Wermut. Mit den Wurzeln unter der Erde sucht der Feigenbaum die Sonne. Die Sonnenkugel sondert sich ab, steigt zur Mastspitze, fällt in ein anderes Meer, wendet sich und hallt von dort zurück. Die Sonne ist vor Anker gegangen am Fuß des Gestades. Nächtliche Sonne steht auf der anderen Seite des Weinbergs. Sonne schwelt in den Vorhängen des Regens. Die Sonne umschreitet das Segel. Sonnenwind zerlegt Algen, häuft sie ans Ufer und webt einen Strang aus dem Strandgut. Die Lanzen der Sonne stecken tief unter der Küste. Die gesunkene Sonne verbreitet ein umgekehrtes Bild.

Dieses allgegenwärtige bewegliche Ineinander-Sein verleiht die Dichterin auch dem Mond und den Sternen, die oben und unten und an allen Orten sein können. Der Mond gleitet durch den stillen Felsen von Stogalj und hemmt den Widerschein auf gesprossenen Halmen. Von den nackten Zweigen des Mandelbaums fällt der Honigtau erloschener Sterne. An den Stängeln hängt der Staub zerstreuter Sterne. Dunkelheit zieht hoch zu den Hügeln, zum All, und deckt die Anhöhen mit einem Haufen Sterne. In den verengten Trichter taucht das Licht des Morgensterns. In Jahresringen und Astlöchern verlöschen Kometen. Die Olivenbäume pressen das Plasma der Sterne in die Öltropfen. In harter, karger Landschaft leuchten die Schilde aus Sternen.

Erde, Himmel und Wetter können alle Grenzen überschreiten sowie alles tun und durchdringen. Das Gewölbe des Himmels verlässt den Wipfel des Ölbaums. Hinter den Fensterläden kentert der Tag aus der verborgenen Fläche des Himmels. Von der Landzunge verdampft die Asche des entflammten Horizonts und über dem Meer funkelt der Himmel. Der Himmel nähert sich dem Strandgut im heranströmenden Meer. Der Himmel ist in einen Abgrund gestürzt. Blitze sind in steinige Wände gesenkt. Der Sturm fängt sich in den Vorhängen. Der Wind zerreißt die Wolken nachts, und sie werden Moos, Seegras, Blütenstaub. Spuren verwehen. Der Wind holt die Netze ein. Die Flügel der starren Luft legen sich in Falten.

Kosmische und irdische Erscheinungen gehen ineinander ein und tauschen sich aus. Die feinen Fasern der Wolken glänzen in nackten Zweigen. In die Leere zwischen den Zweigen kriechen salzige Stäubchen als kleinste Teile des Alls. Die Salzwolken verschwinden in steinigen Furchen. Eine Wolke baut eine Mauer ums Haus. Wolken setzen sich in den Stacheln der Kugeldistel ab, Salzkristalle kriechen in frisch erblühte Blumen. Salz wächst aus bitteren Kräutern, Wipfel trinken den Duft der Kräuter, Schatten und Blätter nehmen die Farbe der Dämmerung an, unter

die Rinde kriechen Salz und Bora. Vielleicht kommt der Engel vom verlassenen Grab und legt sich auf die Bettstatt der Wolke vor Anbruch des Morgens.

Auch alle anderen Erscheinungen des Wetters, des Schattens, des Meeres, des Wassers und des Lichtes realisieren den Zusammenhang von allem mit allem. Der Morgen fädelt sich in die Membran des Lichts, die Bilder beginnen und enden in der Spur von Salamander und Schnecken. Der Atem des frühen Morgens berührt die Seelen Verstorbener. In der gedörrten Feige ruhen Körnchen von Licht und Honigtau für die bitteren Münder des Herbstes. Auf dem Tisch entblättert sich Licht. Das Licht zieht sich in Halm und Knospe zurück. Im Morgengrauen flimmert über dem Brunnen ein verborgenes Bild. Die über die Felder verstreuten Brunnen verknüpfen obere und untere Welt miteinander. Das lyrische Ich fragt sich, ob jemand von jenseits ein Zeichen gegeben und den Ort gezeigt hat, wo man graben muss oder ob ein Sonnenstrahl einen Kreis gezeichnet und die Spurensucher gelenkt hat? Der Fisch verstrickt sich in den Resten des Lichts. Sand ergreift das an seichten Stellen verteilte Licht.

In den Höfen prasselt geballter Schatten. Schatten ziehen unsichtbare Schiffe. Schiffe sind an den Schatten gebunden. Der Südwind in Blütenkelchen von Rosmarin oder in den Kronen der Zypressen wird von dichtem Dunkel überwuchert. Dunkelheit fließt über die Zweige. Hinter der gestrandeten Sonne hat sich ein Schatten ergossen. Die Wurzel wächst in das Dunkel unter die Fasern des Meeres. Die Nacht lässt ihren Vorhang aus Unsichtbarem herab. Unter unsichtbaren Ruinen kommt die Nacht nieder. Sie öffnet ihre Truhen und schickt Botschaften.

Tropfen des Meers liegen unter den Blättern und eingefangene Bläue und eingeschlossenes Meer in den lautlosen Fäden der Netze. Bitterstoffe lösen sich in einem Urgedächtnis auf, das Meer formt die Knochen zu Muscheln und Schnecken, macht Splitter und Kiesel aus ihnen. Wind und Welle wiegen und heben das Haus. Möven vertäuen es an belaubten Zweigen. Die Insel wird eine neblige Linie und kriecht in ein kleines blaues Haus.

Das Wasser ist überall und prägt Spiegelbilder auf die Federn von Wildente und Wachtel. Wo Wasser ist, ist auch Licht. Sorgsam suchen die Bewohner, legen den verborgenen Grund der Quelle frei, den dunklen Kreis, wo das Labyrinth beginnt.

Die poetischen Bilder der Dichterin ordnen sich in der Kommunikation zwischen dem hervorbringenden und alles durchdringenden Unsichtbaren, das durch seine Schöpfung sichtbar wird, und der von ihm besuchten und informierten Materie, die es sichtbar macht. Darin liegt die Ursache der allseitigen Verbundenheit und Spiegelung. Das Unsichtbare, das sich selbst im Sichtbaren erzeugt, bildet sich auch selbst im Sichtbaren ab. Durch die Bindung an diesen Prozess erhalten die Dinge ihre große Beweglichkeit immerwährenden Austausches und allseitiger Präsenz. Die Sonne kann dasselbe wie der Schatten, das Wasser und das Echo der Glocke. Diese Welterzeugung bleibt jedoch immer abhängig von der Wahrnehmung des lyrischen Ich.

Die Geo-Kosmopoetik von Andriana Škunca

Die Allgegenwärtigkeit der neoplatonischen Kosmogonie im Kontingenten, Vergänglichen und Zufälligen ordnet und erschafft die poetische Welt von Andriana Škunca gemäß dem Geist-Materie-Konzept, dem Analogie und Entsprechungsgedanken (wie oben, so unten; wie innen, so außen; wie im Kleinen, so im Großen) und der Vermittlerrolle des Menschen. Die Gedichte machen den die Welt mit Hilfe der Augen des lyrischen Ich erzeugenden geistigen Kosmos auf einer Insel im Meer, also den Kosmos in Aktion, sichtbar.

Tau und Netz verleihen der geahnten Gestalt ihren Umfang. Die Versöhnung mit namenlosen Dingen ist vollkommen[25]: »Posvemašnje je izmirenje s bezimenim stvarima. Za oblik što ga naslućujemo, konop i mreža dostaju njegovu obujmu« (*Novaljski Svjetlopis* 1999: 67).

Das lyrische Wir verwebt sich mit den Fäden des Lichts, übersteigt es, wächst ein in den Ort: »Prepleteni nitima svjetla, nadvisujući ga, urastamo u pusto mjesto« (67). Der Nordwind öffnet einen Spalt, durch den sich Himmel und Erde, die irdischen und kosmischen Zeichen einander annähern (vgl. *Hodopis* 2013: 59). Das Echo der Glocke kriecht in Blütenstaub und wiegt sich mit den Bienen. Das lyrische Wir ist von den Zeichen des Alls erfüllt: »Odjeci zvona uvlače se u rasutu pelud, njišu skupa s pčelama. Ispunjeni smo znakom svemira« (*Novaljski Svjetlopis* 1999: 40). Erloschene Sterne versanken unter der Last des Alls: »ugasle zvijezde potonule pod težinom svemira« (53). Schründe bringen die Fischeier des Mondes hervor und damit die dunkle Rose des Alls: »U škrapama klija mjesečeva mrijest, tamna ruža svemira« (76).

Sterne dienen den unterirdischen Hirten unter den Rändern der Brunnen als Wegweiser. Im Winter, wenn die Sterne dicht heran auf kahle Wipfel gesunken sind, fallen manche in den Brunnen und tauchen mit einer Eiskruste in den bläulichen Schimmer. Wie Meteore fliegen dann Engel vorbei und holen den Spiegel des Mondes vom Boden des Brunnens: »Zimi, kada su zvijezde gusto zbijene i spuštene nadohvat ogoljelim krošnjama, poneka padne u bunar. Zajedno s koricom leda tone u plavkasti odsjaj. Poput brzih meteora prolijeću anđeli. S dna bunara uzdižu zrcalo mjeseca…« (108).

Die Dichterin realisiert in ihren poetischen Bildern die Modi der Anwesenheit des Geistigen in seinen Wirkungen, den ständigen Austausch zwischen allem, zwischen Kosmischem und Irdischen, zwischen Sternen, Mond und Natur. So knüpft

[25] Vgl. für die deutschsprachigen Belegstellen aus Novaljski svjetlopis die Übersetzung von Matthias Jacob in *Lichtschrift von Novalja* 2008 (vgl. n. 18).

ihre Poetik das durch die Prozesse des Sehens und der Sprache entstehende Netz der Analogie, das alles in allem zeigt, alles mit allem verbindet und alles in alles verwandelt. Im Rückgriff auf die Konzepte einer vergangenen Tradition entfaltet sich eine poetische Welt im Spannungsfeld des intelligiblen Kosmos und seiner umfassenden Anwesenheit im Konkreten und Sichtbaren. Diese Präsenz ermöglicht die Übergänge von allem in alles sowie die umfassenden Verbindungsmöglichkeiten aller Dinge untereinander. Von den Flügeln des Raben kann Stille verdampfen. Die Dinge können sich in Schmetterlinge verwandeln. Maus und Maulwurf können Gipfel und Tiefe miteinander verbinden.

In dieser poetischen Welt erzeugt eine Kosmogonie alles, was sich auf der Insel zeigt und sich miteinander verbindet, das, was aus dem Sichtbaren zum intelligiblen Kosmos (Metaphysischen) zurückführt und das, was sich aus dem intelligiblen Kosmos ins Sichtbare verkörpert (vgl. *Hodopis* 2013: 73) sowie das Ineinander von sichtbarem Kosmos und Natur und die Kommunikation von allem mit allem. Im direkten Kontakt vereinen sich Kosmisches und von ihm erzeugtes bzw. durchdrungenes Materielles in der Dichte des Lichts und in den vielen Schatten, die das Bild sicht- und greifbar machen (183) mit den Werkzeugen von Schrift und Fotografie (241). Die Gedichte werden zu Bildern der Schöpfungstätigkeit des Kosmos in jedem kleinen Ding und gleichzeitig zur Selbstverbildlichung der Poetik von Andriana Škunca.

Quellen

Vrijeme se zanjihalo 2015: A. Škunca, *Vrijeme se zanjihalo*, Zagreb: V.B.Z.
Biblijski vrt 2013: A. Škunca, *Biblijski vrt – Sveta zemlja lunjskih maslina*, Novalja: Grad Novalja.
Hodopis 2013: A. Škunca, *Hodopis rubovima otoka*, Novalja: Ogranak Matice Hrvatske u Novalji.
Lichtschrift von Novalja 2008: A. Škunca, *Lichtschrift von Novalja*, aus dem Kroatischen übersetzt von Matthias Jacob, Münster: Daedalus Verlag.
Predivo sve užih dana 2002: A. Škunca, *Predivo sve užih dana*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.
Novaljski svjetlopis 1999: A. Škunca, *Novaljski svjetlopis*, Zagreb: Matica Hrvatska.
Zeleni prah 1994/95: A. Škunca, *Zeleni* prah, Zagreb: Meandar.
Korijen zid kutija 1992: A. Škunca, *Korijen zid kutija*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
Druga strana zrcala 1988: A. Škunca, *Druga strana zrcala*, Zagreb: Grafički zavod.
Napuštena mjesta 1985: A. Škunca, *Napuštena mjesta*, Zagreb: Selbstverlag.
Pomaci, tišine 1981: A. Škunca, *Pomaci, tišine. Pjesme u prozi*, Zagreb: Nakladni zavod MH.
Kratka sjena podneva 1973: A. Škunca, *Kratka sjena podneva*, Zagreb: Razlog-Liber.
Do neba bijelo 1969: A. Škunca, *Do neba bijelo*, Zagreb: Matica Hrvatska u.a.

Giordano Bruno 1584: G. Bruno, *Dell'infinito universo et mondi*, Venedig u.a.: John Charlewood.
Giordano Bruno 1582: G. Bruno, *De umbris idearum*, Paris: E. Gourbin.
Paracelsus 1933: Th. von Hohenheim, gen. Paracelsus, 1. Abteilung *Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften*, hrsg. v. Karl Sudhoff, München/Berlin: R. Oldenbourg.
Poetica astronomica 1482: *Clarissimi uiri Hyginii Poeticon astronomicon opus utilissimum*, Venedig: Erhard Ratdolt.

Forschungsliteratur

Beierwaltes 1965: W. Beierwaltes, *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik*, Frankfurt a. Main: Klostermann.
Bergengruen *et al*. 2006: M. Bergengruen, D. Giuriato, S. Zanetti (Hg.), *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch.
Blumenberg 1997: H. Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
Corbin 1964: H. Corbin, Mundus Imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal, *Cahiers internationaux de symbolisme*, 6, 3-26.
D'Espagnat 1979: *A la recherche du réel. Le regard d'un physicien*, Paris: Gauthier Villars.
D'Espagnat 2006: B. d'Espagnat, *On Physics and Philosophy*, Princeton NJ: Princeton University Press.
Đurđević 2006: M. Đurđević, A. Škunca, *Poetry International Rotterdam*.
Flasch 2013: K. Flasch, *Was ist Gott? Das Buch der 24 Philosophen*. Erstmals übersetzt und kommentiert von Kurt Flasch, München: Beck.
Foucault 1974: M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. Main: Suhrkamp-Taschenbuch-Verlag.
Hansen-Löve 1989: A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive 1. Band: Diabolischer Symbolismus*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Hansen-Löve 1998: A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive 2. Band: Mythopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Hansen-Löve 2015: A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive 3. Band: Mythopoetischer Symbolismus. 2. Lebensmotive*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Hrgović 2013: M. Hrgović, Andriana Škunca: Frigaš sve kad imaš otok!, *Novilist.hr* (29.12.).
Hrgović, Nov. 2014: M. Hrgović, Poetski spomenik Pagu, *Novilist.hr* (29.11.). http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Poetski-spomenik-Pagu
http://hermetic.com/moorish/mundus-imaginalis.html
http://slobodnadalmacija.hr/Mozaik/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/266264/Default.aspx
http://www.deutschlandfunk. de/der-poet-der-physik. 871. de. html?dram: article_id=127388

http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Andriana-Skunca-Frigas-sve-kad-imas-otok
http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/7755/17/Andriana-Skunca
HWPH 1974: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, 1971-2007, Bd 3, Basel: Schwabe.
Jung 1978-1984: C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, unter Mitarbeit von Marie-Louise von Franz 3 Bde, Olten und Freiburg i. Breisgau: Walter-Verlag.
Jung 1987: C.G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Olten und Freiburg i. Breisgau: Walter-Verlag.
Jung 1988: C.G. Jung, *Studien über alchemistische Vorstellungen*, Olten und Freiburg i. Breisgau: Walter-Verlag.
Leinkauf 1993: Th. Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*, Berlin: Akademie Verlag.
Lemke 1981: G.H. Lemke, *Sonne, Mond und Sterne in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter. Ein Bildkomplex im Spannungsfeld gesellschaftlichen Wandels*, Bern u.a.: Peter Lang.
Müller 2009: L. und A. Müller (Hg.), *Ein Stern kommt auf die Erde. Die spirituelle Symbolik von Weihnachten*, Stuttgart: opus magnum.
Schmidt-Biggemann 1998: W. Schmidt-Biggemann, *Philosophia perennis. Historische Umrisse abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
von Beit 1981: H. von Beit, *Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung*, Bd 1, Bern: A. Francke Verlag.
von Beit 1983: H. von Beit, *Gegensatz und Erneuerung im Märchen*, *Symbolik des Märchens*, 2, Bern, München: Francke.
von Erdmann 2005: E. von Erdmann, *Unähnliche Ähnlichkeit. Die Onto-Poetik des ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*, Köln u.a.: Böhlau.
von Erdmann im Druck: E. von Erdmann, Die Schrift. Sehen und Gehen in der Inselpoetik der kroatischen Autorin Andriana Škunca, im Druck.
Vujević 2014: E. Vujević, A. Škunca: Prepuštena valima i vjetru, hodam, dakle – pišem, *Slobodna Dalmacija* (1.12.).
Wilde 2011: A. Wilde, *Der Poet der Physik. 100. Geburtstag des US-Physikers John Archibald Wheeler*, Deutschlandfunk 9.7.
Wind 1984: E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

Internetartikel Ohne Datum

Andriana, Škunca (ohne Jahr): http://www.hrvatskodrustvopisaca.hr/hr/clan/andriana-skunca-22

Elisabeth von Erdmann

ADRIANA ŠKUNCA'S GEOPOETIC COSMOS

The Croatian poet, Andriana Škunca (1944), develops a geo-cosmopoetics especially in her poetry volumes *Pomaci, tišine* (1981) and *Novaljski svjetlopis* (1999), the intentions of which concern the Insel Pag.

The lyrical subject roves over the island in the sea. In analogy to the cartography of the island, which it develops while walking, it arranges the things according to a cosmic pattern whose endless variations and nested interweaving lies in its own eye and orchestrates its vision.

With recourse to the concepts of the neo-Platonic way of thought, a poetical world enfolds in regard to the tension of the intelligible cosmos and its encompassing presence in the tangible and the visible. The all-over relatedness and exchangeability of spirit and matter and all creatures is consummated in all the poetic images.

The cosmos and especially its visible phenomena and effects, such as sun, moon and stars, day, night, wind and light, serve as the warp in which the invisible weaves its visibility. Andriana Škunca furnishes her lyrical subject with all the facilities of precise observation and metaphorical speech in order to relate objects remote in the structures conceived in neo-Platonic and Christian creation concepts and to weave the concrete observations into the visible warp of cosmic appearances and effects according to the plans of neo-Platonic concepts.

Andriana Škunca's Nature writing develops into a geo-cosmopoetics by way of its cross-interlocking with neo-Platonic creation theory.

Key words: Analogy, spirit, geo-cosmopoetics, imagination, island cartography, cosmos, matter, creation, *philosophia perennis*

ЗОРАНА ОПАЧИЋ

Лунарно начело у поезији Милосава Тешића[*]

Лунарно је изразито плодотворан песнички образац у Тешићевој поезији, па на примерима показујемо које функције заузима. Месец је у Тешићевим песничким сликама изразито амбивалентан: он показује своју божанску и своју људску страну. Он обликује људске судбине, симбол је смрти и чувар душа, али и храна демонима (месечева кристал-погача; слика изједеног Месеца); управља цикличним појавама у природи (водом, вегетацијом, плодношћу), па плоди поља и усеве, пуни чиније, дојн шуму, господар је вода и лађар. Честа је појава хуманоликог Месеца-сеоског домаћина који брине о кући и имању и обавља ратарске и сточарске послове. Месец се јавља у свим менама (као Месечак, уштап и сл.) и хроматизан је са различитом семантиком (нијансе жуте, сребрне, црвене). Постоји у женском виду, као Луна и у мушком обличју, али нису строго одељени по функцијама, што видимо из песничких слика у којима се Месец представља као мајка звездама. Приметно је да Тешић у неким случајевима обрће лунарно и соларно начело, па су типични лунарни симболи пуж и змија у његовим песмама везани за соларно, а у другим примерима змија (сигнал муње) јавља се и као лунарни симбол (Месечева ујна или мајка). Остали елементи небеског свода: звезде (као пилићи, кромпири, рибља млађ или месечеви зуби), облаци (као бошче или лађе), муње, у служби су лунарног божанства, а понекад преузимају месечеве функције (нпр. звезда породиља). Закључује се да богата и разуђена симболика лунарног представља важан елемент песничке поетике Милосава Тешића.

Кључне речи: митска и фолклорна симболика, женски и мушки вид лунарног, хуманолики месец, изједени месец, симбол смрти и чувар душа, симбол плодности, акватички симбол, небески путник и лађар

* Рад је део пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст* (бр. 178016) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Тешићева поезија препознатљива је по наслањању на различите слојеве књижевне и националне баштине, чији значајан део чини фолклорно и митско наслеђе. Ту особеност и сам песник сматра важним делом своје поетике (в. Тешић, у: Јовановић 1995, Тешић 1998, 2004, 2005). »Песник осветљава културу предака, крећући се у прошлост […] до прастаре, богате и готово заборављене ризнице обреда, обичаја, веровања и духовности. Један за другим, као аутентични палимпсести, повезују се паганski и хришћански слојеви традиције« (Самарџија 1998: 77). Начини на које Милосав Тешић користи (и преиначује) фолклорне и мотиве словенске митологије пружају много могућности за истраживање, при чему се значајан део симболизације постиже помоћу лунарног и соларног начела. Због обима рада, усредсредићемо се на систематизовање разгранате симболике лунарног која представља плодотворан песнички образац у поезији Милосава Тешића: »Сви ти симболи […] које можемо назвати лунарним […] образују некакву космичку мрежу, велико ткиво у којем је све повезано«; а »на нама је да одгонетнемо оно што „Космос каже“ […], како бисмо разумели мистерију живота« (Елијаде 2011: 199, 170).

Симболика лунарног је, као што је познато, амбивалентна: она означава промене, осипање и смрт, али и обнављање, односно поновно рођење: »Не треба заборавити да Месец открива религиозном човеку не само чињеницу да је Смрт нераскидиво везана са Животом, већ такође, и […] да Смрт није коначна, да њу увек прати ново рођење« (Елијаде 2003: 175). Стога лунарно »управља свим космичким равнима којима влада закон цикличног постајања (водом, кишом, вегетацијом, плодношћу)« (Елијаде 2011: 195). Треба напоменути и да звезде (»најстарији индоаријски корен речи који се односи на звезде је онај који означава месец« – Исто), муње, громови, облаци спадају у саставни део лунарних епифанија у народној књижевности, и Тешићевој поезији: подређени су лунарном божанству, приказују се као његова деца, а неким случајевима преузимају његове функције.

Ноћ као епифанијско време

Значајан део Тешићевих песама пева о ноћним часовима, било да је реч о граничним тренуцима између дана и ноћи или дубокој ноћи, оној која се назива »глуво доба«. Разлог за то у дубокој је вези са основним песничким хтењем. Ноћ је време невидела, преображене јаве, слабљења рационалног, па је, као таква, погодна за излазак из појавног света[1], а основни циљ песничког субјекта

[1] »Временска перспектива уобличена је додатно кроз опозиције светлост – тама, уз наглашавање атмосфере сутона, сумрака, ноћних сати, глувог доба, за које се везују узбудљивост мо-

је кретање од појавног ка надстварном (»иза нуле / иза сунца и месеца« – »Црна бара«) и опажање скривених знакова зачудног света (»формула«, »дијаграма«) у елементима предметне стварности (»невид-жицу кроз мрштење / ја уводим у сећање / злато ми је сјај у слами […] сврачје писмо дијаграми« – »Љубовића Љубовиће«). То има за циљ проницање у универзално, метафизичко (»овладавајући силама скривеним у „словима“ и „звуцима“, човек улази у одређена средишта космичке енергије те тако остварује савршени склад са свиме што постоји. „Слова“ и „звуци“ играју улогу слика које, путем медитације и магије, отварају пролаз ка другим космичким равнима« – Елијаде 2011: 221). Песнички глас загледан је у небеса, покушавајући да докучи непојамно: »Небо […] представља пуноћу свести и сазнања, савршенство духовног живота, трансценденцију, моћ« (Брил 1993: 187). Бивајући у »нултој тачки«, песнички субјект покушава да испита ограничења својих чула, што само по себи носи елементе иницијацијског искушења: »Свака људска егзистенција конституише се кроз низ искушења, кроз суочавање са „смрћу“ и „искушењем“. То је и разлог што је, у религиозном хоризонту, свака егзистенција утемељена кроз иницијацију« (Исто: 211). То показује интензитет унутарње буре који се пореди са Прометејевим мукама: »у ме слећу љуте вране / јетру кљују, буше длане« (»Пола у сну пола смеће«). Стога се у певању наглашава бивање у магновењу, заносу које добија значај епифаније, прозарења: »Одшкринуто лево око / уронило у дубоко« (Исто); »Отвара се у сну бленда« (»Илок«). У ноћној тами јавља се егзистенцијалистичка зебња (»Из ноћи пуне чемпресовог страха, / […] Сребрна семенка, зачетница плача,« – »Туч и тег«), израњају онтолошка питања, суочавање са сопственом мером, бићем и небићем: »Моровићем у освиће / једначе се смрт и биће« (»Моровић«); »С мене јутра трипут свићу / и освану у небићу« (»Међимурје, изравно«).

Хроматска симболика лунарног

Лунарна светлост[2] разложена је на жуту, сребрну и црвену. Месец се најчешће јавља у различитим нијансама жуте која служи за разнолику семантизацију, па може бити жути демон, лимун у небеској мрежи, фосфоресцентни лик – »Месец, демон жут« (»Запевка црног глога«); »из ноћи с тамним лимуном у мрежи« (»Туч и тег«); »жути ноћни фосфор« (»Вајат«) – жутник (»Таљига се жутник, с петролејком« – »Ка тишацима Стикса«) или кришка сира (»Ноћно небо над

гућег сусрета два света и напетост својствена усменим веровањима и предањима« (Самарџија 1998: 79).

[2] О хроматској симболици Тешићеве поезије више у: Опачић 2016.

воденичиштем«). Осим жуте, честа је појава познатог знамења несреће, црвеног или крвавог месеца (карактеристичног при помрачењу). У песми »Жеравија« веза помрачења и црвене месечине се непосредно актуелизује и преноси на психичко стање песничког субјекта: »кад спавају слике а Месец је ражен, / утеци у небит – у то помрачење«. Хроматизација сребрном бојом у књижевној традицији је прилично чест случај (»за разлику од злата које је активни, мушки, соларни и небески принцип, сребро је пасивни, женски, лунарни и водени принцип« – РС: 623), али се у Тешићевом песништву у односу на жути и црвени Месец јавља ређе. Сребрно означење месечине проналазимо као »сребрн ветар с акације«, »срмен пласт«, »сребрну семенку« и »кристал-погачу«. Сребрна боја јавља се често у виду металног сјаја, када се Месец описује као сјајно сечиво које »крижа«, просеца пролаз у други свет, и омогућава иницијацију песничког субјекта. Метафоре сечива јављају се у више варијација, као перорез, срп, нож: »Месец, свинут перорез« (»Дар и коб«), »И Луна сечивом отвара ноћни шалтер // детелином сухом шуште сребрни ножи« (»Спомен обиласку Соко-града«)[3]; »кад зарђа срп / жестина јулских, кад је Месец мних« (»Сонетни триптих босиока«). У песми »Шаренград« месечина се доводи у везу са легуром, смешом бар два елемента од којих је један метал: »Усијана туче ура / у чело се кам усеца / нисам тмина но легура / од тровања и месеца«. Легура од које је »сакован« песнички субјект састоји се, дакле, од тровања и месеца. И поред камена који се усеца у чело као вид проклетства, чињеница да песнички глас »није тмина« сведочи о металном рефлексу месечине.

Женско и мушко лунарно начело

У Тешићевим песмама, а видели смо и из наведених примера, карактеристично је двоструко представљање Месеца, у виду мушког и женског начела, на шта указује и Самарџија (1998). Ово двојство подразумева постојање Луне:

> Реч је о прастарој медитеранској месечевој богињи. Она је као млад месец – бела богиња рођења и раста; пун месец – црвена богиња љубави и битке; стар

[3] У овом сонетном триптиху кретање од садашњице ка прошлости одвија се под патронатом лунарне светлости (»Луна сечивом отвара ноћни шалтер«, односно издваја лирско ја од свакидашњице). Њени зраци метафорички се виде као »сребрни ножи«, што представља алузију на војне сукобе. Рушевине куле ноћу »зборе« »језиком трошне грађе« и пред очима песничког субјекта почињу да се јављају тамне прилике из разних епоха: »брадати Келти«, римски друмови и »коњица турска«. Имагинација се пружа на земаљску и надземаљску раван: док по земљи прозире тамне сенке освајача које пузе или стижу на коњима, кроз звезде као да светле очи мртвих.

> месец – црна богиња смрти и пророштва или бели сејач, црвени жетелац и црни вејач жита. (Карановић 2010: 65)

– и мушког Месеца, чије су улоге веома разноврсне – он је женик, ловац, шумски демон, ратар, Земунац, месечар, домаћин, симбол смрти и тако редом. Јавља се у свим менама, као младина или месец у последњој четврти (о чему сведоче поменути мотиви сечива и мотив рога) или у виду уштапа, тј. пуног Месеца (који се откотрља иза Магарчевог брега, бива ухваћен у нађве или црепуљу или, као круг светлости која доспева до живчаних рефлекса преко рожњаче, утиче на грозничавост песничког субјекта у песми »Бобија« – »Жарећи се живци ријуˮ / уштапову пројекцију«).

Непосредна веза Месеца и женске путености / плодности видљива је у песми »Загрме горњаци«, у којој »голотиња сева под зобеном Луном, куд луде се Насте // од брашна шарене«. »Лунарна богиња плодности, сходно месечевим менама« (Карановић 2011: 65) у Тешићевој поезији повезује се са плодношћу усева (»Кукуруз цури / Лунина локна« – »Амбар«), кућом и покућством, млеком (кајмак који се мрешка ноћу у млекару – »Кућа: огњиште, млекар«). Отуд веза Луне и чиније с храном: њен обли лик се пресликава на унутрашњост зделе, па се она метафорички из ње храни (»Празни Луна плитку зделу« – »Лађарак«). На примеру »Туча и тега« видимо укрштање симболике смрти и плодности: песнички субјект као да је заробљен на дну зделе, у живом песку, подвргнут кружном кретању и неминовном дављењу: »живим песком струјим с Луном у зделиˮ[4].

Лунарно начело везује се за ирационалност, махнитост и у Тешићевим песмама јавља као знак растројства чула, расцепљености песничког субјекта (»луди шума / није Луна но траумаˮ – »Чудо у Рогачициˮ), која може бити појачана дисхармоничном аудитивношћу, па се Лунино »лудило« огледа у ударању у дирке и подрхтавању струна: »Туче Луна у оргуље / лудом струном луди лира« (»Црна бараˮ). Луна као богиња смрти видљива је и у песми »Медведник«. »Месец је у исто време мајка и уточиште духова« (Елијаде 2011: 205), па се, под светлошћу Луне, која је гњила, чиме се алудира на смрт и распадање, одигравају вештичје оргије на гробљу (»око гробља већ оргије / у печату Луна гњијеˮ). Али, ово стање може водити ка прозарењу, као у песми »Кленак«. Црвена богиња Луна (на шта алудира боја шебоја и пламени одсјај) пресликава се на површину реке, па изгледа као да је зинула да прогута свет: »Просипљући шебој-боју, / вида Луна паранојуˮ // и зинувши, чак виш Тисе / каранфилом за-

[4] Док Луна празни зделе, Месец их пуни: »Расече месец богазе, / напуни празне чинијеˮ (»Вајатˮ).

пали се«. Тренутак додиривања Луне и воде је дубоко симболичан, пошто из додира две супстанце настаје »тајни жижак« (жар се у Тешићевој поезији јавља као симбол божанског пламена), чиме песнички субјект доспева до заумног и урања у »пету димензију« (»Баш захваљујући симболима човек излази из своје посебне ситуације и „отвара се“ према општем и универзалном« – Елијаде 2003: 215).

Симбол смрти и чувар душа

Навели смо примере у којима је непосредно исказана веза лунарног начела и смрти. »Постоје многа веровања по којима је Месец земља мртвих. […] Мотив путовања на Месец након смрти сачувао се и у неким напредним цивилизацијама« (Елијаде 2011: 213-214). Ноћ се доживљава као зона између живота и смрти, на шта указује тамни обрис јахача који се креће ивицом хоризонта[5] у правцу Месеца (»Јаше женик тик зреником / за Лунином перуником« – »Забрежје«), за шта се песник потпомаже бојом (аналогном боји ноћног неба) и симболичким значењем перунике (именована по словенском богу муње и олује) – »перуника круну свила у предворју ништавила« (»Сан о Повлену«). Отуд и асоцијација на смрт која долази с неба: »с Малих Кола лају хрти / перуника украј смрти«. »Доведен у везу са смрћу, Месец означава станиште духова, које привлачи душе покојника« (Самарџија 1998: 82). Он може бити приказан као зао дух, носилац зла који обликује људске судбине према своме сатанском науму (зато је и назван »грнчар«) у песми »Запевка црног глога«: »куд грнчар Месец, демон жут, / кроз очевидне зебње врт, / уз нечај-поље крчи пут«. У другим случајевима он узима улогу небесника који паљењем свеће одаје пошту несталом српском национу у сентандрејским пределима. Лирска слика из песме »Коло Сентандрејско« проистиче из елемената пејзажа, пожутелог лишћа и тамних обриса Фрушке горе, а гради се метафором лунарне светлости као пламена лојанице, која настаје из додира Месеца као кресива и планине-кремена и шири се преко пејзажа помоћу боје јесењег лишћа: »Креснув кремен изнад Фрушке, / пали Месец лојаницу / пожутелим лишћем крушке«. Месечина преузима ознаке мртвих, односно напуштених српских кућа, па се јавља као »окрњак« (»Као лађа на пучини«). Такође, и песнички субјект може преузети улогу лунарну симболику смрти, па уместо њега излази и светли – *изгрева*, и то са перунике, која је, како смо показали, симбол ноћне таме и смрти, иза глога који има апотропајска

[5] Зреник, м. видик, хоризонт, обзорје (РСЈ: 425).

својства: »с перунике изгревам, изнад гроба / иза глога« (»Туч и тег«). У песми »Пчелињак« сам Месец има улогу утваре, трулог тела које прелази преко воде у свет мртвих (изнова присутна одредница »гњило«) (»Месец има главну улогу у стварању тела, али и у њиховом распадању« – Елијаде 2011: 214) – »Уштап утвара / газом прелази; гњиле мошнице / у бакрач с медом мочи«. Симболику смрти могу преузети и звезде, које се представљају као очи умрлих душа – »Очи мртвих сјаје у звезданој легури / […] Са уштапа пољу петли« (»Спомен обиласку…«) (»у иранској традицији душе мртвих […] запућују се ка звездама« – Исто), или се стресају над гробом (»врх понора иза леса / у звезду се звезда стреса« – »Чудо у Кошљама«).

Изједени месец

У песми о напуштеној воденици (која се, пошто је изгубила људски предзнак, именује као »коцка«) »Блешти коцка с три квадрата« видимо како песник креће од древних митолошких значења и укључује их у симболичко ткиво песме. Песме о напуштеним кућама и воденицама, стаништима »сатана, ђавла, протува« и вампира честе су у Тешићевом опусу (»Воденица«, »Коло у воденици«, »Савановић«, све до збирке *Млинско коло*). Напуштена воденица престаје да буде социјални простор (огњиште је угашено, »нити пева нити зврји«), осваја је дивља природа (врата су разваљена, кров зарастао у биље, паукови и слепи мишеви су под тремом) и запоседају је демони који плешу и госте се вечером од месечине. »Веровало се да вештице могу да свуку месец на земљу […] кад се месец смањује, помрачује, каже се да се он *једе*, да га једу вештице (але, вукодлаци, ђаволи вукови)« (Карановић 2010: 62-63). Док над воденим јазом играју вампири, у кући вештица (која је у далекој прошлости била лунарна богиња; в. Карановић 2010: 63), именована као »зла Жаруља«, гута сенке (помрчина је доба активности вештица и демона, а луч, свећа, или, у овом случају, жаруља – која се јавља и у народној песми о изједеном овчару, коме је стрина »лучем светлила« док му је мајка срце вадила, показује нестанак, или смрт месеца, пред његово поновно рођење; в. Карановић 2010). Пошто је ухватила месец (месечина светли уз само кућно слеме, па делује као да уштап упада у огњиште, односно у црепуљу), вештица га убацује у котао и припрема храну од месечине (реализација мотива изједеног Месеца очита је и у песми »Качара, Месец поједен«). »Дакле, у песми је присутна прастара асоцијација на лунарну богињу, у њеној демонизованој, уништитељској фази, кад она једе месец« (Исто: 63). Овде примећујемо разлику у односу на митску симболику и она се огледа у томе што је *поједени* месец из народне песме онај у последњој мени, а у Тешићевој песми је реч о уштапу. Разлог за измену

митског мотива вероватно лежи у повезивању облог лика уштапа са обликом посуде за припрему хране и његове хроматске сличности са печеном погачом, а видели смо више примера оваквих аналогија по облику и боји. Мотив Месеца као погаче, хране за оностранa бића видљив је и у песми »Воденица«, али у њој нема вештице, већ разноврсних демона који затрављују млинара (ког буди »магија жара«, што је изнова асоцијација на луч или свећу) да га ухвати у нађве, па ушати здухаћ од месечевог брашна припрема кристал-погаче. (Посредно, мотив теста и мекиња по ком врте преслице демонска бића, »штакори, уштве, наказе«, док вештице воде коло видљив је и у песми »Коло у воденици«.) Месечак (Месец који се смањује, опада, па је деминутивно одређен) једе сир, то јест самог себе (»Месечак троши жуту кришку сира« – »Ноћно небо над воденичиштем«), што указује на његово даље опадање и нестанак.

Истовремено, Месец је и симбол плодности (види у: Самарџија 1998, Карановић 2010, Елијаде 2003, 2011), одговоран за родност усева, па се у песми »Ражиште, буколика« јавља панеротизам, пошто својим семеном плоди и натапа усев: »С Месечевог ребра / капље сребрн-сперма // Као да се влажи / сламнат шушањ ражи // Бог зрења и жетве / духне у струк метве«[6]. Бивајући доминантан на небеском своду, он се може опажати и као створитељ, односно мајка звездама. Занимљиво је да се у овим случајевима не јавља Луна, већ маскулини Месец, што показује да два вида лунарног нису строго одељена по функцијама. Његово материнство (»некада велика богиња мајка« – Карановић 2010: 66; »мајка живих ствари« – Елијаде 2011: 205) представља се метафорама из сеоског живота, што изнова показује продуктивно коришћење традиције: он је квочка око које су звезде-пилићи (»омичу се с млинског точка / пилад звезда, Месец квочка. // Кроз решето звездореса / промлео је млин с небеса« »Млин с небеса« – Самарџија наводи аналогију ове песничке слике са народном загонетком: »Пуно решето јаја изнад куће виси [звезде]« – Новаковић 1877: 57; према: Самарџија 2016: 446), а јавља се и као риба окружена звездама – рибљом млађи (»звезде, Месечеву млађ« – »Сонетни квинтет…«), у чему видимо примену акватичке симболике. У »Кући селици« пошто су укућани напустили огњиште, он, као брижна мати природе, дојн шуму, клонуо од неиспаваности. Са друге стране, материнство може бити приписано и звезди: »шуми звезда породиља« (»Љубовића Љубовиће«). Пошто рог подсећа на Месечев срп (а означава присуство Велике богиње плодности), рогате животиње, односно рогови постају лунарни симболи: »Очито је да је рог постао лунарни симбол јер подсећа на

[6] »Постављен између жита и млечности, земље и неба, мушког и женског, живих и мртвих, Месец […] задобија обележја заборављеног бога, који људима даје нектар и амброзију – хлеб и млеко живота« (Самарџија 1998: 83).

месец; јасно је да пар рогова представља два млада месеца, то јест довршен месечев циклус« (Hentze, према Елијаде 2011: 205-206). У Тешићевој поезији проналазимо више примера овакве симболизације: у »Кленку« – »У решетку иза Кленка / заплиће се рог јеленка« – и у »Сонетном квинтету…«, где се у трећем сонету Месечев срп означава као златни рог. Појава јелена као манифестације лунарног, а то видимо и по чињеници да му се приписује светлост, видљива је у првом сонету истог квинтета: »Кад зраком – јао! – светли јелен млад, / с вилен-коња слази Дојчин-бан«.

Хуманолики Месец: домаћин и земљорадник

Небеска сфера у митској/фолклорној космогонији обично се представља као аналогна земаљском свету. То значи да се небеским телима приписују типичне људске радње (из домена породичног, земљорадничког, сточарског живота): »Свеколики простор и на небу и под земљом организован је као земаљски, то је пројекција животних реалија које се утростручавају у стварности бајке. […] антропофизиране природне појаве и небеска тела имају своје кућно огњиште итд.« (Самарџија 1986: 93). У поезији Милосава Тешића небеска сфера се меша са земаљском тако што се небеска тела, а посебно Месец, спуштају и обављају активности везане за рад у пољу или кућне послове – или се ове делатности преносе на небеску сферу и приписују Месецу и звездама: (»Постојала су широко распрострањена веровања да је месец биће у људском облику« – Карановић 2010: 62).

Лунарна сфера је, дакле, дубоко повезана са животом сеоске породице, било да је реч о колективним активностима у којима учествује читаво село или интимним, породичним тренуцима. У многим Тешићевим песмама Месец добија хуманолике црте и преузима улогу сеоског домаћина који брине о кући, стоци и усевима (»Месец је не само небески пастир, аналоган земаљском чобанину«, већ се »појављује и у улози земаљског чувара стоке« – Исто). У песми »Предео с чардаком« овце (облаци?) се изводе у »млечну пашу«. Метафоричне слике повезују по сличности облик и боју са облином и жутом бојом земаљских плодова (дуње, тикве, крушке и сл.), што видимо на следећим примерима: у песми »Предео с Еросом« Месец има улогу ратара који реже тикве на кришке у њиви: »По градини тикве / крижа Месец танак«; у »Пределу с чардаком« он брижљиво надгледа кућу и имање: »Месечар месец са цицан-блузе / огреје чардак и српом фаром / обигра међе« и ставља га под своју заштиту: »просветљен чардак узнесен стоји«; у лику сиромашног сељака он отвара тор (»посељачени Месец – у крпама, рошав – отворио тор је« – »Шта дотиче у ме…«), пуни чиније. Док се пече ракија (»Котао, веселица ракија«) и кућа се пуни гостима, изгледа

као да Месец-домаћин дочекује госте: »цијеле вечери Мјесечева капија / танко цвили, твориже«. Чак и у случају болести укућана, он учествује у бајалицама за његово излечење (»Капне Мјесец катраном« – »Мала соба: истеривање страве«)[7]. Поглед са земље на Месец кроз грање производи утисак да су дуње гроздасто окачене по његовом гркљану (изнова једначење небеске и земаљске сфере, пошто плод дуње асоцира на »гроздне звезде« из песме »Ноћно небо над воденичиштем«)[8].

И остали елементи небеског свода могу се опажати као производ одређених људских делатности, при чему се, како смо навели, задржава веза са обликом и бојом небеске појаве. Тако су облаци приказани као бошче, бела платна ткана по месечини у које су упаковани дарови: »облаци бошче, при месецу ткане« (»Трпош«). У Тешићевој поезији у неким случајевима јавља се обртање соларне и лунарне симболике, па нека типично лунарна бића, као што су змија или пуж, добијају соларне одлике[9]. У другим случајевима змија задржава лунарну симболику. Она се повезује са муњом која је »лунарна кратофанија, јер њен блесак подсећа на светлост Месеца« (Елијаде 2011: 199), као, на пример, у песми »Гром о Светом Сави« у којој »звекне« у Месечев чанак. У »Венчацу« змија-ујна, сродна муњи, чисти, односно кишом спира (»жубори небо«) Месечеву собу[10]: »Месецу собу змија-ујна / очисти ко апотеку«. У ноћном пејзажу песме »Калемегдан, плато« муња из облака пореди се са скоком »облак-шарке«, као и у »С тринаест пева тројка« (из облака »о стакло се ломи зрака / расцепљена оком змије«). Змија може бити и Месечева мајка, пошто се Миљан жени муњом, у чему се види наслањање на митолошке песме (в. Самарџија 1998).

Звездано небо се, изнова у земљорадничком дискурсу, метафорички опажа као обрађено поље са сребрним пластом који је подупрт Месечевим српом: »зар небо није звездан рукосад, / над Златним рогом зденут срмен пласт?« (»Сонетни квинтет…«) или »звјездани грах«, односно гроздови који се пореде са брадавицама чотова који подижу своје обле дојке (»Лиле, ноћ петровска«). У песми »Трешња« небеса су приказана као црна овча кожа на којој су

---

[7] Месец као саставни елемент басми и бајалица јавља се и у »Калопери Пери«: »А с роморне ноћи тек чује се басма / што упреда месец у мисирска пасма«.

[8] Кваре̑ж, распукнут, сија да »обгрли га вечно зелен бршљан / кад уруши се с успоменом дуња, / што вешаху се Месецу о гркљан« (»Трешња«).

[9] Склупчана змија симболизује сунце, као нпр. у »Борањи«: »Праскозорје са Борање / црвенилом сноп оджање / и облије трбух змији / у светлосној утопији«. Слично обртање везано је и у случају пужа. У Тешићевој песми »Чудо у Зарожју« он је метафорична слика сунца: »Са небеса Жарки пуж / збаци кућу, проспе руж«.

[10] Летње невреме служи као »ноћни огрев Сунцу куму«.

распрострти звезде-кромпири, пошто је Месец, у улози сељака, спустио брклье-притке[11]: »Развуче дрољке месечина с брклји, / а с коса крену црне коже овчје // под сиво брашно звезданих кромпира«. Веза Месеца и звезда, у којој су звезде нераздвојиви део Месечевог лика (видели смо на примерима како се Месец представља као мајка звездама), видљива је и у песми »Сонет зрелог ораха«. У њој се Месец јавља као побеђени, рањени ратник у небеској бици: он шепа, крезавих уста, при чему је његова усна дупља проширена на читав небески свод по коме се расуо златни прах скрцканог зуба: »А звезде шта су? – Скрцкан златан зуб, / у праску расут, те је крезав свод: / отресен род му, здрман му је стуб. – / од силних војски десеткован вод // по небу шепа / Месец кваран, кљаст«.

Акватички симбол и ткач судбине

Везан за рођење и смрт, Месец добија значење господара људске судбине (он »Месец, јер је господар свих живих ствари и поуздан вођа мртвих, „исткао је“ све судбине« – Елијаде 2011: 223). Због тога се доводи у везу са ткањем и прећом. То се некад преноси на шуму, свети простор Старих Словена, која под патронатом лунарног тка прећу (»тка жичицу ткаља-шума // дух вечерњи из облака« – »С тринаест пева тројка«) а сам сумрак преде овча руна у »Пределу с магазом«. Пошто Месец напуни чиније и отвори путеве (»богазе«), који су запретени зато што су оностранi, из мрака (дакле, са друге стране реалности) долазе митске ткаље и седају око синије да исткају, доврше судбину болесне невесте (»Вајат«). Пошто призивају свет мртвих (»кроз врата хрупе костури / забрује прећe котури«) видимо да је њихова улога у превођењу невесте на онај свет. И Месец утвара из песме »Пчелињак« јавља се уз »разбој ноћни, крцкав, коштани«, чиме се изнова повезује ткање судбине и смрт.

У песми »Кремна, гумно звездано« присутно је умногостручавање лунарне симболике. Песма започиње сликом небеске вршидбе, а затим се у певање укључују акватичка симболика и мотив предива судбине. Коњи који газе класје по гумну и одвајају зрна од снопова (а гумно је карактеристично место злих сила и демона, посебно табуисано ноћу) у песми су небески коњи који газе месечеву прашину (при чему су зрна пшенице у овом паралелизму

[11] »Брклја ж. […] рачвасто дрво које служи за разне намене (као подупирач, за сушење сена, пасуља и сл., као притка и сл.)« (РСЈ: 108).

звезде а гумно је небески свод). Затим, сазвежђе Велики медвед подсетило је песника на дугуљасто клупко предива, па се јавља мотив медведа-кокошке коју чамџије возе преко неба. У овој слици види се је укрштање акватичке симболике лунарног, која је очигледна у песничкој слици чамца који се вози по небеској реци, метафоричној слици Кумове сламе – као и она која се везује за звездану прећу, пошто чамџија вози предиво (нечије судбине) на други свет.

Небеса и водене површине су симетријске, пошто се огледају и пресликавају једна у другој: »Вода је изокренуто небо на којем звезде добијају нови живот« (Башлар 1998: 67-68). »Месец управља водама« (Елијаде 2011: 200), па је Месечев »жиг« водена кап (»Лето у риту«) а пенушава вода у воденичарском газу настаје тако што »Месец пену просипље« у песми »Савановић«. И сам Месец може бити представљен као лађар с упаљеном светиљком који плови над земљом и налеће на хриди планина: »Таљига се жутник, с петролејком лађар, низ брда и косе, / равнице под тугом, а цепају плашт му планине и ждрела« (»Ка тишацима Стикса«), а у песми »С тринаест пева тројка« облак је лађа »духа вечерњег«. У води, изокренутом небу, купају се звезде: »ране звезде – трпке, русе – / у плићаку купају се« (»Они жедни – куд ли броде?«). Са друге стране, будући да нема укућана у стварности, осим оностраних »тутумрака«, саме душе предака возе кућу-лађу преко воде, пратећи по реци одблесак звезде житорађе (заштитнице плодних усева) у »Кући селици«. (»Душа остаје на Месецу иако неко време задржава снове и сећања на живот« – Елијаде 2011: 215.) Акватичка симболика видљива је и у »Клокоч-потоку«: млин чија се делатност шири изван земаљске сфере на читаву васиону, хвата се звезда (Зодијака) и небеског свода и покушава да самеље ноћ саму. Међутим, Месец као да је изузет из наума општих размера, у чему се види његова моћ, пошто небеско мељиво може бити његова храна: »Ведром ноћи кад би млео, / с Месецом би шљунак јео«.

Немирни небески путник

Због свог динамизма и непрекидне променљивости, Месец добија и особине несташног путника, мангупа који лута небеским и земаљским пределима (на овакав начин приказан је и у дечјој поезији, као дечак који се искрада од куће, у »Мјесецу и његовој баки« Бранка Ћопића). У овом виду јавља се као небески возар: »Уз крилате крајолике / лети Месец у каруци« (»Љубовића Љубовиће«), шумски демон који се прљав шуња шумом пратећи лисицу: »Измили Месец с лисицом у рупи / и вршља сламнен руку неопраних« (»Јагорчевина«), круни глину »у звериње стопе« (»Пландиште, песма сутница«) или земунски

мангуп који глувари изнад Дунава и »сабласнице« Саве: »Земунац Месец виш речног рукава / глувари губав« (»Калемегдан, плато«). Тачка гледишта песничког субјекта јесте са калемегданске стране реке на земунску страну, па је отуд Месец – Земунац. Његова »губавост« може се односити на мрље по његовој површини, а пејоративно може потцртавати и његову мангупску природу (фиг. покварен, зао, пакостан, бедан – РСЈ: 221).

Закључак

Симболика лунарног, видели смо из бројних примера, показује да је традицијско памћење у Тешићевој поезији постало плодотворан песнички образац и чинилац савременог поетског израза. Месец је у Тешићевим песничким сликама изразито амбивалентан: он показује своју божанску и своју људску страну, то јест ону моћну, застрашујућу – али и ону топлију, пријатељску позицију у односу на људе. Он изазива ирационалност, језу и очајање лирског субјекта, доноси смрт и распадање, али, са друге стране, може бити брижан и сажаљив према злехудој људској судбини, одати пошту мртвима, старати се о напуштеним српским кућама и о сенима умрлих. Његова моћ може бити изузетно велика (служи му чак и клокоч-поток који меље васиону, баш као и звезде, муње, облаци), али и сразмерно лако угрожена демонским силама (вештице и демони хватају га у нађве или котао и од њега спремају храну) или небеским биткама (побеђен у бици, поломљених зуба). У чињеници да му се приписују људске особине и послови око куће и имања постаје очигледно осећање блискости које према њему имају и народни и савремени песник. Ово суодношавање, изједначавање проистекло је из »сталног настојања да се човек и Космос укључе у исти божански ритам« (Елијаде 2011: 221). Људски живот је, казује нам поезија Милосава Тешића, нераздвојиви чинилац божанског ритма, а лунарни симболи му помаже да своје индивидуално искуство претвори у универзално и метафизичко.

Извори

Тешић 1986: М. Тешић, *Купиново*, Београд: БИГЗ.
Тешић 1992: М. Тешић, *Кључ од куће*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Борба.
Тешић 1993: М. Тешић, *Благо божије*, Београд: Време књиге.
Тешић 1996: М. Тешић, *Прелест севера. Круг рачански, Дунавом*, Београд: Просвета.
Тешић 1998: М. Тешић, »Камен угаони у сазвежђу кукурека«, у: А. Јовановић, Д. Хамовић (ур.), *Милосав Тешић, песник. Зборник радова*, Краљево: Повеља, 271-294.

Тешић 2001: М. Тешић, *Бубњалица у пчелињаку*, Чачак: Градска библиотека »Владислав Петковић Дис«.
Тешић 2004: М. Тешић, *Есеји и сличне радње*, Београд: ЗУНС.
Тешић 2005: М. Тешић, »Десанкино певање или узимање речи из уста«, у: *У тесном склопу. Изабране и нове песме*, Београд: Задужбина »Десанка Максимовић« / Просвета / Народна библиотека Србије, 225-229.
Тешић 2006: М. Тешић, *Дар и коб*, Београд: Чигоја штампа.
Тешић 2013: М. Тешић, *Ветрово поље*, Лакташи: Графомарк.

Литература

Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови (оглед о имагинацији материје)*, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
Брил 1993: Ж. Брил, *Лилит или Мрачна мајка*, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
Елијаде 2011: М. Елијаде, *Расправа о историји религија*, Нови Сад: Академска књига.
Јовановић 1995: А. Јовановић, »Милосав Тешић, Утисци и слике са границе нестајања«, у *Порекло песме. Девет разговора о поезији*, Ниш: Просвета, 193-223.
Јовановић 1998: А. Јовановић, »Неће пропојати или чежња за епифанијом«, у А. Јовановић, Д. Хамовић (ур.), *Милосав Тешић, песник*, Краљево: Повеља, 249-268.
Карановић 2010: З. Карановић, *Небеска невеста*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
Опачић 2016: З. Опачић, »Боја као знак у песништву Милосава Тешића«, у Ј. Делић, А. Јовановић (ур.), *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића*, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност / Дучићеве вечери поезије, 151-172.
РС: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Рјечник симбола*, Бања Лука: Романов, 2003.
РСЈ: М. Вујанић и др., *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска, 2011.
Самарџија 1986: С. Самарџија, »Време и простор у српскохрватским народним бајкама«, *Савременик*, 7-8, XXXII/4 (1986), 85-101.
Самарџија 1998: С. Самарџија, »Усред куће видим зову«, у А. Јовановић, Д. Хамовић (ур.), *Милосав Тешић, песник,* Краљево: Повеља, 77-94.
Самарџија 2016: С. Самарџија, Коло, коло – млинско коло (живот традиције у збирци *Млинско коло* Милосава Тешића), у Ј. Делић, А. Јовановић (ур.), *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића*, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност / Дучићеве вечери поезије, 427-454.

Zorana Opačić

LUNAR PRINCIPLE IN THE MILOSAV TEŠIĆ'S POETRY

Mythical and folklor heritage revived in Tešić's poetry and became an integral part of his contemporary poetic expression. In this article we point to the widespread forms of lunar symbolism that represents fruitful poetic form in Milosav Tešić's poetry. The lunar symbolism is ambivalent and binds to death and renewal, rebirth. Lunar in Tešić's poetry occurs in female aspect, as Luna and in the male form, as Moon. However, these two aspects are not strictly divided by its functions, and the same symbolism is attributed to the Luna and the Moon, and the Moon even gives birth to stars. Moon determines human destiny, it is a symbol of death and guardian of the soul (pay homage to the dead, bringing death, appears as a ghost), but it is also a demon food (crystal moon-cake, and the eaten Moon). Lunar manages cyclical phenomena in nature, as a symbol of fertility and vegetation (soak-breeds of fields and crops, full bowl, breast feeding forest), as an aquatic symbol (master of water or a boatman). In Tešić's poems he can be humanlike, and occurs as the farmer and the cattleman. It is notable that Tešić in some cases reverses the lunar and solar principle, for example, snake and snail are the typical lunar symbols and in his poetry they are related to the solar – and in other examples snake is the lunar symbol, as Moon's aunt or mother. Other elements of the firmament: stars, clouds, lightning, are at service of the lunar deity, and sometimes take the moon functions (eg. gravid star). From the above it is clear that there is a rich and jagged lunar symbolism in Milosav Tešić's poetry and it represents an important factor in his poetics.

Key words: mythical and folklor symbolism, the female and the male lunar aspect, human like Moon, the eaten Moon, symbol of death and guardian of the souls, symbol of fertility, aquatic symbol, traveler and the boatman

САЊА ПАРИПОВИЋ КРЧМАР, ЈАСМИНА ЈОКИЋ

Фолклорна и митска семантика елемената небеског обзорја у поезији Милосава Тешића[*]

У Тешићевим поетским књигама укорењеним у усменој традицији, попут *Кључа од куће* и *Млинског кола*, сагледаће се присуство и симболика словенске традиционалне културе у искуству савременог човека и модерног доба. Начињеним стиховним репертоаром у знаку небеских тела (Сунце, Месец, звезде) и временских (не)прилика (ветар, киша, гром, муња) предочиће се Тешићев стваралачки поступак транспоновања фолклорних представа и веровања о њима, као и појединих усмених песама (»Почетак буне на дахије«), предања и других фолклорних жанрова у сопствени лирски опус.

Кључне речи: Месец, Сунце, звезде, небеске прилике, ветар, киша, гром, традиционална култура, фолклор, мит, веровања

Једно од кључних поетичких обележја стваралаштва Милосава Тешића свакако су фолклорне, митске и архаичне нити међусобно изукрштане, уплетене и у већини случајева нераскидиве, које сведоче о постигнутој и одрживој спони са српском усменом баштином и традицијом. Из богате ризнице предања пренео је у свој поетски свет не само понуђена знања српске културе, усвојене садржаје са традицијских врела, него и слике, елементе, предметне реалије из искуствене меморије. Тако се активира у детињству урезана важност свих сегмената народног живота, веровања, обичаја и транспонује у Тешићева песничка ткања рехабилитујући наше народно благо. Евоцирањем догађаја, људи и простора из тог некадашњег живота Тешић овом свакидашњем животу обе-

* Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

збеђује узмак од заборава и разградње. Кроз целокупно његово песништво »дотичу струјнице из народног стваралаштва, митологије, религије, историје…«, увиђа други песник (Ђого 2013: 133), мада најобухватније фолклорну и митолошку подлогу очитују збирке *Кључ од куће* (1991) и *Млинско коло* (2010).

Управо у поменутим збиркама доминирају, поред осталих, и мотиви појаве небеских тела која се голим оком могу уочити на небеском обзорју, што је у потпуном сагласју са традиционалним схватањем нашег народа о њиховој важности, будући да се процењивање доба дана или ноћи, у недостатку других средстава, вршило углавном посматрањем њиховог кретања – дању Сунца, а ноћу Месеца и звезда, међу којима су највећи значај имали Даница (Венера), Влашићи, Орион и Велики медвед (в. Јанковић 1951: 154).

У традиционалном поимању света Сунце је свакако имало најважнију улогу. Ово небеско светлило које сви Словени поштују као извор живота, светлости и топлоте (в. СМ: 522), у Тешићевом опусу симбол је утехе и јединог заштитника српског народа у данима страдања и ратова: »Отвори круну, Лепи сунцокрете, / и огрej децу, анђеле у збегу« (»Гром на Светог Саву«, *Ветрово поље*), као што чини и Сунце у народној лирској песми, које се рано буди и креће по свету како би испунило своју главну дужност: »Да огријем земљу и градове, / А и ону млогу сиротињу, / Голу, босу и неопасану« (*Даница*, бр. 63).

Будући да се у нашем фолклору често персонификује као мушко биће (в. СМ: 522-523), сличне представе присутне су и у Тешићевој поезији; оно се доводи у везу са мушким дететом: »Кућно сунце и снег-чедо / засијају упоредо« (*Кључ од куће*), највероватније због тога што се за излазак Сунца у нашем народу најчешће употребљава глагол *рађати се*[1] (као што се и дете рађа), а о дубинској вези на семантичком плану говори и загонетка за Сунце: »Оца нема, мајке нема, а свако јутро се рађа« (в. Јанковић 1951: 62).

У песми »Предео са ђермом« (*Кључ од куће*) присутне су алузије и на његову породицу и родбинске односе, о којима се често пева у усменим митолошким песмама: »Сунчевић, златан и тропер, / огреје поље стопама«. Сунчевић као митски лик проистиче из фолкорне традиције, о чему сведочи и један стих о њему који наводи Вук Караџић у истоименој одредници: »Проси сунце за свог *сунчевића*« (СР 1852: 726), из чега јасно произилази да се ради о Сунчевом сину, док се у етнографским изворима *Сунчевићима* сматрају »као два мала сунца која се некад јаве кроз облаке око правога сунца« и сељаци њихову појаву тумаче »као знаке да ће се време променити« (Милићевић 1894: 59)[2].

---

[1] Сва подвлачења у раду су наша (нап. аут.).

[2] Ради се заправо о астрономској појави званој *пархелија* (*хало*) – појава два светла круга лево и десно од сунца, исте величине, али слабијег сјаја од његовог (Јанковић 1951: 40).

Дакле, појава Сунчевића најављује долазак кише, ветра и сл., те се због тога на њу обраћа пажња, а истовремено наведена гатања о времену показују да је и Сунце имало, мада не у толикој мери, значајну улогу у народној метеорологији.

У песми »Пландиште, песма сутница« (*Кључ од куће*) приказана је смена Сунца и Месеца на небеском своду, обојена црвеном бојом сутона, која најављује лепо време[3]:

Црвен-цуцлом сутон
Облачиће дои,
А Сунчев се утон
Шишмишима рои

У звериње стопе
Месец круни глину
Совине синкопе
гасе месечину

Почетак ноћи обележава појава Месеца, који је од свих небеских тела најзаступљенији у целокупној Тешићевој поезији. Тумачећи живот, обичаје и веровања српског народа у збирци *Кључ од куће*, Снежана Самарџија констатује да је песник искористио вишезначност речи *месец* и мултипликовао његову симболику послуживши се мноштвом постојећих сазнања о њему из усмене традиције укључујући их у нови контекст, односно стапајући сегменте из традиционалног фонда у нову целину (Самарџија 1998: 80-81). Све наведене тврдње тачне су и када се анализира Тешићев поетски опус у целини, пошто и у потоњим збиркама задржава исти однос према овим елементима наше фолклорне традиције. У његовом поетском свету синтетизоваће се дуална симболика Месеца испољена у народној религији и веровањима: задобиће у песмама и функцију божанства смрти, представљаће станиште душа покојника, али и животодавну, плодоносу функцију[4]. Приказане су све његове фазе – од младине

[3] У нашој етнографској грађи забележено је мноштво примера предсказивања какво ће време бити наредног дана у зависности од боје неба приликом заласка сунца, као што су следећи: »Ако је небо при заходу сунца црвено, биће лијепо вријеме. Дјеца кад ово спазе пјевају: Црвени се небо, биће сутра ведро« (Грђић Бјелокосић 1985: 226); »Ако увече из бела облака поцрвени, сутра нема кише« (Филиповић 1949: 290) и сл.

[4] »Постављен између жита и млечности, земље и неба, мушког и женског, живих и мртвих, Месец у циклусу „Куће“ задобија обележја заборављеног бога, који људима даје нектар и амброзију – хлеб и млеко живота« (Самарџија 1998: 83).

до *уштапа* (пуног Месеца) и последње четврти, затим помрачење (*једење*), а све то најчешће у атмосфери ноћи, таме и мистериозних појава на местима која се у традиционалној култури сматрају далеким, дивљим или туђим и стога увек потенцијално опасним (воденица/млин), или имају посебан статус у оквиру самог домаћинства (качара).

У српској традиционалној култури нарочито се поштује *млад* Месец, будући да у тој фази симболизује почетак – од тренутка када се укаже његов узани срп бројали су се дани у месецу и рачунало се протицање времена: *младим данима* називао се период од почетка раста (*пуњења*) Месеца (*мена*, *младина*, *млађак*, *нов Месец*, *новак*, *новљак*) па до уштапа (пуног Месеца), док се под *старим данима* подразумевао интервал од уштапа до следеће младине, а задња четврт звала се *мало Месеца* или *стари Месец* (Јанковић 1951: 107-108). Кад се појављивао први пут млад Месец, поздрављали су га узвикивањем посебних магијских формула, верујући да ће им заузврат донети здравље, срећу, богатство и напредак у свему: »Здрав здрављаче, весељаче! Венац ти на главу, а мени здравље и веселье у кућу!« (Милићевић 1894: 60) или: »Здрав здрављаче, нов новљаче!« – и уз то би још поскочили или затресли кесом (ако је пуна) с новцем према њему (СР 1852: 207, *здрављак*). Због таквих веровања у моћ Месеца који *расте* и *напредује*, прву месечеву фазу сматрали су добром за започињање свих послова. Исти тај Месец уплешће Тешић као сведока у евоцирању сеобног усуда српског народа у књизи *Прелест севера* и песми која јој зајми наслов: »Прелест севера: / липа, кладенац, / кола четвера, / месец младенац. // Забрује звоник. / Лозом о трему / ветар самотник / обгрли жену«. И у песмама »дунавског триптиха« унутар те збирке јавиће се млад Месец који баца бледу светлост активиран сликама *месечине са маргина* (»Дунав«) и *месечине у махуни* (»Дунај«)[5].

Слику пуног Месеца, у народу названог *уштап* или *ужба*, Тешић интерполира у лирски запис о пчелињаку, дајући му митске и демонске карактеристике. Он постаје биће чија се сенка простире пределом, сабласт или аветиња чија појава изазива страх. У српском фолклору уобичајену персонификацију Месеца у домену поседовања фамилије (мајке, сестре, брата, деце) и женидбе, Тешић овом песмом допуњује конкретним, шта више, интимним деловима

[5] О слици коју преносе стихови »Парошцима Зрачни во / тек распори Дунаво« у дистиху последње песме триптиха о Дунаву (»Дунаво«) видети тумачење Саше Радојчића усмерено на претпоставку да је реч о месечевој светлости, о месецу који се схвата као живо и божанско небеско тело које треба да својим роговима распори реку у контексту омогућавања прелажења и отварања пута (1998: 201-215).

тела који овешталој слици Месеца као људског бића[6] уносе еротску димензију; стар (пун) Месец – старе (гњиле) мошнице:

[…] Уштап утвара
газом прелази, гњиле мошнице
у бакрач с медом мочи. Кошнице,
смиљем кађене, гуши успара:
и фујка зефир вео, воштани
у разбој ноћни, крцкав, коштани. (»Пчелињак«, *Кључ од куће*)

Међутим, гради Тешић и уобичајено фолклорно веровање о месечевој деци – *Месечићима*[7], а да ипак не напушта миље приказања. Тако се њихова голотрбост може доживети као пуноћа, заокружена откривеност, што употпуњује целокупну атмосферу која треба да нас опомене на растакање националног идентитета, јер »Месечићи голотрби / с вуковима вечерају / У сенкама сјаје Срби, / а себе се не сећају« (»Љубовиђа: Лице Христа III«, *Кључ од куће*). Исто тако, Месец о уштапу ухватиће у ноћне затрављен млинар »магијом жара расањен« и заједно са ушатим здухаћем замесити од њега кристал-погаче (»Воденица«, *Кључ од куће*).

Качара: Месец поједен,
Уснуо казан чучавац,
Размрежен паук губавац,
Пацови, хлебац доједен (»Качара, Месец поједен«, *Кључ од куће*)

Две насловом уведене одреднице припадају ноћној, оностраној страни биполарног света која у овој песми одржава композициони принцип с обзиром да се сонетом доследно нижу слике рушења, пропасти и уништења, настаје свеопшта пустош и тама. Качара припада кругу елемената домаћинства

---

[6] »На пуном месецу, кад је ведро, виде се и неке тамносиве бразде. Народ верује да је то слика човечја« (Милосављевић 1914: 11).

[7] Још у својој првој поетској књизи *Купиново*, у песми о истарском граду Бузету, Тешић нам дочарава персонифициран млад Месец и илузију множења месечевих синова, *месечића*, сликом беле лађе која плови низ пучину: »Месечева оштра пета / распукне се врх Бузета // Низ пучину бела лађа / месечиће жуте рађа«. »Привидна реалистичност тренутка, месечев одраз на површини воде, има своју аналогију у низу обредних радњи и гатања, која се доводе у везу и са мртвима и са скидањем чини и са предстојећом удајом девојака. За све ове случајеве из традиције, као и за Тешићеву слику, заједничко је активирање паралелизма, просторно удвајање и релативизација категорија ту – тамо, близу – далеко« (Самарџија 1998: 82).

ближе кући, табуисано место насељено злим демонима, интензивирано именовањем бића за која се верује да су носиоци несреће и болести (пацови и паук губавац), као и присуством ђавола. Слика *поједеног Месеца* имплицира помрачење, време када, по веровању нашег народа, ово небеско тело нападају зла бића, зли духови, односно једу га але, како их народ назива. Употреба трпног глаголског придева у функцији епитета адекватно транспонује народно уверење да Месец у помрачењу трпи ужасне муке. Сматра се да су тамне пеге на Месецу знак залечених рана од уједа ала[8]. Отуда можда оправдање да се месец назове *рошавим* (у песми »Шта дотиче уме воденичким певом?«, *Млинско коло*).

> Многи старији људи и бабе верују да ће једном доћи дан кад ће але сав месец појести, па га неће никако ни бити на небу. Онда ће и сунце, месечев брат од жалости за братом чекати сто и једну годину да му се брат понова јави, па ће се сто друге године и само угасити од жалости. Тад ће већ на земљи овладати тама и свет мора пропасти« (Милосављевић 1914: 401; уп. Ђорђевић 1958 I: 41).

Услед помрачења слути се да ће бити рата, *скапутија* (глади) или болести, а мисли се и да таквим божијим приказањем свет треба да се одврати од греха[9]. Свршеним чином *једења* Месеца наговештена је катастрофа, односно смак света. »Потече тама качија / и прогна пропух духове / кроз шупље бачве дудове«, окончава песник слику изумирања и истребљења у последњем терцету, не случајно дозвавши у стихове дуд као сеновито дрво[10].

Делање на горњем пољу одраз је потенцијалних прилика на земљи. Ишчитавање њихове семантике обвијено је симболистичким концептом сугерисања значења онога што разастире од свог скута персонифициран Месец, описан као предводник звезда на ноћном небу[11]:

---

[8] »Неки сељаци верују да оне тамне пеге на месецу нису ништа друго до залечене ране од уједа ала. Зато што жале за месецом, готово у свим селима и пуцају на њега кад се једе, те пуцњавом растерују и плаше оне але […] Оне але, по народном веровању, нападају на месец сваког тридесетог дана, али се то сваки пут не види« (Милосављевић 1914: 401).

[9] Вид. Ђорђевић 1958 I: 45.

[10] Вид. Чајкановић 1994/4: 82.

[11] У српским народним загонеткама Месец је уобичајено представљен као чобанин који предводи звезде – овце: »Пун тор оваца, свима име знам, а броја им не знам« (Новаковић 1877: 56); »Поље немерено, овце небројене, међу њима чобан рогоња / Небо, звезде и Месец«; »Пун тор златорудих оваца, / Међу њима чобан-баша, / У златне хаљине« (Новаковић 1877: 128-129). Метафора за месец *рогат чобан/пастир* и овце као замена денотата звезде су општесловенска појава, в. Сикимић 1996: 31 и тамо наведена литература.

Под небеском скелом у истини стоје равнине и горје.
Док с ратишта стреља где чете се летā у скелету мраче,
посељачен Месец – у крпама, рошав – отворио тор је:

те прилике гледам што једним се кажу, а деветим значе
да сакрију пето у позорју мртвих дуж макадам-пута,
куд сени се њине у коприви множе – у бурјану свлаче.
(»Шта дотиче уме воденичким певом?«, *Млинско коло*)

Артикулисањем *нејасне месечине* (песма »Косово, лепо поље равно«, *Кључ од куће*) појачава се атмосфера надвладавања сила мрака из којих се само стециштем духовног битка може отргнути: »Грачанице, крилом сини / у нејасној месечини«, што представља »вапај за помоћ Грачаници – симболу издржљивости и опстанка«, како истиче Александра Попин, закључујући: »Ако се вежемо за њу, имамо више шансе за спасење јер се поистовећујемо с њом« (2002: 343). Ако се с једне стране треба окренути извору духовности којим се искупљујемо, с друге стране треба указати на Тешићеве стихове који алармирају на напуштеност објеката неопходних за физички живот. Тако ће се дуготрајност људског неприсуства у кућама, али и спољним објектима у кругу куће, какав је воденица, у троделној песми »Блешти коцка с три квадрата (напуштена воденица, с прага)« (*Кључ од куће*) мерити месечевим менама, као што ће и опадање пуног Месеца бити одраз пражњења сита[12]:

Уз купине у слемену
троши Луна[13] трећу мену
Слепи миши о ведрину
разапињу паучину

У решету празно сито
Зри пшеница, дробно жито

да би на крају песме интензивирао обележје поремећаја у природном поретку сликом Сунца као *Зле жаруље*, које је упекло »да саждије, да прокуља – / у вештицу оденута / гута сенке иза кута«, силином ветра који носи врата водени-

[12] »Интензивно везивање месеца за жито и воденицу носи у себи слојеве значења који допиру до животворних импулса и животног принципа бујања вегетације, среће коју доноси родна година« (Самарџија 1998: 83).

[13] *Луна* је старословенски назив за Месец, а иста реч у неким руским дијалектима значи смрт, док глагол изведен од овог корена значи *пропасти, погинути* (Јанковић 1951: 105).

це и падом *уштапа* са црепуље у котао. Ова последња појава пројектује помрачење Месеца које су људи некада посматрали тако што су у каблици воде, која је ритуално захваћена са посебних извора, одгонетајући мистериозне облике различитих животиња и чудовишта који га (тобоже) нападају у том часу. Након извођења овог ритуала, вода у којој се месец огледао сматрана је лековитом и веровало се да може да исцели грбаве, хроме, неме, глуве итд. (в. Милосављевић 1914: 400-401; Ђорђевић 1958 I: 42).

Када пун Месец почне да се умањује народ га именује *расипним* или *растурним* Месецом који траје седам дана и за то време није пожељно обављати неке радње (шишати овце или стригати козе, нити воће садити), јер док Месец опада, верује се не би се примило воће или не би напредовало. Тако се слутња те пометености коју собом носи поменута мена очитује у завршној строфи поеме »Благо Божије« (*Благо Божије*) унутар једног магијско-митолошког хронотопа:

Где глуво доба збаци мантије,
заврти гумна, чавком загракће,
отвори широм црне капије
и пусти коло браће разбраће,
коло румено! – Што не огране
Слово једино усред осаме!…
Гргољи пољем божур-кланица.
Празни се Месец – шупља му здела.
Чије сам небо, чија граница? –
пита се Кућа изнад пепела.

У наведеним стиховима присутни су, поред опадајућег Месеца, још и мотиви ноћи – тзв. *глувог доба* (период од поноћи до зоре, односно оглашавања *првих петлова*), које се у традиционалној култури вреднује као најнегативније и најопасније време, када се прекидају све људске, а започињу активности натприродних и оностраних бића (*ноћница*, *ноћничина* и сл.), због чега се назива још и *ниједно време* или *мртва ноћ* (в. Bratić 2013: 29-31). Злослутна атмосфера и мрачне силе *глувог доба* овде су појачане одсуством светлости Месеца који се *празни*, односно ближи крају своје последње мене. Сродни пејзажи оцртани су и у »Ноћном небу над воденичиштем« (*Млинско коло*):

Месечак троши жуту кришку сира
а целер дише. Као да се дреши –
у нејасноћи и кроз размах штира –
тамнина смисла. – Шта ће да се реши?

У том окриљу персонификираности Месеца и опустошености завичаја тумачимо и песму »Кућа селица« (*Кључ од куће*). У ноћној атмосфери, с једне стране под атаком тутумрака, усуда који »гони кућног свеца«, а »крстокљун ветар кокошку и певца«, с друге под заштитом змије чуваркуће која осветљава пут и неуснулих предака који се, у покретању куће-лађе, руководе *звездом житорађом*, што је Тешићева кованица за звезду Даницу, за коју постоји веровање да пресудно утиче на плодност усева: »Вели се, кад добро Даница сја, биће те године род у пшеници« (Дучић 1931: 332). Управо због тога, у потрази за плоднијим пределима, преци крећу на свој пут: »Пратећи по реци звезду житорађу, / Неуснули преци возе кућу лађу«. Осим тога, по појави звезде Данице одређује се које је доба ноћи, пошто она излази сат-два пред зору и то се у народу сматрало правим временом за буђење и започињање дневних активности (Филиповић 1949: 290). Кућну сеобу помно прати и Месец, који се у народу сматра за покровитеља путника, а и сам је велики путник (»Сјај мјесече, јуначки путниче«, СНП V, бр. 506), јер је познато да се и по његовом положају на небу може знати које је доба ноћи (Јанковић 1951: 106)[14]. Месец притом расипа свој неопходни меки бледи сјај, »пјену просипље«[15] преливајући своју млечност, имплицирајући тако симболичну везу са кравом и млека са месечином, дакле улогу хранитеља: »Шуме прозор-весла, дом-љуљашка плови / Клонуо од несна Месец шуму доји«. Древне магијске представе огледају се управо у поређењу његове светлости са млеком, чиме се у свести читалаца призива древна метафора Месеца – краве, јасно изражена и у народним загонеткама: »Жута крава иза брда блеји« (Новаковић 1877: 129)[16].

Тешић у више наврата креира и зачудан призор вожње Месеца у каруцама[17]. Тако он уместо лирског субјекта прелеће преко крајолика Љубовиђе и просија-

---

[14] »Ако и није необично то што кућа-лађа има 'прозор-весла' и што је, у ствари, ту реч о 'дому-љуљашци', чињеница да је месец клонуо од 'несна', да је исцрпљен од суделовања у једном необичном, зачудном призору необично је важна за уобличавање основних смисаоних токова«, истиче Радивоје Микић анализујући групу песама о кући (Микић 1992: 51).

[15] »Зуји камен, распреда: Ку-ку-руш-чић, пше-ни-ца, / Хљеб ра-жа-ник, по-га-ча. – Мјесец пјену просипље« (»Сава новић«, *Кључ од куће*).

[16] Врачаре за које се верује да могу да скину месец на земљу врше овај ритуал да би помоћу њега могле касније *да оберу туђе млеко*. Оне се у поноћ обраћају Месецу узвикујући по три пута: *Јас сум теле, ти си крава*! – Након тога Месец се спушта *доле као какво велико гумно* и полако се претвори у краву и почиње да риче. Врачара тад додирне Месец и постаје невидљива, изговарајући трипут: *Јас сум жена, а ти мисичина; јас сум доле, ти си горе*, враћајући га на тај начин поново на небо (Тановић 1927: 66-67).

[17] У апокрифном спису *Енохово причање* антропоморфизовано Сунце налази се на четвртом небу, а кругови Сунца и Месеца су колесница (кола) на којој се ова два тела возе […] Испред колесница су анђели са по 12 крила – носе росу и топлоту које ће се спуштати на Земљу са

ва руменило и узмахује црвен-крилом у песми у којој као да је све »испреметано или је вољом какве више или нечисте силе заменило места« (Микић 1992: 46), где слике у бојама журе и звуци »размичу међе«:

уз крилате крајолике
лети Месец у каруци (»Љубовића Љубовиће«, *Кључ од куће*)

Или, пак смештајући у митолошке оквире и правећи аналогију са демоном Хароном који превози сени умрлих преко реке у подземном свету до врата загробног места, осликава како Месец у таљигама путује разним пределима:

Таљига се жутник, с петролејком лађар, низ брда и косе,
равнице под тугом, а цепају плашт му планине и ждрела. (»Ка тишацима Стикса«, *Млинско коло*)

Овој митолошкој равни и вертикали горњег и доњег света придодати се може и стих »Доле Ереб – горе Никс је« у последњем дистиху песме »Они жедни – куд ли броде?« (*Млинско коло*). Ереб је персонификација таме, симболизује подземље у којем су душе мртвих и сени праведника. Његова сестра Никс, оличење ноћи, »се вози на црним кочијама, које вуку црни коњи, или сама лети и својим црним крилима покрива свет. Њена одећа је црна и украшена звездама. Прате је Сан и Снови, а каткад се и Месец назива оком црне Ноћи. Никс је наклоњена људима; она им даје окрепљујући сан, али је каткад и моћна хранитељица брига« (Срејовић, Цермановић 1979: 288). Не кореспондира ли ово последње одређење са утицајем месечевих мена на починак људи? За време пуног Месеца верује се да сан тешко долази на очи.

Песник ће тако у једнакој мери примењивати и називе Месец и Луна чиме изнова утемељује кохерентност фолклорног и митолошког. У његовим стиховима римску богињу Луну сагледавамо кроз лик Дијане, италске богиње плодности, материнства и дивљачи, са којом се поистовећује у литератури и ликовним уметностима[18]. Чињеницом да је њено име изведено од индоевропског корена di, што значи сејати, објашњавамо њен епитет у стиху »голотиња сева под зобеном Луном, […]« у песми »Загрме горњаци« (*Млинско коло*), као и њен лик шумске богиње јер је у Кампанији »поштована Дијана Тифатина, која је сматрана господарицом једне шуме у близини Капуе и заштитницом

сунчевим зрацима, када Бог нареди. Месечеву колесницу такође вуку летећи духови, шестокрили анђели (Јанковић 1989: 125-126).

[18] Видети Срејовић, Цермановић 1979: 113-114. и 239-240.

лова« (Срејовић, Цермановић 1979: 113). У песми »Гумно« (*Кључ од куће*) такође помиње *Луну*, овде представљену »у лику шумске богиње«, која »шумећи перјем […] помете жито са гумна«. Интересантно је притом да нигде не именује Селену, богињу Месеца са којом је Луна такође поистовећена, а која би допринела сликама вожње у колима: »Кад своје лепо тело окупа у Океану и обуче сјајне хаљине, Селена упреже коње и вози се кочијама по звезданом небу, а са њене бесмртне главе разлива се светлост по целом свету« (Срејовић, Цермановић 1979: 378). То што је у народном веровању повезана са плодношћу људи и животиња може да појасни и стих »омичу се с млинског точка / пилад звезда, Месец квочка« (»Млин с небеса«, *Млинско коло*). Међутим, *Квочка с пилићима* један је од назив за сазвежђе Плејада, најпознатијег и код свих народа од најдавнијих времена познате групе звезда, за које се у нашем народном говору чешће употребљава назив *Влашићи* (Јанковић 1951: 139-142). По њима се ноћу одређује време, а кад се појаве са истока, народ каже: »Пробудила се квочка с пилићима« (СМР: 103). Управо је овај облик употребио и Тешић, дајући по њему наслов једној од песама из збирке *Купиново* (»Влашић«): »Језиком биља створена / Пахуљом врца с Влашића / Месецом липа дворена«[19]. За Влашиће се верује да су у ствари седморица браће (Милићевић 1894: 60), а постоје и бројна предања о начину њиховог настанка. Пошто се виде на небу у току већег дела године[20], по њима се ноћу управља, оцењује које је доба и да ли ће ускоро свануће, те су са Даницом и Месецом најсигурнији небески часовник, а нарочито у ноћима када се ова два тела не виде. Због тога у народу постоји изрека: »Влашићи на заод, ето зоре иза брда« (Јанковић 1951: 141-142) или: »Брзо ће сванути, Влашићи су добро одскочили« (Филиповић 1949: 290). Управо је таква функција овог сазвежђа описана и у цитираним стиховима – Влашић и Месец заједно осветљавају ноћ у којој »вребају конци, вражбине« и »немуште силе«, које прете човеку својом злом магијом, а у свему томе помаже им дрво липе, којем су се још у прадавна времена Словени клањали као божанском и светом, верујући у његову апотропејску (заштитну) моћ.

Осим Влашића, осликао је Тешић још једно сазвежђе у уводним стиховима песме »Кремна, гумно звјездано« (*Купиново*): »Збаци облак мантију и кошуљу

---

[19] Липа је свето дрво код свих Словена и има висок религијски значај у српској традиционалној култури (Чајкановић 1994/4: 141-144).

[20] Са наше географске ширине Влашићи се не могу видети извесно време у току године: народ сматра да се не виде од Ђурђевдана до Петровдана, те се каже да својом појавом отварају лето а затварају зиму, те се са њиховим изласком започињала жетва, а са заласком сејање (Јанковић 1951: 142): »У који се дан први пут, с јесени, угледају *Влашићи*, у тај исти дан иду̂е недеље (седмице) почиње се орање и јесење сејање пшенице и јечма« (Мијатовић, Бушетић 1925: 7).

убошку: / Преко неба чамџије возе медвјед-кокошку«. Иза овог загонетног назива највероватније се крије још једно, у народу веома познато сазвежђе Велики медвед, у којем се нарочито истиче седам најсјајнијих звезда чији се распоред тумачи као слика плуга и волова, те га зато зову *Волујари*, *Волари*, *Волови* или *Волуара*. Осим под овим именом, у народу је познато и као *Кола* или *Кола и волови* (што се тумачи као четири точка на колима, два вола, човек и курјак), док је у неким крајевима познато као *Рало* или *Ралица*. У народу је познато да ове звезде никад не почивају, већ се увек окрећу по небу, а у пролеће кад се оре, треба устати кад се *Волови* помоле иза брда, што је знак да је дан близу. И по овом сазвежђу се народ ноћу управља у одређивању времена, а служило је и за оријентацију у простору (Јанковић 1951: 143-145). Поред овог сазвежђа, осликано је на небу изнад Кремне и безброј других звезда, односно читаво *гумно*[21] *звјездано*, при чему Тешић користи овај израз у пренесеном значењу – као скуп или састајалиште ових небеских светлила, а највероватније је повезано и са народним веровањем: »Кад се на ведрој ноћи виде на небу врло многе звезде, чешће него обично што су, сељаци веле: биће кише!« (Милићевић 1894: 61)[22], док промену времена најављује и »кад се с вечери рано јаве звезде на небу или кад су звезде *густе* и јако трепере« (Милосављевић 1914: 402). У функцији предсказивања промене временских

---

[21] Под појмом *гувно (гумно)* у традиционалној култури подразумева се простор за вршидбу жита и место за чување снопова, те је стога сматран култним местом и симбол је плодности и богатства. Веома су раширени топоними *Краљево гувно, Краљичино гувно*, а поготово *Златно* и *Бакарно гувно* (СМ: 142-143; СМР: 140), а у загонеткама за грмљавину или ветар помиње се сребрно гувно: »Ја изађох на сребрно гувно / И засвирах сребрном свиралицом, / Свак ме чује, нико ме не види« (Филиповић 1959: 29; уп. Новаковић 1877: 34). Међутим, под овим појмом подразумева се и свака заравњена – округла или правоугаона површина, на којој се обавља и неки други посао (технолошки процеси у вези са прерадом земље, као и рударски и металуршки). Уз све то, била су и погодна места за људске састанке (нарочито у Црној Гори и Херцеговини, где су обично поплочана и ограђена каменим зидом), те је стога могло добити и значење *састајалиште/ зборно место* и у том значењу употребљава се и за *вилинска гумна* као места где се састају виле (Филиповић 1959: 22-23). Као место за окупљање (састанке/договоре, играње и сл.) помиње га и Вук Караџић (в. СР 1852: 107).

[22] Премда у другом контексту, унутар збирке *Седмица* чији први истоимени део тематизује библијско стварање света кроз седам дана, у једној од песама циклуса »Среда« (трећег дана стварања када је Бог створио земљу, водена пространства и биљни свет) песник пева ситуацију »кад се звезде зграше« у значењу скупити се, сјатити се, што би било аналогно *гумну звјезданом*. Одмах потом наговештава се и киша помињањем биљке гавез (»Планине могу да се сруше, скруне / кад гавез проспе латице и мује«). За гавез даје следеће објашњење: »Symphytum officinale, полужбуната вишегодишња биљка из породице Boraginaceae (за коју се у западној Србији верује да најављује поподневну кишу ако изјутра, кад је сунчано, „баца свјетлице са цвјетова“)« (Тешић 2015: 107).

прилика је и тзв. капија на Месецу, чије нам звуке дочарава у песми »Котао, веселица ракија« (*Кључ од куће*):

Букти дрвце церово. Веселица ракија
Звонко цурак испусти, маглен конац шиваћи.
А цијеле вечери Мјесечева капија
Танко цвили, твориже[23]

Ради се о тзв. *огради* око Месеца (Милићевић 1894: 60), односно појави *млечног круга* око пуног Месеца (Милосављевић 1914: 11), која се помиње и у једној усменој лирској песми:

Што ме је мило и драго,
На небо месец да гледам,
Около месец обграду […] (Кића I: 73, бр. 5)

Тај круг око Месеца је, по народном тумачењу, знак да ће ускоро бити кише, а у неким крајевима чак сматрају да ће цео месец у којем се појавио бити кишан (Филиповић 1949: 290), тако да звуци које ствара Тешићева месечева капија заправо најављују промену временских прилика и долазак плодоносних падавина. И управо је »ђурђевка киша, роморава, ситна« (»Жички натпис«, *Млинско коло*) та коју Тешић призива, будући да је у народу уврежено мишљење да: »Кад ђурђевског мјесеца киша пада, то пада беријет у земљу« (Филиповић 1949: 290). Плодотворну кишу призива и кроз поетску слику обреда *додола* у песми »Љубовиђа: Лице Христа III« (*Кључ од куће*): »У конопљу облак пљује, / О бедрицу Додолићу / Кишни појас припасује«, што асоцира на стихове песме коју су додоле некада изводиле пред домаћином, а у којима се описује божанство са сличним атрибутима: »Какав јунак гором језди, / Носи сабљу у зубима, / Носи кишу у очима« (Кића I: 26, бр. 4). У другој песми обраћа се молбеним тоном богу старих Словена, који је управљао небеским приликама: »Упери пера, Перуне, / Осветли ињем јазбине« (»Влашић«, *Купиново*), јер овај бог својим моћним оружјем (муњама и громовима) убија све демонске силе, које су у Тешићевој поезији симбол зла које прети људском роду. Сличну функцију и главне атрибуте бога Громовника код Срба након примања хришћанства преузима свети Илија, за ког народ верује да му је Бог дао муњу и гром »да побије све ђаволе«, те да кад

[23] Глагол *творизати* по пореклу је турцизам, а у народном говору има значење *правити буку честим отварањем врата* (в. Тешић 1977: 291).

удари гром то значи да је један ђаво погинуо (Грбић 1909: 332). Због тога га народ и назива *Громовник Илија* и ниједан празник се не празнује са већим страхопоштовањем (Милосављевић 1914: 64). Такве фолклорне представе о настанку грома и муње описане су и у песми »Сеник, црква опсена« (*Кључ од куће*) у стиховима: »Протутње небом баканце / И кола светог Илије: / Падају зреле наранце[24] / У сеник преко линије«. Поред веровања да овај светац управља громовима, присутан је и мотив вожње на огњевитим кочијама, о чему је и Вук Караџић забележио да »гдјекоји још кажу да трчи по небу на колима, па од оне лупе постаје грмљава« (ЖОНС: 200). О томе се пева и у једној усменој религиозној песми, када светитељ креће у потрагу за малим Христом ког су отели ветрови:

Ја имам коњи и ветрове,
Ја имам кола огњена,
Ја ћу да најдем Ристоса! (Кића I: 73, бр. 5)

Истој атмосферској појави посветиће Тешић и песму »Гром на Светог Саву«, која је заправо поетска парафраза епске песме »Почетак буне против дахија« (СНП IV, бр. 24) Филипа Вишњића. Тешић већ у уводним стиховима води стваралачки дијалог са Вишњићевим мотивима чудесних појава тј. *прилика* »виш' Србије по небу ведроме«, које свеци постављају као знак за почетак устанка: помрачење Месеца и Сунца, појава комета (*крвави барјаци*), да би све кулминирало грмљавином на дан св. Саве: »Усред зиме, кад му време није«, праћене севањем муње на Часне вериге. Вишњић наглашава истинитост увреженог веровања да појава грмљавине на овај дан упозорава да ће бити »великих догађаја у земљи« (Петровић 1948: 236), те да поред свих других неуобичајених појава на небу ни изненадни тресак грома у време најљуће зиме[25] и празника најзначајнијег српског светитеља није случајност него чудесно знамење, које је неопходно правилно протумачити и испунити божију вољу. Исти тај мотив издваја и Тешић као најбитнији, исказујући притом своје виђење историјске судбине српског народа:

[24] У једној митолошкој песми помиње се игра грома и муње, у којој је муња метафорично представљена на исти начин: »Муња грома надиграла / Двјема трима јабукама / И четирма наранчама« (СНП I: 180, бр. 235).

[25] Уколико је око његовог празника олујно, помамно и силовито време, односно мећаве, праћене вихорним наносима и цичом зимом, као што врло често бива, онда се у народу каже: »Савина недеља, бесна кобила« (Ђорђевић 1958: 358) или: »Није свети Сава савио«, што значи да је тада најјача зима (Петровић 1948: 236).

Загрмело је тобож кад не грми:
јер увек грми – али не чује се,
као што душе цвокоћу у срми,
уз Беле свеце кад им мрзну ресе.

Сви наведени стихови кључни су фрагменти Тешићеве поетске слике дневног и ноћног неба, небеских тела и временских прилика, која је у великој мери у дослуху са народним тумачењима и веровањима која се вековима преносе. То древно искуство наших предака до нас је стигло у виду понекад наивних, али врло упечатљивих и сликовитих представа о антропоморфизованим небеским телима, која су кључни човекови савезници и помагачи: Сунце својом светлошћу и топлотом омогућава опстанак живота, док Месец и звезде осветљавају опасне ноћне тмине, најављују прави тренутак за отпочињање како дневних активности, тако и главних послова у току аграрног циклуса (сејање, жетва и сл.). У стиховима једне лирске народне песме на веома концизан начин изражено је то исконско схватање нашег народа о њиховом позитивном утицају и важности: »Јер не могу сироте без сунца, / А путници без сјајна мјесеца, / А тежаци без Данице звијезде« (Беговић 1885: бр. 22). Поред планета и звезда, основу фолклорне метеорологије чиниле су и различите атмосферске појаве, чији се постанак такође везује за небо, од којих су најважнији плодоносна киша, те мује и громови као њени весници, али који исто тако најављују и историјске промене од пресудног значаја за судбину читавог народа. Поменуте фолклорне представе потка су и Тешићеве стваралачке имагинације, из које произилазе јединствене песничке слике јарко црвеног сунчевог »утона«, »млина са небеса« и Месеца ухваћеног у нађве или »поједеног«, Месеца у обличју краве, квочке с пилићима, »рогатог« пастира, »млађака«, »уштапа утваре«, сјаја Влашића и »звезде житорађе«, »гумна звјезданог«, Месечића и Сунчевића, месечеве прашине и »муње севаре«, Додолића опасаног кишом, или прегршт звучних слика испуњених чудесним тоновима попут мистериозног шума месечеве капије, Лунинoг готово нечујног метења гумна, просипања месечеве пене, роморења »ђурђевке кише«, до звука мује кад »звекне Месецу о чанак« и заглушујуће буке кола Св. Илије и грмљавине која увек опомиње, чак и онда кад не могу сви да је чују.

Извори

Тешић 1986: М. Тешић, *Купиново*, Београд: БИГЗ.
Тешић 1992: М.Тешић, *Кључ од куће*, Нови Сад – Београд: Матица српска – НИП.
Тешић 1993: М.Тешић, *Благо божије* (изабране и нове песме), Београд: Време књиге.
Тешић 1995: М. Тешић, *Прелест севера*, Београд: Просвета.

Тешић 2010: М. Тешић, *Млинско коло*, Београд: Завод за уџбенике.
Тешић 2013: М. Тешић, *Ветрово поље*, Лакташи: Графо Марк.
Тешић 2015: М. Тешић, *Седмица*, Београд: Чигоја штампа.

Литература

Беговић 1885: Н. Беговић, *Српске народне пјесме из Лике и Баније*, књ. 1, Загреб: Штампарија Ф. Фишера и др.
Братић 2013: D. Bratić, *Gluvo doba*, drugo izdanje, Beograd: Biblioteka XX vek – Knjižara Krug.
Грбић 1909: С.М. Грбић, *Живот и обичаји народни у срезу бољевачком*, XIV, Београд: Српска краљевска академија.
Грђић Бјелокосић 1985: Л. Грђић Бјелокосић, *Из народа и о народу*, прир. Х. Крњевић, Београд: Просвета.
Даница: З. Карановић, *Народне песме у Даници*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1990.
Дучић 1931: С. Дучић, *Живот и обичаји племена Куча*, XLVIII, Српски етнографски зборник, Београд: Српска краљевска академија.
Ђого 2013: Г. Ђого, Воденица као праслика света, у: М. Тешић, *Ветрово поље*, Лакташи: Графо Марк, 133-139.
Ђорђевић 1958: Д.М. Ђорђевић, *Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави*, Српски етнографски зборник, LXX, Београд: Српска академија наука.
Ђорђевић 1958 I: Т.Р. Ђорђевић, *Природа у веровању и предању нашега народа*, I, Српски етнографски зборник, LXXI, Београд: Српска академија наука.
ЖОНС: В.С. Караџић, *Живот и обичаји народа српског*, Етнографски списи, приредио М.С. Филиповић, Београд: Просвета, 1972.
Јанковић 1951: Н.Ђ. Јанковић, *Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба*, Српски етнографски зборник, LXIII, Београд: Српска академија наука.
Јанковић 1989: Н.Ђ. Јанковић, *Астрономија у старим српским рукописима*, Београд: САНУ.
Кића I: *Кићине песме: збирка српских народних песама*, књига прва, Београд: Издање уредништва »Киће«, 1924.
Мијатовић, Бушетић 1925: С.М. Мијатовић и Т.М. Бушетић, Технички радови Срба сељака у Левчу и Темнићу, у: *Различита грађа за народни живот и обичаје*, Српски етнографски зборник (Живот и обичаји народни), 14, Београд: Српска краљевска академија, 1-336.
Микић 1992: Р. Микић, О звуку, страху, магији и формулама, *Летопис Матице српске*, јул-август, 168, 450, 1-2, 35-54.
Милићевић 1894: М.Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака*, Српски етнографски зборник, I, Београд: Српска краљевска академија.
Милосављевић 1914: С.М. Милосављевић, *Српски народни обичаји из среза хомољског*, Српски етнографски зборник, XIX, Београд: Српска краљевска академија.

Новаковић 1877: *Српске народне загонетке*, ур. и издао Ст. Новаковић, Београд: Панчево.

Петровић 1948: П.Ж. Петровић, *Живот и обичаји народни у Гружи*, Српски етнографски зборник, LVIII, Београд: Српска академија наука.

Попин 2002: А. Попин, Неки елементи фолклорне подлоге поезије Милосава Тешића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 50, 1-2, 341-350.

Радојчић 1998: С. Радојчић, Дунавски триптих – о трима песмама из збирке *Круг рачански, Дунавом*, Милосава Тешића, у: *Милосав Тешић, песник*, зборник радова, ур. А. Јовановић, Д. Хамовић, Краљево: Народна библиотека, 201-215.

Самарџија 1998: С. Самарџија, Усред куће видим зову – Живот, обичаји и веровања народа српског у збирци *Кључ од куће* Милосава Тешића, у: *Милосав Тешић, песник*, зборник радова, ур. А. Јовановић, Д. Хамовић, Краљево: Народна библиотека, 77-93.

Сикимић 1996: B. Sikimić, *Etimologija i male folklorne forme*, Beograd: SANU.

СМ: *Словенска митологија: енциклопедијски речник.* Ред. С.М. Толстој, Љ. Раденковић, Београд: Zepter Book World, 2001.

СМР: Ш. Кулишић, П.Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, 2. допуњено издање, ур. Н. Пантелић, Београд: Етнографски институт САНУ, Интерпринт, 1998.

СНП I: В.С. Караџић, *Српске народне пјесме*, *I*, Беч, 1841, према: *Сабрана дела Вука Караџића*, IV, прир. В. Недић, Београд: Просвета, 1975.

СНП IV: В.С. Караџић, *Пјесме јуначке новијих времена*, књига четврта, 1862, према: *Сабрана дела Вука Караџића*, *Српске народне пјесме*, Београд: Просвета, 1986.

СНП V: В.С. Караџић, *Српске народне пјесме, Књига пета у којој су различне женске пјесме*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1898.

СР 1852: В.С. Караџић, *Српски рјечник истумачен њемачким и латинскијем рјечима (1852)*, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, 11, прир. Ј. Кашић, Београд: Просвета, 1986.

Срејовић, Цермановић 1979: Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: СКЗ.

Тановић 1927: С. Тановић, *Српски народни обичаји у Ђевђелијској кази*, Српски етнографски зборник, XL, Београд: Српска краљевска академија.

Тешић 1977: М. Тешић, *Говор Љештанског*, Београд: Институт за српскохрватски језик.

Филиповић 1949: М.С. Филиповић, *Живот и обичаји народни у Височкој нахији*, Српски етнографски зборник, LXI, Београд: Српска академија наука.

Филиповић 1959: М.С. Филиповић, Бакарно или мједено гумно: проблем бакарног гумна у науци, *Етнолошки преглед*, I, 19-33.

Чајкановић 1994/4: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, *Сабрана дела*, IV, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон.

Sanja Paripović Krčmar, Jasmina Jokić

FOLKLORE AND MYTHICAL SEMANTICS OF CELESTIAL ELEMENTS IN THE POETRY OF MILOSAV TEŠIĆ

In Tešić's poetry books, rooted in oral tradition, such as *The key to the house* and *Mill-wheel*, prevail, among others, the motives of appearance of celestial bodies that can be seen by the naked eye in the sky, which is in complete harmony with the traditional understanding of our people of their importance, since determining the time of day or night, in the absence of other means, was done mainly by observing their movement – the Sun during the day, and the Moon and the stars at night. The greatest importance was given to Venus, Pleiades, Orion and the Big Dipper. In the aforementioned collections Tešić presents a poetic image of day and night sky, celestial bodies (the Sun, the Moon, the stars) and weather conditions (wind, rain, thunder, lightning), all of which are an integral part of the calendar changes in nature, and rely to a large extent on folk interpretations and beliefs that have been passed down through the centuries. With this lyrical repertoire the presence and symbolism of traditional Slavic culture in the experience of modern man and modern age has been perceived, and Tešić's creative process has been presented, which transposes folklore representations and beliefs about them, as well as certain oral poems, traditions and other folklore genres into his own lyrical opus.

Key words: The Moon, the Sun, the stars, celestial events, wind, rain, thunder, traditional culture, folklore, myth, beliefs

Sesta parte

JOLANTA DZIUBA

»Luna omnia regit« – *kulturowa narracja o zaburzonej kosmologii w serbskim i chorwackim dramacie postmodernistycznym*

Dramat ukierunkowany metafizycznie, o którym traktuje niniejszy artykuł, to w twórczości autorów serbskich, jak i chorwackich, tendencja raczej marginalna wobec dominującej współcześnie dramaturgii »postpolitycznej«. Artykuł prezentuje twórczość najbardziej wyrazistych autorów serbskich nurtu metafizycznego – Svetislava Basary i Miodraga Djukicia. W zgodzie z postmodernistyczną orientacją kultury wybrani autorzy transponują mechanizmy percepcji (poznanie kognitywne), a metaforykę przedstawianego świata łączą z myśleniem mitycznym i naiwnym realizmem bohaterów. Akcent pada tu na wartości poznawcze, pozwalające traktować utwór na prawach antropologii lokalnej kultury. Dając przyzwolenie intuicji poznawczej, dramat podważa przekonanie, że »to, czego nie widać, na pewno nie istnieje«, z naiwną wiarą, iż »możliwe jest spełnienie wyobrażeń« (Basara *Oksimoron*). Związek dramatu z metaforycznie wyobrażonymi losami planety został ukazany w narracji kosmologicznej. Księżyc postrzegany z perspektywy ziemskiej, wskazuje na »ziemską logikę« życia ze wzrokiem skierowanym ku niebu, a katastrofizm w aurze lunarnej w dramaturgii Miodraga Djukicia odwzorowuje biblijne proroctwo: »słońce obróci się w ciemność, a księżyc w krew, aż przyjdzie dzień Pański wielki a straszny« (*Biblia ST, Proroctwo Joela*, 2, 30).

Słowa kluczowe: antyutopia, dramat postmodernistyczny, kosmologia, kulturowa symbolika księżyca, narracja

Księżyc to ważny obiekt topografii ludzkiego *universum*. Jego obecność w kosmosie stanowi komponent znanego modelu postrzegania świata, gdzie księżyc i ziemia pozostają wobec siebie (i Słońca) w stosunku wzajemnej grawitacji, co warunkuje cykl życia na ziemi. W układzie planetarnym księżyc utrzymuje pory roku na ziemi w określonych granicach, jest »strażnikiem życia na ziemi«. Ruch księżyca i jego graniczna pozycja wobec ziemi, zapewnia harmonię

kosmosu[1]. W ludzkiej cywilizacji widnieją oczywiste ślady autorytetu kulturowego tej planety, szczególnie w aspekcie miar czasu (kalendarz lunarny, luna-solarny, miesiąc).

Fizjonomię księżyca poddawano badaniom astrologicznym, matematycznym, filozoficznym, opisano ją w teologii i kulturze, gdzie księżyc przedstawiany jest jako element różnych konceptualizacji świata. Tradycja kultury europejskiej wiąże to najbliższe ziemi ciało astralne z antropologicznymi wyobrażeniami o świecie, najczęściej w odwzorowaniu opozycji swój/obcy. W planie mentalnym księżyc podlega wymiarowi reologicznemu (świat rzeczy); w antropologicznym planie »zasiedlania świata«, reprezentuje świat obcy (Cashford 2003; Krupp 2006). Związane z istotą (charakterystyką kulturową) księżyca komponenty semantyczne, w popularnych epifaniach kosmologicznych zawierają konotacje astralne (srebrzysta planeta, Srebrny Glob, oko nieba, oko nocy, światło nocy). Misterium księżycowe nieodmiennie przyciąga uwagę człowieka. W przedstawianiu księżyca w nauce i sztuce podąża on za swymi wyobrażeniami poznawczymi, stąd różne obrazy Luny; naturalistyczne czy impresjonistyczne (nokturny, »niepokojąca« poświata księżyca, »księżycowe iluzje«), a nawet przekonanie o determinacji osobowościowej (Tressider 2005).

Patronat księżyca w interpretacji folklorystycznej oraz teologicznej okazał się trwały w kulturze i aktualny w mentalności epoki współczesnej. Dynamika księżyca, jego symboliczne uaktywnienie, wiąże się z uruchomieniem wyobraźni kulturowej. Percepcja, gdzie księżyc jest niemym obserwatorem nocnego życia, patronem zakochanych i bezsennych, współcześnie podlega modyfikacjom. W dramaturgii postmodernistycznej symbolika kosmologiczna (solarna/lunarna) znalazła charakterystyczne zastosowanie w kreacji obrazu epoki współczesnej (Klaić 1991). Złowrogi księżyc zaznacza swoje panowanie nad światem w sytuacji dramatycznych przemian, wojen, rewolucji. Występuje w roli antagonisty słońca, sygnalizuje swą dwuznaczną symbolikę, wprowadza nieprzyjazną aurę, podlega spontanicznym transgresjom.

Artykuł podejmuje analizę semantyczno-stylistyczną rozpowszechnionej w nurcie literackiego katastrofizmu narracji kulturowej o świecie jako miejscu zagrożenia, schyłkowej fazie świata, ludzkim wszechświecie uczestniczącym w kosmicznej katastrofie. Transkrypcja apokaliptycznej wizji wynika z rozważenia niektórych (bliskich sobie) koncepcji literackich w postmodernistycznym dramacie serbskim i chorwackim. Uznana za formułę poznawczą, popularna kognicja naszych czasów artykułowana jako efekt księżyca[2] została w nich wyodrębniona jako model rzeczywistości dramatu; inspiracja groteskowej konstrukcji przedstawionego świata. Na

[1] Kosmologiczne znaczenie księżyca za: Bartmiński, Niebrzegowska 1996: 158-202.
[2] Związek księżyca z psychomitologią zob. Lilienfeld 2011.

poziomie struktury dramatu (fabuła, bohaterowie, język), wpływ księżyca przejawia się w grze znaczeń kulturowych, polegającej na użyciu symboliki światopoglądowej: ludowej (folklorystycznej) i religijnej jako reprezentacji osobliwej »pomieszanej«, filozofii epoki postmodernizmu. Relatywizm takiego świata ukazany jako splot wyobrażeń o czasach współczesnych przyjmuje tu postać wiodącej narracji.

W serbskiej dramaturgii wizję epoki współczesnej wyrażoną w konwencji groteskowej antyutopii (antyutopijna wizja świata) ukazują konstrukcje wyobrażeniowe o orientacji metafizycznej groteski[3] – *Бумеранг*, *Оксиморон*, *Dolce vita* Svetislava Basary oraz *Млин*, *Уговор*, *Папагај*, *Лабудово језеро*, *Сомнамбули* Miodraga Đukicia. Podobną konceptualizację podejmują niektóre postmodernistyczne dramaty autorek chorwackich: Asji Srnec-Todorović (*Odliczanie*) i Lady Kaštelan (*Zanim zaśniesz*).

Ciemność rozciągająca się nad światem to częsta metafora zagłady w dramaturgii osnutej na wydarzeniach ostatniej wojny na Bałkanach. Serbscy i chorwaccy autorzy kreują dramatyczną impresję – krajobraz odrealniony, wyludniony, opustoszony, sprofanowany przez wojnę; kierują się irracjonalną logiką, odruchem mitycznej pamięci, intuicji i nagiego instynktu życia. Dramat metafizyczny przyjmuje postać okrutnej antybajki »o mrocznych czasach« (*Kraina ciemności* Miroljuba Nedovicia). Jest to zapowiedź spełnionej apokalipsy, ukazującej bezdroże egzystencji konkretnego etnosu – Serbów znajdujących się »w połowie drogi między Bezśladem i Niebytem« (Nedović 2011: 103). Ciemność wojny projektowana na współczesność okazuje się uniwersalnym kodem dramatu – miejsce akcji (zajazd, knajpa, poczekalnia), konwencja »manewrów wojennych« oraz epilog, który jest powtórzeniem prologu – wskazują jedynie kolisty, mityczny czas wojny i jej »zasad«. Dominuje poczucie, iż kres wojny nigdy nie nastał. Śmierć – najgorszy wojenny koszmar zagraża także po wojnie, gdy wszystko co najgorsze już się stało. Zapanowała tymczasowa egzystencja w warunkach przedwiecznego mroku. Ten stan »zalegającego ziemię cienia« oddziałuje na obraz ziemi rozpętanych żywiołów: »Na zewnątrz paskudna pogoda. Niebo połączyło się z ziemią. […] Siedzą pijani deszczem, strachem i rakiją« (130); »Zabili przewoźnika i rozwalili prom. Stracili jedyną możliwość, żeby się stamtąd wydostać« (131). Bez punktu oparcia w świecie spowitym przez mrok i bez jasnej wizji przyszłości (która ustępuje przed grozą teraźniejszości), postaci bez protestu godzą się z utratą znanego świata: »Wkrótce będzie koniec świata. Niech przepadnie, żadna strata« (128). Podobna percepcja wyrażona przez opozycję światła i mroku inspiruje wizję »świata w zaniku« – pogrążającego się w cień, ukrytego

[3] Temat ten podejmuję m. in. w artykule Dziuba 2015.

w magicznym lesie, i majaczącego w oddali demonicznego światła »świetlistego lasu« (»Tak wygląda koniec świata«, Marković 2011: 92).

Dla opisania sytuacji powojennej egzystencji Serbii, groteskowa dramaturgia Svetislava Basary kreśli realia ciemną barwą, wprowadza metaforę paradoksalnej (»osłabionej«) antyutopii. Symbolizuje ją spowolniony czas epoki przejściowej oraz miejska lokalizacja wydarzeń – pospolitość życia peryferyjnego Belgradu w realiach osiedlowego pubu (*Бумеранг*), zaciemnionego pokoju (*Оксиморон*), czy domowego aresztu (*Dolce vita*). Świat przeżywany w tle wojny wyznacza kryteria życia sprowadzając je do poziomu śmietniska; zapanowała narodowa amnezja sprzyjająca totalitarnemu terrorowi: »Zapomnieliśmy o bombardowaniu. […] To brzmi jak samoloty NATO« (*Бумеранг* 93). Przekonanie, iż »życie to wc« ułatwia akceptację świata, gdzie egzystencja w »domu wariatów« to nie tylko ewentualność. W takim świecie współcześni Serbowie uprawiają »nieznośnie lekki« styl życia; wskutek wojny utracili oni poczucie wszelkiego sensu – inwalidzi, kryminaliści, cynicy, pragmatyści poszukujący złudnego »złotego środka« wiedząc, że obowiązuje tylko równanie zwycięzcy/ofiary. Konwencję kryminalno-sensacyjnej imitacji życia dobrze markują schematyczni męscy bohaterowie, lecz inicjatywę przejmują kobiety, żyjące w zgodzie z dewizą: »Kobiety są bardziej witalne niż mężczyźni. To zostało dowiedzione« (*Оксиморон* 143). Bohaterowie akceptują permanentną konfrontację: uprawiają pojedynek postaw, szermierkę na słowa, zderzając dawne maksymy i aktualne porzekadła, wprowadzają pozory równowagi i kontroli. Czasem, dla umocnienia swych przekonań, używają autorytetu Boga (»Bóg widzi wszystko« *Бумеранг*); ma on ponieść przynajmniej część odpowiedzialności za zło świata: »Bóg utracił kryteria… Jest zbyt stary i zbyt sentymentalny. Kiedyś tak nie było. I co teraz, zabiłam kogoś, ktoś zabije mnie. Równowaga kosmosu będzie przywrócona« (*Бумеранг* 15). Ten świat pokazuje niewątpliwe symptomy swego upadku: »To Sodoma i Gomora«, »Wszystko się rozpada. Wszystko jest w rozsypce« (*Бумеранг* 20); »ta ziemia ginie«, »nie ma już żadnego porządku«, »świat zupełnie oszalał«, »Zbyt wiele przemocy. Ale tak trzeba. Dla równowagi kosmosu« (*Бумеранг*).

Dramaturgia Basary nieprzypadkowo stosuje konwencję melodramatu, wciąż obecnego w świecie konsumpcji i pop-kulturowego permisywizmu. W obrazie »żabiej perspektywy« zaburzonych więzi rodzinnych dramat pokazuje rzeczywistość jako sytuację bez wyjścia. Świat ogarnęła demoralizacja – banalne życie toczy się w tle porachunków biznesowo-kryminalnych (*Бумеранг*), bandyckiego układu (*Оксиморон*), czy fikcyjnych relacji rodzinnych i państwowych (*Dolce vita*). Powszechną konfuzję i przemieszczenie sensów wewnątrz świata powojennej Serbii ukazuje Basara w scenkach dekadencji obyczajowej i społeczno-politycznej, przez negację i dezaktualizację wartości. Dominuje »nowoczesna« wolność – mieszkańcy Belgradu akceptują nowe czasy; tutejsza młodzież obiera własną drogę, odmienną od doświadczeń ojców (*Бумеранг*), belgradzcy mieszczanie to już tylko »umarła

klasa« a serbska metropolia na próżno usiłuje żyć wedle praw »minionej epoki« (*Dolce vita*). Świat tymczasowy głosi »wilcze« prawdy: »Wojna. Tam się zabija« (*Бумеранг*), »Gdzie się strzela, tam są ranni. Gdzie są ranni, tam są też umierający« (*Оксиморон* 111); »prawie nie ma różnicy między byciem żywym a byciem umarłym« (119). Relatywizacja – dokonana i nieodwołalna – przemawia w medialnej rzeczywistości, potwierdzającej »gazetową« wersję wydarzeń i dane statystyczne, w które łatwiej uwierzyć, niż w »mgliste jutro«. Podobnie jak w międzynarodowym dyskursie, okrutna wojna w Jugosławii została w dramacie sprowadzona do wymiaru medialnego: »Słyszy się, że w Jugosławii trwa teraz wojna« (105); »Nikomu nie można wierzyć, dopóki cię nie trafi snajper«, »Gdyby nie ten spokój, człowiek mógłby przysiąc, że trwa wojna« (107); »Trwa wojna! Na wojnie, jak to na wojnie. Ginie się« (121); »Czyżbyście nie wiedzieli, że w Jugosławii wybuchła wojna domowa?« (120); »Nie ma żadnej wojny« (126). Basara zderza znane slogany i stereotypy o regionie – *odium* »bałkańskości« i »jugosłowiańskości« dziedziczy współczesna »serbskość«: »Wiadomo jakim jesteśmy narodem. Strzela się na wszystkie strony«; »Bałkany… Namiętności! Grzechy! Zamieszanie… Brak samokontroli« (*Бумеранг* 51).

Dramaturgia chorwackich autorów komentuje otaczający świat przez intelektualny dystans – alegorycznie, z domieszką antyutopijnej kolorystyki. Zorientowana na kulturową symbolikę snu pseudo-bajka *Zanim zaśniesz* Lady Kaštelan proponuje interpretację procesów długotrwałej powojennej destrukcji świata. Używając symboliki »krwawego morza«, zaprzecza jego tradycyjnej metaforyce życia i płodności. Morze »wojny i pokoju« na zawsze złączone w doświadczeniu osobistym i narodowym, szemrze opowieść o świecie nieustannie rodzonym i zabijanym. Tę »męską« prawdę ukazuje »kobieca narracja« (*rerum magna parens*), artykułowana w przestrzeni i czasie wirtualnego szpitala/domu kobiet. Ciemność i sen, nierozłączne w narracji, oznaczają tu zaburzone oblicze świata i chorobliwe ludzkie relacje. Śmierć »przez sen« wkracza do świata żywych (jej obecność symbolizuje śpiąca kobieta/śpiąca królewna, pogrążona w »głęboki sen, stuletni sen«). Nad patologicznym porządkiem świata czuwa żaba (epifania lunarna), zła pamięć o przeszłości (»Prawda czy kłamstwo, jawa czy sen, u ciebie wszystko wydaje się takie samo«, 109).

Narrację o wojnie podejmuje także »czarna« baśń Asji Srnec-Todorović, *Odliczanie*. Demoniczna retro-opowieść staje się tu panaceum na najgorsze traumy: »wkrótce zacznie się wojna […] i nikt już więcej nie będzie patrzył ani na słońce, ani na księżyc, ani na gwiazdy« (Srnec-Todorović 2011: 216). Dramat zbudowany na »patologicznych narracjach« (odliczanie oznacza czas i jego konwencjonalne znaczenia gra/loteria/ruletka/współzawodnictwo/wojna/polityka/pieniądz/władza) aluzyjnie wskazuje epokę współczesną i jej poczucie zagrożenia (»Stale mam jakieś dziwne niewytłumaczalne przeczucie nadciągającej katastrofy«, Srnec-Todorović

2011: 202). Przedstawia świat jako obóz koncentracyjny, survival i medyczny eksperyment: »Za pomocą zabiegów chemicznych i elektrycznych torowaliśmy drogę ku przyszłości. […] Wszyscy którzy wrócili z wyspy są bardzo wdzięczni. Wracają jako nowi ludzie« (190). Wskazuje procesy, które umożliwiły bratobójczy konflikt: »dzięki naszej specjalnej metodzie […], będą zjadać swoich bez najmniejszego wahania i to właśnie jest nasze zwycięstwo« (199). Ciemność bezpowrotnie ogarnęła świat (»Cała kula ziemska została w tyle. Może już się nawet nie kręci«, 233), noc obudziła swe demony. Wszelkie zło leczy się tu terapią lunarną (»tylko sny trzymają nas przy życiu« Srnec-Todorović 2011: 192), a symulowany krąg życia i śmierci przywraca utraconą równowagę i bezpieczeństwo: »Coraz częściej krążymy. Już nawet nocą nie odpoczywamy. Krążenie pomaga zachować wspomnienia« (191). Terapia przez medycynę ludową, motywowaną wpływem księżyca, ma być współczesnym panaceum na dokonane zło. Chaos życia, agresja i zatracenie nie pochodzą z ludzkiego nadania, to świat dotknięty »wpływem księżyca« – na oczach zdumionych obserwatorów, przeżywa swą agonię: »Księżyc świeci mocniej niż słońce. Wszystko się pomieszało na tej planecie« (248). Pod działaniem księżycowych promieni świat pogrąża się w śmiertelny sen. Europa »praktycznie jest w śpiączce, mimo że wygląda jak żywa« (Valent *Goła Europa*, 157).

Diaboliczna metafizyka Miodraga Đukicia

> Wasze tragiczne krążenie daje życiu energię, która tylko w waszym marzeniu ma postać porządku i kosmosu, a przecież wszystko co istnieje, naprawdę trwa w nieustannym zmaganiu z sobą i innymi, w zamęcie i chaosie
>
> (Đukić, *Лабудово језеро*, 279)

Twórczość Miodraga Đukicia stanowi interesujący ewenement na tle serbskiej dramaturgii formacji postmodernistycznej Aby wyrazić metafizyczną prawdę o swych czasach przywraca ona światu zapomnianą filozoficzną refleksję: odwołuje się do dylematów moralnych i intelektualnych swych czasów; sięga do tradycji lokalnej kultury, stosuje nadrealne obrazowanie, powtarza prawdy ludowej aksjologii i przemawia językiem metaforyki kosmologicznej (solarnej/lunarnej). Konkluzja Đukicia o rzeczywistości od lat brzmi niepokojąco: »tak czy siak, życie dziś jest niczym« (*Млин* 2007a: 100); »Bóg jest tylko jeden, najwyżej dwu do trzech« (*Папагај* 2007: 181); »śmierci nie ma, jest tylko żywot wieczny. Na niebie i pod ziemią« (182); »wszystko jest relatywne, to tylko chwilowe złudzenie« (*Уговор* 2008: 203); »Dziś wszystko jest relatywne i wiele zależy od tego, jak się przedstawiasz światu« (*Сомнамбули* 2008: 95); »Nikt nie jest oryginalny i jakikolwiek człowiek

to cała ludzkość. Przyszłość, która zmienia nas w przeszłość, udowodniła to niezliczoną ilość razy« (18).

Obecność słońca i księżyca (łącznie lub w izolacji), w dramaturgii tego autora natrętna i wszechobecna, przywraca zapomnianą perspektywę – dyktat nie praw rozumu lecz emocjonalnej pamięci; przywołuje elementarną zależność obu skal mikro- i makrokosmosu. Symbolika księżycowa jest czynnikiem determinacji świata – fatalnego wpływu, sprowadzania zła i demonizmu, po trwałe zaburzenie całego ładu kosmicznego[4]. Wpływ księżyca wskazuje tu liczne inwersje w porządku postrzeganego świata. Pozostając pod wpływem księżyca, świat ten jest chwilowo zaburzony lecz jednocześnie – trwale zagrożony. Pod działaniem promieniowania Srebrnego Globu bohaterowie przyczyniają się do nieodwracalnej hybrydyzacji świata (Kowalski 1998), generują jego fałszywy postęp. Przesłanie utworu wyraża się przez ludowy kerygmat (przestroga, katastrofizm, apokaliptyczność).

Mimo pozorów ładu, świat nawiedza niebezpieczeństwo, sygnalizuje je niezwykły wygląd księżyca: »księżyc spasiony jak prosię« (*Млин* 15); »Spójrz, jaki Księżyc piękny i okrągły, jego promienie przenikają do głębi i jego zanikaniu dają energię, która zwycięża wszelkie istnienie« (*Сомнамбули* 33), »Nigdzie księżyc ni jest tak błyszczący i okrągły, jak tutaj« (*ibid.*). Z mocy księżyca pająk Mileusnić, demon, który łowi dusze wędrujące po śmierci do słońca i księżyca[5]; wabi je, usypia i uśmierca, na zawsze odbierając im spokój:

> W górze gwiaździste niebo, na którym dominuje księżyc w postaci pająka o sześciu nogach, czarnych i kosmatych, z wydatnym brzuchem, z którego dobywa się srebrne światło (*Млин* 15);
> na długich srebrnych promieniach z nieba pełznie pająk… Jego brzuch zaczyna emanować nieznośną ilość światła i gorąca. Słońce wschodzi. (27)

Księżyc bywa sprawcą dramatycznej śmierci:

> Księżyc, który swym wyznawcom daruje energię, w zamian odbiera im życie (*Сомнамбули* 23)[6]
> Czy naprawdę Księżyc ma na ciebie tak złowrogi wpływ? (22)

---

[4] Zaburzenia relacji słońce/księżyc to ludowy prognostyk niezwykłego wydarzenia/zagłady/końca świata (Grabner-Haider 1994; Kowalski 1998).

[5] Wątek wędrówki dusz pośród gwiazd i in. obiektów kosmosu podejmują legendy ludowe tradycji nie tylko europejskiej (Kopaliński 1985: 2269).

[6] W ludowej kosmologii odbicie księżyca w tafli wody zwiastuje niebezpieczeństwo (Kowalski 1998).

Jako antagonista słońca, przyczynia się do anomalii pór roku, sprowadza mityczną »zimę zim«:

> Od mroźnego powietrza ptaki zdychają w locie i jak kamienie, martwe spadają na asfalt (*Уговор* 122),
> Cała nasza ziemia jęczy przyciśnięta ciężkim białym całunem, który wykazuje tendencję do znacznego powiększania i niemiłosiernego ciśnienia, miażdży wszystko pod sobą i wywołuje masowe halucynacje: jakby słońce miało nas nigdy więcej nie ogrzać (171),
> Jak przemarznięte słońce, wszyscy, złoczyńcy i ofiary, ze wzrokiem wzniesionym w górę, w napięciu nasłuchują i oczekują nadejścia obiecanej wiosny. (172)

Anomalie kosmosu potęgują ziemski i astralny zamęt: piekielny upał (»słońce diabelnie promieniuje«) i zatrzymanie deszczu (*Млин*); stanowią zapowiedź katastrofy (»koniec świata jest tuż tuż«, *Млин* 230); »słońce spłynie krwią, a gwiazdy spadną wam na głowę« (88). Perspektywa świata odwzorowuje kosmiczne zaburzenia: »cały kosmos jest martwy« (*Папагај*); »zatracony zepsuty świat« (*Уговор*). Równowagę obiektów kosmicznych uznawaną za porządek we wszechświecie, podważa apokryficzny motyw wspólnego bosko/diabelskiego stworzenia świata: »diabeł to symbol brzydoty i pan życia, a Zbawiciel symbol rozpadu i pan śmierci« (*Папагај*). Zagrożenie wewnątrz tej struktury staje się odczuwalne w wymiarze ziemskim. Jego wyznacznikiem jest nowa postać planety, której widoczna przemiana ujawnia się przez: relatywność, aurę katastrofy (»czerwień tylko widzę przed oczami, płomień nocy, czerwony kwiat ognia, niebo płonie, piekło się otwiera«, 115), widoczne symptomy transformacji (»krzyk i jęk wszechświata«, »jak ten czas szybko mija«, »gęsty czarny kurz«, »wkrótce nadejdzie koniec świata, niech ginie to żadna strata«, 131); »wszystko błyskawicznie pędzi naprzód, ku swemu zwieńczeniu, tam gdzie naprawdę już czeka nasz koniec« (144); »cały kosmos, wszyscy jesteśmy skazani na upadek« (*Уговор* 245); »piekło jest wszędzie wokół nas. I w nas« (284); »wkrótce marsz martwych wstrząśnie planetą. Ziemia się otworzy i połknie wszystkie morza i oceany« (303). Świat ogarnia »piekielna percepcja«, schizofrenia i cynizm.

Zgodnie ze starymi przepowiedniami zagładę świata w dramacie zapowiada gwiazda (»gwiazda, która zapowiada rychły koniec świata«, *Папагај* 84), bądź kometa (»niebieska kometa«, *Уговор* 156). Sygnałem destrukcji świata jest zmiana ludzkiego porządku – dystrofia tradycyjnego myślenia, motywowanego biblijną logiką i sensem. Autorytet biblijny (świat boży, boska harmonia), podważony przez diabelski demonizm w licznych przejawach, powraca w charakterystycznych zniekształconych biblijnych aluzjach, wątkach, cytatach: »ten świat nie pochodzi od Boga« (143); »czym jest prawo boże wobec tego, które jest w rękach diabła?« (149); »cały Kosmos, wszystkie rzeczy na świecie, człowieka i jego krzyż stworzył diabeł w jednym tylko celu: aby Ojca ośmieszyć i umniejszyć jego wielkość i świętość«

(219); »nasze życie to tylko incydent i nie pochodzi od Boga« (*Сомнамбули* 18), »nasze życie to nic innego, jak tyko żart pomylonego stwórcy« (18). Znaną postać przywraca światu dopiero świt: »Świta… księżyc zbladł, nie ma już mocy i wpływu na Vračar, słońce zbliża się do horyzontu« (74).

Konsekwentnie rozwijana w dramatach tego autora manichejska koncepcja dualnego świata, wyraziście ukazana w konflikcie postaci, zwolenników tradycji (ogarniętych jej cieniem i jej przeszłością) – zabobonnych serbskich chłopów, mieszkańców Pomoravlja (*Млин*, *Уговор*), miejskich fiksatów (*Лабудово језеро*), psychicznie chorych (*Папагај*) i lunatyków (*Сомнамбули*) oraz szermierzy przyszłości – nuworyszów opętanych manią sukcesu, uporczywie wskazuje źródło zepsucia znanego świata. Dobro pomieszane ze złem w dramacie symbolizuje wspólny dom, wspólna egzystencja (wizja ślubu, slavy/uczty/uroczystości/bankietu/balu), a w końcu – wspólna zagłada. Życie bowiem to »piekielny krąg cierpienia i diabelskiego odradzania« (*Папагај* 182), przenika je odwieczny *timor mortis* (»Bóg nas dawno skazał na upadek«, *Папагај* 189). Taki świat wyraża metafora rzeczywistości jako piekielnej udręki. Lokalizowanie akcji w Serbii ma szczególne uzasadnienie – kraj(świat) ten łączy myślenie mityczne z demonizmem i grozą istnienia. Czy będzie to »zemlja Nedođija«, »dolina płaczu i wszelakiego cierpienia« (81) czy chora (nie) ludzka instytucja, przerażający moloch zaburzonych relacji (*Папагај*), źródło patologii i perwersji; będzie to Serbia po wsze czasy uwięziona w swym losie (»pusta głodna ziemia«, »podstępna ziemia«, »prostacki naród«): »Na tym terytorium cywilizacja nie ma przyszłości« (*Уговор* 267). Panuje tu nihilizm: »Wszystko co istnieje to nic wobec tego, co nie istnieje« (275) i zimny pragmatyzm: »Bogu co boże, a diabłu co diabelskie« (»odwrócona zasada życia«).

Świat dramaturgii Đukicia przenika pogański demonizm. Epatowanie demonizmem/apokaliptyką/katastrofizmem (traktowanymi synonimicznie) wskazuje obecność zła, odczuwanego i wyrażanego jako *locus diaboli*. Pejzaż odwzorowuje złowrogi wymiar miejsca (topologia negatywnie nacechowana): młyn (*Млин*); dom hańby, w którego »podbrzuszu« zagnieździło się diabelstwo (*Уговор*); ale także – alchemiczne laboratorium (*Лабудово језеро*), dom wariatów (*Папагај*) czy dom na odludziu (*Сомнамбули*). Metaforyka nawiedzonego domu zostaje symbolicznie rozciągnięta na wątpliwy status kulturowy Serbii: regionalnej (*Млин*, *Уговор*) oraz centralnej – demonicznego miasta »o zatartym obliczu« (*Папагај, Лабудово језеро*) lub belgradzkiego przedmieścia (*Сомнамбули*). Demonizm jest wpisany w lokalny krajobraz, mentalność i serbski duch narodowy. Wyrażający się w »folklorystycznym« sztafażu ludowy demonizm (wiara w gusła i czary, wilkołactwo, wampiryzm, demoniczne metamorfozy bohatera) zyskuje sankcję niezwyciężonej natury zła w dramacie *Млин*. Rzeczywistość poddana diabelskiej aurze to nie tylko akceptacja jego fizycznej obecności (»diabolo ex machina«) ale też – postępująca aneksja świata (kulminacyjny szatański bal). Autor wprowadza »lokalny« odcień demonizmu –

diabelskie mutacje w świecie dramatu to refleks jego słowiańskiego postrzegania (Di Nola 1989: 76-84). Dramat *Папагај* rozwija »papuzi demonizm« – wprowadza lokalnego Frankensteina oraz demonizm kobiecy (»kosmiczna wiedźma« Lula). »Pogański« kobiecy demonizm naznaczył także przestrzeń dramatu *Уговор* – skonfliktował siostrzane »kobiety o demonicznym spojrzeniu«: Višnję, Dunję oraz Mašę. Fabułę dramatu *Лабудово језеро* zdominował fatalny demonizm płci. Demonizm łączy się tu z prawdą o pierwotnej ludzkiej grzeszności (»I Szatan na kształt Chaosu, stworzył w mężczyźnie napięcie, które stale rośnie i wywołuje burzę magnetyczną, gdy się do niego zbliży płeć przeciwna« *Лабудово језеро* 238). Pod wpływem demonizmu (natury i człowieka) świat przeistacza się w »dolny świat«. Ten proces potęguje czas akcji (pół)noc, księżycowa poświata), który sprowadza demoniczną aurę świata *in statu nascendi*, planety w stanie transformacji i bliskiej kolizji. Ciekawym aspektem demonizmu są w dramaturgii Đukicia epifanie animalne: duch domowy – szczur (*Папагај*, *Сомнамбули*) oraz czarny kot (*Лабудово језеро*), a także duchy zewnętrzne – pies (*Уговор*); sroka (*ibid.*), a szczególnie – pająk (*Млин*).

W dramacie *Сомнамбули* aura ziemskiego piekła anektuje dom na przedmieściu, naznaczony kulturową orientacją topograficzną. Dramat przedstawia belgradzki Vračar jako »ziemski raj« na skraju istnienia, pod działaniem czaru księżyca, gdy panuje »mleczne księżycowe światło«. Topografia Belgradu reprezentowanego tu przez wybraną dzielnicę, wyraża symboliczną lokalizację oraz ducha miejsca i czasów. Vračar (Čubura) funkcjonuje jako emanacja lokalnego demonizmu[7]. Domowników obciąża nie tylko lunatyzm »emocjonalny«, lecz także duch poprzedniej właścicielki (»Baba, od której następców kupiłem ten dom, utopiła się w fontannie na podwórzu. Właśnie dlatego nie chcieli tu mieszkać«, *Сомнамбули* 23).

Panowanie księżyca wprowadza tajemniczy »mechanizm nocy«, który działa jak »energia, która niszczy wszystko co żyje i stwarza śmierć« (61). Symptomem tego działania jest zarówno »szaleństwo« akcji, jak i demonizm domu (»dom szaleństwa«)[8]:

---

[7] Na demonizm wskazuje nazwa miejsca, jego dawny *genius* utrwalony w miejscowych przekonaniach o symbolicznym związku z czarami, czarną magią, wierzeniami/praktykami pogańskimi. Etymologia nazwy zawiera charakterystyczny leksem »Vračar«, który pochodzi od »vrač« – mag, czarodziej, wróż, lekarz oraz vrag/vraštvo/vradžbina (Skok 1973: 616-617; Frančić 1987: 1159). Nazwa »Čubura« pochodzi z jęz. tureckiego, »płytkie źródło, do którego zanurzano beczkę pozbawioną dna, dla łatwiejszego czerpania wody« za: Leko 2003: 81. Fonetycznie »čubura« nawiązuje do čubar – cząber, pachnące ziele jadalne (Čajkanović 1994a: 214-215). Jego znaczenie demoniczne wyraża się w związku z obciążonymi demonizmem zwierzętami kozą i kozłem, w imieniu Čubra, często im nadawanym (Skok 1973: 339).

[8] Kulturowa semiotyka domu za: Łotman 2008. Złowieszczy dom, dom o złej sławie (»zla kuća«) to znany ludowy symbol kulturowy (Radenković 1996).

> Cóż to za dom … […] maltretuje mnie nawet we śnie. Jakby go wzniesiono na grobie (83).
> Czuję jakby mnie też powoli ogarniało przekleństwo tego domu, tak że tracę rozum i brak mi już pewności, czego pragnę. (91)

Pod wpływem księżyca[9] świat dramatu wypełniają emanujące atmosferę grobu/cmentarza postaci lunarne: demony, umarli, zjawy, cienie.

Eskapistyczny sen

> Słyszę tylko przerażający huk wszechobecnego i bezsensownego kosmosu
> (Ђукић, *Сомнамбули* 68)

Zaburzony świat naszych czasów, wystawiony na wpływ księżyca, reaguje instynktownie – ucieczką w sen. Stara antyczna prawda, że sen synonimicznie oznacza śmierć uporczywie powraca w utworach Đukicia – sekwencja znanych kulturze wyobrażeń (»śnienie na jawie«, »śmierć za życia«, »życie to sen«, »życie czy sen«, »sen to brat śmierci«) finalizuje się w konkluzji: »Jedynym zwycięzcą śmierci jest sen, jej przedsionek, albowiem sen to Bóg« (*Лабудово језеро* 239). Metaforyka snu została tu użyta w szerszym znaczeniu – symbolizuje bezruch i bezsens świata (mara senna, matecznik snu, senna fantasmagoria), ale także zmory ludzkości: »brak normalnego snu […] tak, że jest mi wszystko jedno czy to dzień czy noc« (285). Sen sygnalizuje ponadto relatywność granic wewnątrz świata: »czy żywi mogą być martwi i martwi żyć, czyż może sen być jaśniejszy od jawy, a jawa zmącona i zaburzona niczym koszmar?« (220-221). Taki sen oznacza zagrożenie, ma sens profetyczny, bywa wyrokiem losu: »Topliczanie śpią snem ostatnim« (*Млин* 170); »sen mokry i klejący, od duszy nieodłączny, jak spocona skóra od mokrej koszuli« (144); »zło to wasz jedyny los, a szczęście to zamykanie oczu na prawdę […] Dlatego czarny jest dla was nie tylko koszmar snu, lecz także jawa« (*Уговор* 278-279). Ostatecznie sen przesłania całą rzeczywistość w dramacie – to sen śmiertelny, bez przebudzenia, koszmar, który redukuje świat i zastępuje życie: »Ostatnio coraz dłużej śpię i coraz rzadziej się budzę. Wyczerpuje mnie niebiańska energia« (*Лабудово језеро* 227);

[9] Księżyc w fazie najlepszej widoczności postrzegany jest jako miara doskonałej okrągłości, ciągłości, osiągnięcia stanu szczytowego, założonego celu, co także miało przekładać się na działania człowieka. Czas pełni nie był obojętny, miał określony wpływ na ludzi i przyrodę. Głównie było to pozytywne działanie, bowiem opierając się na polisemii znaczeniowej, informatorzy pełnię utożsamiali z tym, że wszystkiego jest pełno (Tomiccy 1975; Kowalski 1998).

»opuchnięty jestem od strachu i z braku snu, a wciąż nijak nie mogę się przebudzić« (*Папагај* 50). Sen zapowiada inny wymiar życia, przynosi nowy język i obcą percepcję. Świat ogarnięty złem (»mentalna ślepota«) snuje swój »nocny koszmar«: »przez monstrualne pragnienia i plany, nawyki brudne i niemoralne, sen już nie przychodzi na oczy«, »o tym śnią dniem i nocą, dlatego są tacy zaspani, ociężali od obskurnych myśli, które ich dręczą« (*Уговор* 204-205).

Symptomem zaburzeń życiowych, a z czasem dominacji zła w świecie, staje się bezsenność[10]: »ani dla mnie ani dla nich nie ma snu, dopóki się nie uspokoję« (*Млин* 16), »całą noc nie spałam« (*Папагај* 29). Bezsenność oznacza symboliczne przyzwolenie na zło (»gdy się głęboko w sen zanurzysz, obudzić się jest trudno, prawie niemożliwe«, 58); bohaterowie już nie przeciwstawiają się losowi. Višnja obsesyjnie snuje halucynacje: (»nie wiem czy w ogóle chodzi o sen«, »Już nie wiem czym jest sen a czym rzeczywistość«), Dunja ulega demonom podświadomości (»Każdej nocy ojciec przychodzi do mnie we śnie«, *Уговор* 160); Maša knuje zło. W świecie zaklętym czarem demonicznej kołysanki satanisty Čedomira, łatwo uwierzyć w nieodwracalny determinizm losu (*Уговор*). Bezsenność i psychiczne zaburzenia podlegają czasem leczeniu »metodą relatywną«. Przez aplikację psychoanalizy i hipnozy, przywraca się bohaterom tymczasowe utracone bezpieczeństwo snu: »Śpisz, nie trzeba ci przestrzeni, ani powietrza. Śpisz głęboko i mocno, zagłębiasz się w swój sen, jak wieloryb w ocean, śpisz jak sowa w dziupli dębu« (*Папагај* 77).

Đukić ostentacyjnie podkreśla konwencję oniryczną utworu; stopniuje proporcje snu. W dramacie *Сомнамбули* sen lunatyczny jest imitacją marzeń i koszmarów sennych, a sekwencja dramatycznych zdarzeń naśladuje rytm snu, jego paradoksalność i psychosomatyczną wiarygodność. Rodzina Krsticiów żyje dziwnym życiem[11], genetycznie obciążona wpływem księżyca: »Macie głęboką neurologiczną więź z energią księżyca, kanał nerwowy do początków cywilizacji, kiedy Księżyc był bogiem, który życie napełniał jak kielich sokami witalnymi« (*Сомнамбули* 30). Bohaterowie to lunatycy/wariaci, a ich życie i świat – niemożliwa do opanowania fiksacja wywołująca słabość, ustępstwa, relacje wampiryczne (»od nas żywych ważniejsze

[10] Zaburzenia snu, nadczynność emocjonalna, czy seksualna określane mianem somnambulizmu, ujawniają się w księżycowe noce, zwłaszcza podczas pełni. Somnambulizm to przejaw izomorfizmu księżyca (Kowalski 1998).

[11] Wyrażane przez kulturę ludową przekonanie o negatywnym oddziaływaniu pełni księżyca, koresponduje z licznymi motywami popularnymi w kulturze, gdzie pełnia wpływa na uaktywnianie się sił nieczystych, wampirów, wilkołaków. Księżyc w pełni mógł być szkodliwy dla ludzi. Gdy śpią, wysysa z nich krew, odbiera siły i zdrowie. Wierzono też, że podczas pełni potęgują się choroby nerwowe i psychiczne: epilepsja, obłęd, napady szału. Choroba rozpoczęta w pełni kończy się śmiercią (Kowalski 1998; Čajkanović 1994a). Nowsze ustalenia n.t. tzw. »efektu księżycowego« zob. Lilienfeld 2011.

są dla nich cienie«, 61). Stąd »psychodramatyczna« formuła spektaklu – psychodeliczna wiwisekcja imitująca pozór komunikacji.

Wpływ księżyca na wszystkie *dramatis personae* okazał się potężny i trwały. »Dla uspokojenia nerwów« ogrodnik[12] Josif nocą huśta się na huśtawce/szubienicy, jak w transie hipnotycznym. Nocne histeryczne kołysanie bohatera to »odruch warunkowy«, sygnalizujący jego sposób myślenia o świecie i życiową orientację »między niebem a ziemią« (Frazer 1962)[13]. Symuluje on tradycyjny porządek wszechświata, »zaklina« księżyc, uprawia rytuał magiczny. Niewydarzony *pater familias*, niedoszły samobójca, emerytowany profesor, przez sen prowadzi nieskończony »dialog« z ojcem:

> Każdego poranka ze sznurem na szyi idę w stronę starej gruszy, ale ty swoją diabelską interwencją zmieniasz szubienicę w huśtawkę i zamiast pociechy, męczysz mnie swoim cynizmem. (*Сомнамбули* 18)

Co noc powtarza się ten sam dramat-sen, który potęguje demonizm starej gruszy[14]:

> Zawsze w noc pełni księżyca robiła wrażenie mieszkanki dolnego świata,
>
> W bezksiężycowe noce wyglądała jak pramatka, która wyciąga w stronę mego okna czarne i wilgotne ręce aby w białym blasku księżycowego światła, pochwycić mnie i zabrać w mroczny świat nieistnienia. (25)
>
> a teraz mści się na mnie z powodu mojej starości. (25)

Kompulsywny lunatyzm paraliżuje jego córkę Anę. Czar księżyca czyni ją ofiarą halucynacji (»mój mózg utonął w księżycowym mleku« 68). Co noc w sennym letargu tańczy miłosne tango z manekinem. Odbicie tego tańca w oknie jej pokoju widoczne jest z ogrodu, gdzie świadkami spektaklu jest rodzina. Matka Any, żona Krsticia, Vera (»wiedźma« i samobójczyni) doświadcza dotkliwego bólu istnienia (»straszny stan sztuczności i katalepsji«). Bez powodzenia stara się zapanować nad

---

[12] W światopoglądzie ludowym istniało przekonanie, że przyroda jest transcendentna, stanowi znak czegoś co stoi poza nią. Nieustannie należało czytać znaki, którymi przemawia świat (Kowalski 1998).

[13] James Georg Frazer (1962) nazywa tradycyjne pojmowanie symboliki słońca i księżyca »obyczajowością zdeterminowaną przez wpływ kosmologii«.

[14] Grusza jako drzewo złowrogie (»zlo drvo«, »drvo na zlu glasu«, »drvo zlih demona«) ma bogatą symbolikę demonologiczną (Čajkanović 1994a). Reprezentuje *orbis exterior*, »miejsce gdzie często przebywa siła nieczysta« (wiła, diabeł, żmija, smok, bezpańska suka) (Radenković 1996).

fatum, które zawisło nad jej rodziną. Kulminacja dramatu splata się z kulminacją demonizmu księżyca w świecie:

> Nic już nie może zatrzymać mechanizmu nocy. Ani nowy dzień, ani nowi ludzie. Złe ziarno zostało rzucone w naszą glebę i teraz wszystko, co wzejdzie zatrute jest przemijaniem, cierpieniem i lękiem przed nim. (76-77)

Finał dramatu odpowiada logice wpływu księżyca na świat – nów odbierano potocznie jako objaw »odmładzania świata« (Kowalski 1998),

> Stary dom musi zostać zburzony po to aby można było kopać fundamenty pod wyobrażoną przyszłość, która zaskoczy nas wszystkich. (*Сомнамбули* 91)

Następuje rodzinna katastrofa:

> Światło powoli znika i mrok nocy przebijają mocne reflektory maszyn budowlanych. Ściany domu są zburzone. (101)

Wówczas Duško, martwy biznesmen, człowiek nowych czasów, zza grobu oświadcza:

> Ja nie śpię. Ja tonę w nicości. Czyż nie widzisz, że jestem martwy i nie mam już żadnych obowiązków […] wobec świata, który właściwie nigdy dla mnie nie istniał. Zamordowali mnie lunatycy… (102)

Architektura kosmosu od dawna inspiruje ludzkie wyobrażenia o świecie. Również współcześnie, gdy doszło do przemiany w obrazie fizycznego świata, podobnie jak w spojrzeniu na naturę i ludzką kondycję poznawczą. Skutkiem tej przemiany jest nowożytna konstrukcja obrazu świata (»kosmos zewnętrzny«) i człowieka, jego kreatora (»kosmos wewnętrzny«). Postmodernistyczna wizja świata wprowadza koncepcję języka jako rzeczywistości poddanej »semantycznej niestabilności«, co uzasadnia poczucie dystansu, tajemniczości, nieufności i dezorientacji w świecie.

Dramaturgia Miodraga Đukicia przywołuje kulturowy autorytet Biblii, wyraźnie jednak nadszarpnięty przez relatywizm epoki ponowoczesnej; ujawnia więź bohaterów z tradycyjną orientacją kulturową lecz zderza ich z pragmatyzmem współczesnych, antyreligijnych czasów. Aluzyjnie wskazuje panujący klimat – niepewności, chaosu, niebezpieczeństwa, zagubienia. Utracony porządek świata bohaterowie przeżywają podświadomie, symulując różne pozory »chwilowej« egzystencji. Ma w niej dominować orientacja na przyszłość. Đukić stosuje postmodernistyczny mix gatunków »lekkiej muzy«: gry pasterskiej (*Млин*), dramatycznej psycho-

delii (*Папагај*), neorealistycznej *camera obscura* (*Уговор*), wodewilu (*Лабудово језеро*), czy czarnej farsy (*Сомнамбули*) – to efektowny sygnał nihilistycznej percepcji świata. Utwór przemawia eklektycznym językiem tekstów kultury: miesza ludowy egzorcyzm (*Sen nocy letniej* Szekspira w dramacie *Млин*), z terapią szokową (*Uczeń diabła, Faust* Goethego, *Frankenstein, Trzy siostry* Czechowa w utworze *Уговор*; *Jezioro łabędzie* Piotra Czajkowskiego, *Piękna i Bestia,* Antychryst w dramacie *Лабудово језеро*), a całość poddaje pod wpływ autorytetów (Federico Garcii Lorci czy Szekspira w fabule dramatu *Сомнамбули*). Ale ta lekka niezobowiązująca formuła to zapowiedź problematyki filozoficznej (aluzja m.in. do *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya). Destrukcja aktualnego świata jako skutek negacji życia i jego reguł, staje się nieubłaganą koniecznością.

Przedstawione antyutopijne wizje świata w różny sposób stanowią *signum* naszych czasów. Dramatyczne aranżacje świata w twórczości Đukicia w niczym nie przypominają szyderstwa »banalnej katastrofy«, pointowanej w dramaturgii sceptyka Basary. Przedstawiona w jego dramatach wizja polega na zanegowaniu paradygmatu kosmologicznego (Dupré 2008) i podważeniu logiki domen kulturowych słońca i księżyca, które już nie »współdziałają« w ramach porządku świata. Językiem natywistycznej symboliki, opartej na lunarnym okultyzmie, Đukić głosi światu zagrożenie »diabelską metafizyką«, której patronuje księżyc, »nocne słońce« naszej planety.

Literatura

Anđelković, Senker 2007: S. Anđelković, B. Senker (oprac.), *Govor drame – govor glume: zbornik radova sa simpozija Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Zagreb: Disput.

Bartmiński, Niebrzegowska 1996: J. Bartmiński, J. Niebrzegowska, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. I. *Kosmos*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Basara 2001a: С. Басара, Бумеранг, у: С. Басара, *Бумеранг. Оксиморон*, Библиотека »Дело«, (ур.) Г. Тешић, Београд: Народна књига-Алфа, 5-96.

Basara 2001b: С. Басара, Оксиморон, у: С. Басара, *Бумеранг. Оксиморон*, Библиотека »Дело«, (ур.) Г. Тешић, Београд: Народна књига-Алфа, 97-150.

Basara 2011: S. Basara, Dolce vita, tłum. A. Cielesta, D. Zwierzchowska, w: *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku. Wybór tekstów*, (red.) A. Cielesta *et al.*, t. I., Katowice: Uniwersytet Śląski, 51-95.

Čajkanović 1994a: В. Чајкановић, Речник српских народних веровања о биљкама, у: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, (уред.) В. Ћурић, 4, Београд: Српска књижевна задруга и др.

Čajkanović 1994b: В. Чајкановић, Стара српска религија и митологија, у: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, (уред.) В. Ћурић, 5, Београд: Српска књижевна задруга и др.

Cashford 2003: J. Cashford, *The Moon: Myth and Image*, London: Basic Books.

Cotterell 1993: A. Cotterell, *Słownik mitów świata*, przeł. W. Ceran i in., Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
Di Nola 1989: A.N. Di Nola, *Diabeł*, przeł. I. Kania, Kraków: Universitas.
Đukić 2007a: M. Ђукић, *Млин*, Београд: Републиканска унија, Удружење драмских писаца Србије.
Đukić 2007b: M. Ђукић, *Папагај*, Београд: Републиканска унија, Удружење драмских писаца Србије.
Đukić 2008a: M. Ђукић, Лабудово језеро, у: M. Ђукић, *Драме*, Београд: Републиканска унија, Удружење драмских писаца Србије, 217-311.
Đukić 2008b: M. Ђукић, Сомнамбули, у: M. Ђукић, *Драме*, Београд: Републиканска унија, Удружење драмских писаца Србије, 13-102.
Đukić 2008c: M. Ђукић, Уговор, у: M. Ђукић, *Драме*, Београд: Републиканска унија, Удружење драмских писаца Србије, 103-215.
Dupré 2008: B. Dupré, *50 teorii filozofii, które powinieneś znać*, przeł. K. Wolański, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
Dziuba 2015: J. Dziuba, Antropologia relatywna. Z problematyki recepcji postmodernistycznej dramaturgii serbskiej i chorwackiej w Polsce, w: H. Mieczkowska *et al*. (red.), *Tradycja i wyzwania. Metodologia badań slawistycznych XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 349-357.
Frančić 1987: V. Frančić, *Słownik serbsko-chorwacko polski, Warszawa:* Wiedza Powszechna.
Frazer 1962: J.G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa: P.I.W.
Grabner-Haider 1994: A. Grabner-Haider (red.), *Praktyczny słownik biblijny*, Warszawa: Wydawnictwo Księży Pallotynów.
Kaštelan 2012: L. Kaštelan, Zanim zaśniesz, tłum. M. Pastuszka *et al.*, w: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów*, (red.) K. Majdzik *et al.*, Katowice: Wydawnictwo UŚ, 99-150.
Klaić 1991: D. Klaić, *The plot of the future: utopia and distopia in modern drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
Kopaliński 1985: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
Kowalski 1998: P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa: PWN.
Kowalski 2007: P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa: PWN.
Krupp 2006: E.C. Krupp, *Za horyzontem. Mity i legendy o Słońcu, Księżycu, gwiazdach i planetach*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
Kulišić *et al*. 1998: Ш. Кулишић, П.Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник* (1998), (уред.) Ш. Кулишић, П.Ж. Петровић, Н. Пантелић, Београд: Етнографски институт САНУ.
Leko 2003: M. Леко, *Улице Београда. Београдске улице и тргови*, 1872-2003, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Lilienfeld 2011: S.O. Lilienfeld, *50 wielkich mitów psychologii popularnej*, przeł.D. Sagan, Warszawa: Wydawnictwo CiS.
Łotman 2008: J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Marković 2011: M. Marković, Świetlisty las, tłum. D.J. Cirlić, w: *Postpolityczność. Antologia nowego dramatu serbskiego*, (red.) G. Injac, Kraków: Panga Pank, 77-107.
Nedović 2011: M. Nedović, Kraina ciemności, tłum. E. Fryt, K. Włodarczyk, w: *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku. Wybór tekstów*, (red.) A. Cielesta *et al.*, t. I., Katowice: Uniwersytet Śląski, 97-133.
Radenković 1996: Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш, Београд: Просвета, Балканолошки институт САНУ.
Skok 1974: P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, Zagreb:* JAZU.
Srnec-Todorović 2011: A. Srnec-Todorović, Odliczanie, tłum. I. Dróżdż *et al.*, w: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów*, (red.) K. Majdzik *et al.*, Katowice: Wydawnictwo UŚ, 185-251.
Tomiccy 1975: J.R. Tomiccy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa: *Ludowa* Spółdzielnia Wydawnicza.
Tressider 2005: J. Tressider, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa: Wydaw. RM.
Valent 2012: M. Valent, Goła Europa, w: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów*, (red.) K. Majdzik *et al.*, Katowice: Wydawnictwo UŚ, 123-183.
Włodarczyk 2012: J. Włodarczyk, *Księżyc w nauce i kulturze Zachodu*, Poznań: Rebis.

Jolanta Dziuba

»*LUNA OMNIA REGIT*«: THE CULTURAL NARRATION ON DISTURBED COSMOLOGY IN SERBIAN AND CROATIAN POSTMODERNIST DRAMA

The Moon is an important object in the topography of the human *universum*. Its presence in the cosmos constitutes a component of the commonly known model of the way one perceives the world. In culture, the Moon is presented as an element of various world's conceptualizations. A popular perception, where the Moon acts as a silent observer of night life, the patron of lovers and insomniacs, is currently being modified. In the postmodernist drama, the cosmological symbolism (solar/lunar) has found its characteristic application in the of creation of modern epoch's picture as an anti-Utopia.

Key words: antyutopia, Cosmology, cultural symbolism of Moon, Narration, postmodern Drama

ИГОР ПЕРИШИЋ

Сунце у чаши: Снежни човек *Давида Албахарија*[*]

У раду се анализирају наративи и метафоре присуства-одсуства сунца у роману *Снежни човек* Давида Албахарија. Одсуство физичког сунца, приповедач надомешћује његовим метафоричко-колористичким присуством у виду сока од поморанџе. Преко овог жижног симбола, или својеврсне еманације измичуће есенције, преламају се тематске опозиције по којима је структурисан роман: своје-туђе; близина-даљина; сунце-месец. У исто време, одсуство сунца евоцира стару тему српске књижевности о томе како греје »сунце туђег неба«, тему веома присутну у Албахаријевим егзилским романима, а понајвише у *Снежном човеку* где је уведена и развијена инсистирањем на хронотопу прага.

Кључне речи: Давид Албахари, *Снежни човек*, сунце, егзил, хронотоп прага

Сок од поморанџе у роману *Снежни човек* Давида Албахарија помиње се 32 пута. У издању из 2007. које користимо (прво издање појавило се 1995. године) прелом је такав да се текст простире на укупно 156 страница. Ако одузмемо импресум, роман има 152 странице. Приповедач *Снежног човека* пије или помиње сок од поморанџе у просеку на сваке 4,75 странице. Мада је роман написан у једном пасусу, што значи да нема никаквих техничких наративних сегментирања, за потребе овог малог статистичког експеримента поделићемо га на два дела у односу на учесталост помињања сока од поморанџе. У првом делу, од страна 5-70, што значи на укупно 66 страница, сок од поморанџе појављује се 26 пута, или у просеку на сваке 2,87 странице. У другом делу, од стране 71 до краја, дакле на укупно 86 страница, помиње се 6 пута, или просечно на сваке 14,3 странице. Како овај текст нема циљ да статистичким методама дође до егзактних сазнања у смислу како се то одвија у природним наукама, већ

* Текст је резултат рада на пројекту »Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика« (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

статистика служи да се започне књижевнокритичка анализа, дозвољена је мала апроксимација у циљу поједностављивања математичке потке даљег излагања. Дакле, сок од поморанџе се у првој половини *Снежног човека* појављује на свакој трећој страни, док се у другој половини то дешава на свакој четрнаестој. Како је сок од поморанџе симболички корелатив који увезује све остале теме у роману, праћење његовог наглашеног присуства и затим упадљивог повлачења може да нам откључа нека од значења Албахаријевог романа.

У првом делу романа сок од поморанџе је метафоричко-колористички надоместак за одсуство сунца, заправо евоцирање његовог присуства у чаши. Доласком у северне крајеве (који се могу поистоветити са Канадом и градом Калгаријем, мада се они нигде у тексту романа изричито не именују, већ само у захвалници Универзитету у Калгарији на стипендији која је аутору омогућила несметан рад на књизи), при сусрету са снежном *белином* и дугим *црним* ноћима, код приповедача се јавља посредна, али наглашена потреба за *жутим* сунцем, толика да он мора симболички да га пије, у облику сока од поморанџе, на свакој трећој страници. Приповедач *Снежног човека* је већ унапред знао шта ће му бити потребно за преживљавање у снежној белини, те је замолио да га у изнајмљеном стану чекају довољне количине сока од поморанџе: »Да те вечери нисам затекао сок од поморанџе у фрижидеру, ниједан праг ме не би задржао, помислио сам док сам седео за кухињским столом« (14). Или, мало касније, у једној другој ситуацији: »У ствари, да није било тог сока од поморанџе, тада, у деканској канцеларији, и претходне вечери, у фрижидеру, вероватно бих се одмах вратио одакле сам дошао« (19). Уопште, на још неколико места у првом делу романа јављају се обрти по модусу »да-није-сока-од-поморанџе« у којима се ова текућина јавља као чулно-конкретна веза са пређашњим светом, као *жути* траг Југа у *белом* Северу без којег приповедач не би могао да преживи.

При првом сусрету са новим домом, заправо туђим домом, станом стручњака за географске карте који му је изнајмио Универзитет чији је гост, код приповедача се јавља свест о прекорачењу интимног хронотопа:

> Улазна врата су и даље била отворена, и када сам погледао своја стопала, видео сам да стојим изнад прага, с једном ногом унутра а с другом напољу. Можда сам још увек могао да се вратим, помислио сам тада, не тако прецизно, наравно, јер је умор гмизао по целом мом телу, и јер сам се одувек гнушао устајалог ваздуха. (12)[1]

[1] Сви наводи из романа *Снежни човек* биће обележени само бројем стране у загради према издању: Албахари 2007.

Као у замрзнутој филмској секвенци приповедач лебди изнад прага, у својеврсном спациотемпоралном лимбу, знајући да је повратак у први, свој свет још увек могућ док се праг буквално а још више симболички не прекорачи. При том је карактеристично сужавање фокуса, или »зумирање« стопала као покушај да се тренутак учини што више личним, и на тај начин продужи као стечена хронотопска садашњост. Међутим, одлучујући корак преко прага врло брзо ће се начинити, што је последица »метафизичког« умора расредиштеног субјекта[2] који сопствену вољност манифестује у парадоксалној децентрираној не-вољности. Због тога симболички први прелазак прага постаје чак и комичан: »Подигао сам ногу, ону која је била остала напољу, високо, као да трчим преко препона, и ушао у кућу« (12). Попут неке чаплиновске чапље, приповедач незграпно чини тај одлучујући корак, постижући комику покрета карактеристичну за комичке неме филмове, да би се недуго потом вољност за повратком потпуно изгубила: »не бих имао снаге да поново пређем праг, већ сам једва вукао ноге по поду« (13). Граница туђег кућног прага тако постаје заштитни бедем за интимни свет који се гради на соку од поморанџе у првом делу романа. Видећемо како нарушавање те границе значи и крах поверења у сок од поморанџе, што ће се десити у другом делу романа.

Док сок од поморанџе још има дејство, држећи снежног човека у парадоксалном крхком чврстом обличју, постоји и стална брига приповедача колико су му мисли прецизне, при чему се често »прецизност« пише курзивом. Превентива од топљења снежног човека јесте унутрашња прецизност мисли. Кључна слика прецизности јесте она када приповедач сок од поморанџе види јасно као сунце, и у томе је најдиректније могуће разрешење симболичког потенцијала сока од поморанџе као *сунца у чаши*: »Истог часа сам се присетио сока од поморанџе, а слика пуне чаше је била толико јасна, да сам морао да затворим очи« (25-26). Јасна слика сунца у чаши јесте у тренутку досегнута прецизност, виртуелна објава краткотрајног јединства писма и знака, што на метафикционалном плану сведочи и Албахаријева аутопоетичка преиспитивања, у ранијим прозама наглашена, а овде у благом повлачењу[3]. Међутим, овај својеврсни метафоричко-тематско-аутопоетички

---

[2] Уп. »У затегнутој игри језика и историје, субјект дискурса је расут, постаје испрекидана мрежа различитих поља, никад повлашћени трансцендентални зналац – а то је један од разлога зашто он непрестано напада академски живот који овладавање знањем као консензусом сматра својим главним циљем« (Гвозден 2004: 23).

[3] Владимир Тасић сматра да је *Снежни човек* означио прекретницу у Албахаријевом писму. Проширивањем тематског репертоара, долази до добродошлог ослобађања од тематских табуа које је наметала специфична форма српског постмодернизма (Тасић 2005: 89). Исто мисли и Предраг Бребановић: »Књигу пред нама, чини ми се, и треба видети као (језички, истина,

врхунац романа испоставиће се као лажан. Будући да се десио при самом почетку романа, он тако постаје сведочанство одсуства, или утопијске виртуелности присуства, који ће служити да би се до краја деконструисао преко расредиштења субјекта који губи сваку везу са јасном и прецизном сликом сунца у чаши, нестајући у поентилистичкој и колоритно сиромашној слици човека у белом антиклимаксу.

По принципу антиклимакса организоване су и опозиције своје-туђе, односно близина-даљина. Када при почетку романа приповедач на тренутак помисли да је и даље »у *свом* стану, а не овде, у *туђини*« (14), свест о јасној опозицији своје-туђе наглашена је и курзивом. Ту је још посредно присутна зебња како ће грејати »сунце туђег неба«, толика да се симболички сунце мора држати надохват руке, у чаши. Како роман одмиче ка другој половини, опозиција своје-туђе полако се релативизује. У следећем наводу је већ растворена знацима навода, што значи иронизована:

> Сунце је већ било високо на небу, премда некако искошено, не као код нас, »у мојој земљи«, помислио сам под знацима навода, вероватно због тога што се град налазио тако далеко на северу, тако близу снежног белила. (59)

Блага пометња мапираности категорија своје-туђе у нестабилном идентитету преноси се и на разматрање категорија даљина-близина, које се такође подвргавају превредновању у овом мало дужем одломку из романа:

> Раније сам мислио да је »даљина« само друга реч за »путовање«, после сам схватио да се путује изнутра, у себи, и да спољашњи простор нема никакве везе с тим. Једно време нисам веровао у даљину, као што неки људи не верују у бога; ништа ме није могло убедити. Потом сам »даљину« почео да замишљам као »бекство«, а пошто сам о »бекству« увек мислио као о »уточишту«, »даљина« се претворила у неку врсту »уточишта«, које сам, с друге стране, увек замењивао речју »гост«, али не у смислу »радост у кући«, него у смислу речи »туђинац« или, још боље, »човек под непознатим кровом«. То ме је збуњивало, та повезаност крова са даљином, крова који би требало пре свега да означава близину, заштиту, присност, сан. Можда постоји кров који открива, помислио сам, можда се њихова сврха не исцрпљује увек у покривању и бдењу? Нисам знао да ли на то

супериорно) пишчево напуштање 'тамнице језика', при чему је у кућној географији, којом је Албахари и даље фасциниран, тај 'излазак' парадоксално али интенционално симболизован *уласком у подрум*, то кућно потпалубље, чије постојање јунак открива са закашњењем и дуго оклева пред његовим вратима« (Бребановић 1996: 24). На крају текста вратићу се на питање односа овог романа према (Албахаријевој) постмодернистичкој поетици.

> може да се одговори, као што нисам знао како сам »даљину« почео да повезујем са »самоћом« а »самоћу« са доласком у ово место, у подножју брда које личи на нос. […] Другим речима, тамо где сам очекивао да ћу пронаћи »даљину«, нисам је пронашао. Нисам бар пронашао »даљину« која се открива приближавањем, јер без обзира колико сам путовао, нисам имао осећај да сам се приближио. (81-82)

Несигурни и расредиштени субјект у »анализи« опозицијâ туђе-своје и даљина-близина губи се напослетку, по сопственом признању, »у низу нејасно спојених асоцијација« (83), при чему постаје излишно било какво »класично« читање значења ове менталне дијалектике[4]; битна је њена невешта форма као сведочанство садржине која измиче. Дестабилизација интимно-аксиолошких хијерархија између категорија своје-туђе и близина-даљина у другом делу романа, када престаје дејство сока од поморанџе и када бела колоритно-метафоричка линија полако надјачава жуту, прераста и у право преокретање:

> Пружио сам руку и дотакао грудву, прво кажипрстом, потом палцем, онда целим дланом. Можда би требало да је понесем кући, помислио сам, забринут у исто време што с таквом лакоћом, све чешће, туђи дом називам својим. (117)

Процес преобразбе категорије »туђе« у »своје« тече дакле упоредо са процесом нестајања сунца из чаше. Како је већ речено, преломни тренутак после којег се сок од поморанџе повлачи са наративне сцене десио се отприлике на средини романа. Сигурну границу прага куће, или међе виртуелног »својег«, нарушава комшиница која долази у намери да позајми пуњач за акумулатор.

> Држала је заштитна врата, која су се отварала према трему, док сам ја држао дворишна врата, која су се отварала према кухињи, и тако смо стајали, *раздвојени прагом*. […] *Дотакао сам праг левим стопалом*. »Немам кола«, рекао сам, и нисам, нагласио сам, имао никакве представе где се пуњач налази. »Странац сам«, додао сам, као да су те три ствари: кола, пуњач акумулатора и странац, нужно повезане. Она је знала. *Прекорачила је праг* и поменула подрум. Када се, мало касније, вратила са пуњачем у десној а гајтаном у левој руци, и даље сам

---

[4] Слађана Стојановић ипак уочава занимљив парадокс у пишчевом третирању опозицијâ своје-туђе и близина-даљина: »главни јунак овог Албахаријевог романа читаоцу се указује пре свега као неко ко у туђем свету пажљиво (и болно) одмерава могућности (не)прилагођавања и јачину нити које га везују за завичај. То јест, аутор *Снежног човека* брижљиво води свог приповедача ка сазнању да је немогуће побећи (да је то само привид који повезујемо са пређеним простором) и да јунак, наизглед парадоксално али дубоко истинито, удаљавајући се од своје земље у ствари приближавао и себи и њој« (Стојановић 1997: 221).

> стајао поред врата, само што сам *праг дотицао десним стопалом*. »Не морате да бринете«, рекла је, »и ја сам странац.« Климнуо сам главом и чвршће стиснуо кваку. »На неки начин«, рекла је, »сви смо странци у овој земљи.« Тада је већ поново била на трему. »Понекад верујем«, рекла је, »да ова земља уопште не постоји, да смо је сви заједно измислили, и да ће једном морати да дође тренутак када ћемо увидети да живимо у празнини.« Пустила је заштитна врата, која је до тада придржавала раменом, и стакло се поново нашло између нас. Затворио сам улазна врата. Руке су ми подрхтавале, грашке зноја су ми избијале на челу и између праменова косе, и *када сам покушао да узмем чашу са соком од поморанџе, исклизнула ми је између прстију*. Ухватио сам је другом руком, и жућкаста течност, прво хладна а одмах потом лепљива, прекрила ми је зглоб и надланицу. (68-70, курзиви моји)

У овом појављивању хронотопа прага, у својеврсном ритуалном плесу како је приметио Дејан Илић[5], десиће се и ритуално поништавање прага као границе која штити приповедача од антропофагијског дејства *белог* света. Када је одлучна жена без много размишљања прешла праг, она га је на тај начин и девиргинизовала па ће неодлучни јунак[6] тај праг само још једном прекорачити на крају романа, али тада сасвим одлучно, по први пут активно и без недоумица, као преко нечег што је изгубило своју плацентолику заштитну функцију. (»Устао сам, колена су ми запуцкетала, табани застењали под тежином, и упутио се у кухињу, обуо чизме, навукао дебели џемпер преко главе. Пришао сам улазним вратима, отворио их, прекорачио праг, ступио на степеник покривен снегом«, 146). Албахаријева иронија састоји се у томе што ће тренутак када јунак престане да мисли о својим корацима, о кореографији на хронотопу прага, значити и његов сигуран корак у смрт.

Истовремено, у наведеној преломној сцени, двадесет шестим појављивањем сока од поморанџе, када он исклизне из приповедачевих руку и тиме из симболичке потке романа, креће и његово повлачење. Ту започиње и други део *Снежног човека* у којем се одвија топљење наративног субјекта који није успео да за себе освоји чврсто утемељење ни у тексту ни у свету. Како је већ пребројано на почетку, сок од поморанџе појавиће се у другом делу романа још само шест пута, и то у својеврсном »фејд ауту«. Тридесето појављивање значи и опроштај са њим:

---

[5] »[…] уласку жене у подрум претходио је, да тако кажем, ритуални плес око кућног прага. Прво су главни јунак и жена стајали раздвојени прагом. Потом је он дотакао праг левом ногом, и онда је она прекорачила праг« (Илић 1996: 30).

[6] Уп. »Он је лик који не може да се оствари акцијом, те стално остаје да лебди између помисли и првог корака« (Стојановић 1997: 221).

> Деканова секретарица је понудила да долије сок од поморанџе у моју чашу; како сам одбио, извила је обрве и стиснула усне. »Једном се мора стати«, рекао сам. Поновио сам исту реченицу на ходнику где сам био сасвим сам, и у лифту, у којем су била два студента, иако ме нико није ништа питао. (128)

Своју одлуку да се опрости од сока од поморанџе, а тиме и од живота, приповедач ће помало инфантилно морати да потврди и понављањем у разговору са самим собом. Последње појављивање је post festum, као сећање на нешто што је минуло, при чему се нуди и једно од објашњења значења жижног симбола:

> Никада нисам био толико уморан, једино можда кад сам допутовао, када ме је шофер напустио, али тада сам попио чашу сока од поморанџе, тада сам још веровао у сок од поморанџе, можда због тога, помислио сам, што су у мојој земљи поморанџе тешко успевале, само с крајњим напором, за разлику од шљива, које су расле као коров. (141)[7]

После преломног догађаја поништавања заштитног дејства прага и исклизнућа сока од поморанџе, започело је дакле буквално и симболичко нестајање субјекта приповедања. Оно се одвија преко слика у којима се јунакова физичка појава доводи у везу са снежним обличјем које се топи, попут ове: »Тако некако и ја нестајем, помислио сам док сам тражио кључ у џепу мојих панталона, испод влажног трага на јакни. Долазим као грудва, нестајем као грудва, и све што остаје јесте барица« (119). Јунак који се топи суочава се и са нестајањем сопствене слике у огледалу: »Приближио сам се огледалу, али видео сам само свој нос, врх носа, а онда је и он ишчезао, као све остало« (121). Тиме приповедач на својој кожи потврђује »пророчке« речи жене која је дошла да позајми пуњач за акумулатор о томе да они у северној, снежној белини живе у празнини, у постепеном нестајању попут барице која остане након топљења грудве снега.

Након низа сличних слика нестајања, роман се завршава одласком приповедача у белу смрт, остављајући нека питања отворена:

> Отворио сам уста, и снег ја нагрнуо у последњу празнину, облепио језик и непце, попунио образе, склизнуо низ грло, избрисао сваку преосталу разлику.

---

[7] Ангела Рихтер овако објашњава функцију сока од поморанџе у Албахаријевом роману: »Он је испрва знак да је Ја још увек заробљено у стварности, док у последњем делу текста постаје израз разлике према страној садашњости, тако што као симбол служи упућивању на прошлост (домовину), јер наранџе у домовини тешко успевају« (Рихтер 2004: 210).

> И када се, мало касније, зец обазриво примакао ониском снежном обличју и гурнуо њушку међу слепљене пахуље, нико му није ништа рекао. После је снег престао да пада, и на небу се, као што је ред, појавио месец. (156)

Када помоћу свакодневне логике уочимо чињеницу да последње две реченице није могао да изговори тада већ мртви приповедач, најпре се поставља питање ко је онда заправо приповедао роман[8]. Питајући се о истом, Дејан Илић решење налази у двоструком читању наслова. Снежни јунак приповеда роман у своја два вида: до пред крај романа то је прилично конкретни *снежни човек*, да би се у последње две реченице претворио у *снежно обличје* које говори те завршне речи. При томе, наравно, наративни поступак открива и један слој значења. Снежно обличје је метафора за обезличено *ја*: »Промена карактеристична за исповедне облике нарације, у роману *Снежни човек* огледа се у трансформацији индивидуализованог *ја* у обезличено *ја*« (Илић 1996: 27). У таквој оптици, и имајући на уму албахаријевски поступак стварања титравих или лелујавих субјективности, није од пресудног значаја разрешавати недоумицу да ли је смрт снежног човека физичка[9] или само симболичка[10]. Ради се и о једном и о другом. Снежни човек, ако је на крају умро, у складу са позицијом слабог субјекта и метонимијским препуштањем сопствене есенције наративном колориту, није могао другачије да умре него езотерично-колористички и да се тек на крају огласи у складу са својом правом »природом«: као мистичан глас беле, опустеле, празне природе с оне стране хумане субјективности.

Ипак, чини се да то није све и да у последњој реченици има још нешто, можда од пресудне важности за значење романа. А то је Албахаријева иронија

---

[8] Уп. »Ко изговара те речи, ко посматра и описује тај призор су питања на која нема ко да дâ одговор. Предео је испражњен, језик је испражњен, над пустињом природе лебди месечева снежна светлост, у ноћи света, у којој владају фантоми нужности и заповести јаловог сопства Новог света« (Милутиновић, Андрејић 2012: 550).

[9] Уп. »[…] песимистички наратор *Снежног човека* изгубио је све и, будући неспособан да се прилагоди животним околностима земље у коју је дошао, налази смрт у снегу и леду« (Гвозден 2004: 22). Катарина Бугарчић сматра да се на крају романа ради о формалној егзекуцији давно умрлог јунака: »Смрт која се јунаку романа давно десила сада се појавила у крајњем, формалном облику« (Бугарчић 2010: 150).

[10] Уп. »Роман је нека врста сведочанства о спором али неумитном ишчезавању субјекта из историје, о губитку идентитета и смрти у ритму (канадске) природе – границе сваког дискурса – у којој наратор постаје само још једна снежна пахуља која покушава да учини немогуће, да одлети с оне стране идеологије и утопије« (Гвозден 2004: 24). Такође и: »Покушај бекства од историјске стихије, из земље у хаосу у земљу која представља оличење реда, у нов простор који наратор треба да попуни свакодневним обавезама, завршава се поразом. Нема бекства од историје – констатује наратор – једино бекство од ње је бекство у смрт« (Новак Бајцар 2015: 167).

која је уведена уметањем речи »као што је ред« пред појаву месеца: »После је снег престао да пада, и на небу се, као што је ред, појавио месец« (156). Снежана Милосављевић у једном од првих приказа Албахаријевог романа такође детектује иронију на завршетку романа:

> Остаје, међутим, на крају, читаво чуђење пред последњом, рекли бисмо сувишном реченицом, која покушава да накнадно интензивира заокружену целину романа и придода још један призвук ироније који смо већ наслутили у лирској интонацији финалног мотива смрти. (Милосављевић 1996: 129)

Реченица може да делује сувишно и зато што представља знак Албахаријевог повратка »правоверној« постмодернистичкој поетици. На крају романа аутор није могао да одоли а да не релативизује унеколико патетичан завршетак увођењем аукторијалног приповедача, оног »класичног« постмодернистичког приповедача који пре свега води рачуна о форми извођења сопствене нарације, а не о представљеном свету, од чега се Албахари у овом роману, како је раније речено, увелико био одмакао. Речи »као што је ред«, сасвим брехтовски а тиме и протопостмодернистички, читаоца муњевито усмеравају да обрати пажњу на ред, распоред, форму приповедања, што доноси скоро комички завршни утисак да је роман настао по симетрији бинарних супротности. *Као што је ред* ту су супротстављени близина и даљина, своје и туђе, активна природа и пасивни субјект, мушки и женски принцип, дан и ноћ, да би се, како би таква конструкција била довршена, као опозит сунцу (жижном симболу под који је могуће супсумирати све остале прве чланове бинарних опозиција) на крају појавио и месец. На овај начин истиче се постмодернистичка свест о конструисаности нарације, јер месец задобија функцију завршног печата којим се оверава уговор о правоверној употреби бинарних опозиција. Међутим, у књижевном тексту који и даље настаје у окриљу постмодернистичке поетике ништа није сасвим сигурно; он се, *као што је ред*, измиче и читању које би га сместило у калуп конструкције бинарних опозиција. Напослетку, такав месец који завршава роман по строго утврђеном композицијском реду открива се као важан за нешто друго: за Албахаријево сликарско уклапање боја о којем веома много води рачуна у овом роману. Месец је аутору напросто био потребан по визуелној логици, јер се на метанивоу *боје* испостављају као главни јунаци романа, истовремено наравно имајући и симболички потенцијал. Жути месец морао је да засја на крају како би означио довршење приповедачевог нестајања преко своје симболичке функције Смрти, али и да би успоставио колоритну равнотежу, бивајући иронично жуто светло у пустој белој земљи, замена за попијено сунце у чаши. Последња реченица је дакле увелико артифицијелна, ироничка опомена која има растворити и читања овог романа као искључиво песимистичке приче о поразу.

Литература

Албахари 2007: Д. Албахари, *Снежни човек*, Београд: Стубови културе.
Бребановић 1996: П. Бребановић, Од ентропије ка паранојиу? *Снежни човек* и поетика Давида Албахарија, *Реч*, 23-24, 22-25.
Бугарчић 2010: К. Бугарчић, Мотив смрти у романима Давида Албахарија, *Поља*, 465, 146-151.
Гвозден 2004: В. Гвозден, Албахаријева и Тасићева Канада, *Златна греда*, 30, 21-24.
Илић 1996: Д. Илић, Ко прича причу, *Реч*, 23-24, 26-31.
Милосављевић 1996: С. Милосављевић, Снег, белина, ништавило, *Градина*, јан-феб, 127-129.
Милутиновић, Андрејић 2012: М. Милутиновић и Ј. Андрејић, Конструкција деконструкције наративног идентитета *Снежног човека*, у: М. Ковачевић (ур.), *Наука и идентитет*, Пале: Универзитет у Источном Сарајеву, 545-552.
Новак Бајцар 2015: С. Новак Бајцар, *Мапе времена: Српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе*, Београд: Службени гласник.
Рихтер 2004: А. Рихтер, Сећање и заборав у туђини: Дубравка Угрешић и Давид Албахари, *Књижевна историја*, 122-123, 203-213.
Стојановић 1997: С. Стојановић, Што даље ка завичају, *Итака*, 1, 220-221.
Тасић 2005: В. Тасић, *Снежни човек* и паралакса, *Градац*, 156, 89-94.

Igor Perišić

SUN IN THE GLASS: *SNOW MAN* BY DAVID ALBAHARI

The paper analyzes the narratives and metaphors of presence/absence Sun in the novel *Snow Man* by David Albahari. The absence of physical Sun storyteller compensates by its metaphorical-colorful presence in the form of orange juice. Through this key symbol, or some kind of emanation of elusive essence, thematic oppositions by which novel is structured can be clearly seen: own-someone else; close-range; Sun-Moon. At the same time, the absence of sun evokes the old theme of Serbian literature of how heated »Sun of foreign skies«, a theme very present in Albahar's exile novels, most notably in the *Snow Man* where he introduced and developed this theme by insisting on the chronotope of the threshold.

Key words: David Albahari, *Snow Man*, Sun, exile, chronotop of the treshold

VLADISLAVA GORDIĆ PETKOVIĆ

Mesec u Škorpiji: sunce i mesec kao znamenja ljubavi i smrti u prozi Jelene Lengold

Simbolika Sunca i Meseca u savremenoj srpskoj prozi najređe se pojavljuje u svojim astrološkim značenjima, sledeći tako putanju istorije svetske književnosti, koja se od renesanse na ovamo sve manje bavi udelom planetarne simbolike u karakterizaciji junaka: dok je Čoserova Žena iz Bata znalački tumačila svoju natalnu kartu u *Kenterberijskim pričama*, Blanš Diboa u *Tramvaju zvanom želja* samo uzgred pominje horoskopske znake i njihov udeo u sudbini. Izuzmemo li satirične pamflete Džonatana Svifta u kojima je žestoko ismejao obućara Partridža koji je naprasno postao zvezdočatac ili pak funkcionalnu ulogu natalne karte u stradanju junaka Vebsterove drame *Vojvotkinja od Malfija*, astrologija odista nije plodna osnova književnog zapleta, čak ni u srpskoj književnosti gde ne manjka paganske simbolike Sunca i Meseca.
U četiri zbirke proze Jelene Lengold, *Pokisli lavovi* (1994), *Lift* (1999), *Vašarski mađioničar* (2008) i *U tri kod Kandinskog* (2013), razvija se složena simbolika značenja Sunca i Meseca koja je takođe sporadično usmerena ka astrologiji. Rad će preispitati semantičku i stilsku funkciju pominjanja svetlosnih tela u pričama Lengoldove, gde se ona redovno pojavljuju u kontekstu preispitivanja kompleksnih veza ljubavi, smrti i usamljenosti.

Ključne reči: Sunce, Mesec, astrologija, kratka priča, narativ

Astrologija i književnost

Svrstavši je, uz alhemiju, među one »aberacije ljudskog uma« koje su proizvele veliki uticaj na mišljenje i življenje zapadne kulture (Riess 1933: 73), Ernst Ris astrologiju naziva proizvodom braka sklopljenog između religije i nauke. Religiji, astrologiji i magiji zajedničko je jedno: mapirale su svakodnevne probleme ljudi i pomagale im da se sa njima izbore, makar tako što bi ponudile strategiju da se strašna nasumičnost sudbine predstavi kao zakonomerno delovanje.

U svojoj uticajnoj studiji *Religija i propast magije* Kit Tomas takođe ukazuje da su religija i magija često bile povezivane po sličnosti; i jedna i druga viđene su kao mogućnost da se ostvari kontrola natprirodnog porekla nad okruženjem. Hrišćanska crkva je u ranom srednjem veku spremno usvajala paganske običaje, pa je i to, uz činjenicu da se nije naglašavala distinkcija između magijske i religijske funkcije, bio razlog što je običnom čoveku bilo teško da razluči veru od sujeverja. Početkom šesnaestog veka astrološke doktrine bile su deo slike univerzuma kakvu je obrazovan čovek poznavao (Thomas 1971: 337). Razlika između magije i religije ponovo je postala oštrija sa protestantskom reformacijom, koja je naglasak stavila na svemoć i sveprisutnost boga. U protestantizmu su na delu pokušaji da se elementi magije odvoje od religijskih praksi nedvosmisleno i zauvek, a misteriozni i neobjašnjivi događaji tumačeni su kao delo Proviđenja. Protestanti su, tako, utemeljili novo shvatanje religije koje se udaljilo od ritualnih praksi življenja, a približilo skupu dogmi.

Gde je tu astrologija, kao vid povezivanja neba i zemlje, kao proučavanje uticaja planeta na život na Zemlji? Sedamnaesti vek doneo je promene u spoznaji Sunčevog sistema i zemlje, koje su oduzele nebesima prerogative savršenstva i svemoći, ali za obrazovane ljude srednjeg veka i renesanse astrologija predstavlja široko prihvaćeno shvatanje sveta koje je podrazumevalo da superiorni nebeski svet vlada zemaljskim životom. Astrologija je faktički prilično fleksibilan sistem prognoze, makar većina njenih predviđanja delovala putem sugestije ili autosugestije. Upravo zahvaljujući kretanju astralnih tela, Sunca, Meseca i ostalih planeta, astrologija postaje sastavni deo magije: neki od grčkih magijskih tekstova uključuju se u astrološki korpus (Mauss 1972: 57), a »izvesne grane magije, poput astrologije ili alhemije, u Grčkoj su nazivane primenjenom fizikom« (Mauss 1972: 177).

Astrologija i literatura mogu se povezati po sličnosti u upotrebi predviđanja kao metafore i metafore kao predviđanja. I astrolog i pisac koriste se sugesijom u pokušaju da dokažu kako je sreća dostižna makar kao idealna kategorija; što su njihovi iskazi neodređeniji i načelniji, tim su sugestibilniji, ne daju konačne odgovore već formulišu zavodljiva večna pitanja. Doduše, i istorije ljudskog društva i književna dela pokazaće da precizno proročanstvo ne postoji, ili bar ljudski um ne može da ga pojmi sve dok se ne ostvari – budući da se faktor jezika pokazuje jednako problematičan koliko i faktor slobodne volje. Ako bi proročište u Delfima tačno reklo šta će biti, izostajali su podaci o *kada* i *kako*; predskazanja veštica iz *Magbeta* mogla bi se proučavati kao lekcija iz retorike političkog marketinga – kraljeubicu Magbeta nije uništilo prekomerno vlastoljublje (koje jeste njegova tragična greška) nego nedostatak svesti o figuralnosti jezika; astrologija i magija manipulišu simbolima čija su značenja neiscrpna, simbolika mnogostruka i, samim tim, kontradiktorna.

U *Kenterberijskim pričama* Džefrija Čosera nalazimo funkcionalnu upotrebu astrologije zarad tumačenja prakse življenja. Jedna od samo dve učesnice hodočašća na grob Tomasa Beketa, Alison (predstavljena kao Žena iz Bata) ocrtana je kao

živopisna, putena, željna iskustva i avantura, ponajviše u svom Prologu kad govori o svojih pet brakova i načinima da u braku ostvari premoć. Po shvatanjima Čoserovog doba, topos ženske prevlasti bio je izvor podsmeha ili sumnji u svetogrđe: balansirajući u *Kenterberijskim pričama* na opasnom području blasfemije, pisac ipak rešava da žensku dominaciju predstavi kao element humora. Alisonine taktike kojima pobeđuje muškarčevu volju pre braka i tokom bračnog života, lukavost kojom muževe tera na potpunu poslušnost i borba da ostvari prevlast predstavljaju je više kao komičnu nego kao revolucionarnu žensku figuru. Prva reč njenog prologa u *Kenterberijskim pričama* je »iskustvo«, i ona je dominantno određuje: za razliku od druge Čoserove junakinje, igumanije Eglentine, ali i svake druge žene njenog vremena, Alison sebe usmerava prema učenju iz iskustva i time se uspostavlja kao inherentno moderan lik. Druga dominantna crta Alison je već pomenuta premoć odnosno »(pre)vlast« (engl. *mastery* ili *sovereignity*): njeno bračno iskustvo i jeste zasnovano na ženskoj dominaciji, a stav koji zastupa o ženskoj prevlasti suptilna je subverzija crkvenih zakona i svetovnih običaja: ona tumači tekst Svetog pisma tako da dokaže da se u njemu dozvoljava *iskustvo* kakvim ga ona vidi: više ljubavi, više brakova. Da ne poznaje Bibliju dobro, ne bi ni mogla da tako vešto manipuliše njenim argumentima, i obrazovanje je takođe presudan faktor koji je razlikuje od Eglentine, koja ne poseduje empirijsko znanje, već samo zaslepljenu veru.

Žena iz Bata trijumfalno podriva tradicionalno viđenje žene kao osobe podređene najpre ocu pa potom mužu, a odbacivanje koncepta ženske pokornosti podupire reinterpetacijom slavljenja devičanstva apostola Pavla, tako što sugeriše da je brak zapravo borba dveju slobodnih volja u kojoj je jedan partner nadmoćan. No, s druge strane, Alison će, potpuno neočekivano, kao argumentaciju protiv uvreženih rodnih normi ponuditi opravdanje svog ponašanja – horoskopom. Analizom svoje natalne karte, ona protivreči samoj sebi, pokušavajući da zadatošću horoskopskih smernica razvoja svoj temperament predstavi kao determinisan. Pored uočljive kontradikcije između pojmova slobodne volje i predodređenog načina ponašanja, odeljak o astrologiji ukazuje da je Čoser ipak nameravao da srednjovekovnom čitaocu ponudi zaključak da Žena iz Bata nije rušiteljka društvenog poretka, niti pak blasfemična. S druge strane, argument horoskopa može joj poslužiti i kao dodatno opravdanje – i dodatno pravo – da bude superiorna strana u braku.

Jer sam Venerina u čuvstvu svakom,
A srce mi je pod Marsovim znakom.
Strast mi Venera dade, svu vrelinu,
A Mars izdržljivost, moju čvrstinu,
U tome sam pod Marsom i pod Bikom,
Baš tužno je da ljubav greh je ikom!
Ja uvek sam popuštala svom htenju,

Zbog rasporeda zvezda pri rođenju;
Stog nisam mogla nekakvog dobrička
Da lišim mog Venerinog sobička.
Na licu nosim trag Marsovog znaka
I još sred jednog skrivenog budžaka. (Čoser 1983: 53-54, sth. 609-620)

Venera i Mars predstavljaju ženstvenost i energiju, žensku senzualnost i mušku strast a, kao što vidimo, Alison sebi pripisuje i marsovsku prirodu (na licu i na intimnom delu tela ima Marsov beleg). No, astrološka simbolika, pored individualnog temperamenta, može da objasni i rodne razlike, pa će nam tako Alison ponuditi i odlično astrološko objašnjenje zbog čega naučnici ne vole žene:

U delovanju Merkurovog znaka
I Venerinog oprečnost je jaka;
Jer Merkur voli mudrost, a i znanje,
A Venera raspusnost, rasipanje.
Svak od njih drugom uticaju spada –
Dok jedno jača, drugo slabi tada.
Te tako Merkur slab je, Bog to zna,
U znaku ribe, dok Venera sja,
A Merkur jača gde Venera vene.
Stog neće učenjak da hvali žene
Kad ostari i Venerine stvari
Zna kol'ko i nazuvak njegov stari,
Izlapelost ga hvata, pa piskara
Da žena mora da u braku vara! (Čoser 1983: 57, sth. 698-710)

Svaka planeta, prema astrološkim načelima, ima svoje sedište (znak kojim vlada i u kome su njena pozitivna dejstva najjača), ali isto tako i detrimentnu poziciju (znak u kom je njeno dejstvo slabo ili destruktivno zbog prirode horoskopskog znaka). Venera je, otud, »u padu« u znaku Device, kojim vlada Merkur, te se tako emocije i inteligencija ne mogu nikad usaglasiti, a muškarac koji je, po rečima Alison, učenjak, neće imati sluha za senzibilitet i emotivnost koje odlikuju boginju ljubavi.

Dvostruka priroda Venere i Marsa očigledna je u spremnosti Žene iz Bata da ženstvenost koristi agresivno, kao strategiju dominacije nad svojih pet muževa ali i kao način da sebi udovolji. Više od pet vekova docnije, Blanš Diboa iz drame *Tramvaj zvani želja* Tenesija Vilijamsa upitaće Stenlija Kovalskog da li je Ovan u horoskopu, pošto su pripadnici tog znaka, kako kaže, »siloviti i dinamični«, obožavaju buku i vole da bacaju sve oko sebe. Ovnom vlada snažna i agresivna planeta Mars, i preosetljiva i nepraktična Blanš pokušava da svom goropadnom i

grubom zetu stavi do znanja kako njegovim ponašanjem previše upravljaju nebeske sile a premalo samokontrola. Pogrešila je u proceni (Stenli je Jarac, znak koji oličava ambivalentnu simboliku hladnoće i požude, proračunate bezosećajnosti i hladne ambicije), ali to je prilika da navede datum svog rođendana i pomene da je u horoskopu Devica. Nakon što Stenli počne da ispituje Blanš o promiskuitetnoj prošlosti, navodeći podatke koji ne svedoče o smernom, devičanskom životu, shvatićemo da je naivni pokušaj karakterne tipologije samo poslužio kao argument njenom protivniku.

O horoskopu kao odreditelju karaktera i sudbine u književnosti tek ponešto promiče: u poznorenesansnoj tragediji *Vojvotkinji od Malfija* Džona Vebstera (1612/13) sin kog naslovna junakinja dobija u tajnom braku sa svojim domoupraviteljem rađa se u trenutku konfliktnog položaja planeta. Detetovu natalnu kartu sa neveselim prognozama pronalazi Bozola već u trećoj sceni drugog čina: ovaj je junak mračna postšekspirovska varijacija osvetnika, problematična figura dvostrukog agenta, najpre špijuna koji skrivi užasnu smrt vojvotkinje i njene dece, da bi je kasnije pokušao osvetiti. Tumačenje horoskopa samo pojačava osećaj kobne neumitnosti u drami, najsnažnije izražen Bozolinom parafrazom *Arkadije* Filipa Sidnija, rekavši da smo svi mi »zvezdama samo teniske loptice« (Webster 1959: V, 4, 63). Natalna karta je predstavljena kao fatalni predznak nesreće: Vojvotkinjino dete ima loše postavljenog vladaoca prve kuće, što znači kratak život, i planetu Mars u osmoj kući horoskopa, u konjunkciji sa zmajevim repom, što znači nasilnu smrt («The lord of the first house being combust in the ascendant, signifies short life; and Mars being in a human sign, joined to the tail of the Dragon, in the eighth house, doth threaten a violent death» – Webster 1959: II, 4, 62-65).

Sporadično prisustvo astrologije u književnosti ne korespondira sa važnošću astrologije u svakodnevnom životu u srednjem veku i renesansi, o čemu svedoči podatak da su najčitanija štiva u Engleskoj sedamnaestog veka bili almanasi – publikacije koje su, pored tabela kretanja zvezda sa naznačenim mesečevim menama i lunarnim i solarnim pomračenjima, spiskova crkvenih praznika i dana povoljnih za puštanje krvi, putovanje, šišanje, podsecanje noktiju i kupanje, hronologije važnih istorijskih događaja i saveta o uzgoju useva sadržale i proročanstva. Tiraži ovih publikacija kretali su se do tada neverovatnih trideset hiljada, a Kit Tomas u studiji *Religija i propadanje magije* tvrdi da je procena od 4 miliona primeraka prodatih tokom sedamnaestog veka preskromna (Thomas 1971: 348).

Džon Partridž, obični obućar koji se predstavljao kao astrolog i vidovnjak, bio je naročito popularan autor almanaha. Zato je i zasmetao Džonatanu Sviftu, koji je 1708. godine objavio tekst *Proročanstva za narednu godinu*, pod pseudonimom Ajzak Bikerstaf i sa naznakom: »napisano da spreči dalje obmanjivanje Engleza od strane priprostih pisaca almanaha«. Koristeći metod tzv. ose potajnice, odnosno prihvatajući logiku svog neprijatelja kako bi je efikasnije parodirao i razorio iznutra,

čuveni engleski satiričar lažno se predstavlja kao profesionalni astrolog, očajan što se proricanjem bave šarlatani koji iskazuju predviđanja dovoljno neutralna da bi mogla važiti za svako vreme i svaku državu. Zato će Sviftov Bikerstaf formulisati krajnje precizne prognoze događaja u narednoj godini, najavivši u dan i sat veliki požar u Parizu i papinu smrt, a između ostalog i sledeće: slavni obućar-astrolog Partridž umreće 29. marta u jedanaest uveče od groznice. Iako je rečeni datum obućar dočekao u odličnom zdravlju, tridesetog marta Svift objavljuje pismo u kom potanko opisuje njegovu smrt – Partridž je Bikerstafu na samrtnoj postelji navodno priznao da je varalica koja je samo htela da zaradi dovoljno da izdržava svoju suprugu. Sviftova surova šala išla je dotle da je na dan najavljene smrti objavio i elegiju posvećenu čoveku čiji se pogled uzdigao »od đona do neba«, čoveku koji je spojio obućarstvo sa nebeskim sferama i postao zvezda »proricanja i pendžetiranja«. Sastavio je i epitaf za »obućara, zvezdoznanca i šarlatana« u kome poziva Partridžove mušterije da plaču za njegovim almanasima i cipelama. Kad je Partridž pokušao da demantuje vest o svojoj smrti, Svift je objavio da nijedan živi čovek ne bi mogao objaviti sve one gluposti koje se nalaze u najnovijem almanahu, te da je, shodno tome, astrolog sasvim sigurno mrtav.

Nije se ovde radilo o pretvaranju trača u istinu, nego o raskrinkavanju obmane – obmanom. Svift je želeo da raskrinka Partridža i diskredituje astrologiju kao zabran za šarlatane, a uspeo je da iznerviranog obućara, kome su i pogrebnici dolazili na vrata da utanače sahranu, natera da digne ruke od pisanja almanaha.

Astrologija kao fundament zapleta u savremenoj književnosti gotovo da više ne postoji, i usamljen primer korišćenja drevnog umeća čitanja zvezda naći ćemo u Bukerovom nagradom ovenčanom romanu *Videla* (The Luminaries, 2013), autorke Elinor Katon. Dana 27. januara 1866. godine, »na najjužnijem kraju civilizovanog sveta«, na Novom Zelandu, u gradu Hokitika, obrelo se dvanaestoro ljudi koje povezuje misterija jednog ubistva i nekoliko tajni druge vrste. Svako od njih nosi obeležja u skladu sa jednim horoskopskim znakom. Roman uvodi galeriju od dvadesetak po svemu egzotičnih junaka, a izuzev dvanaestoro koji svojim karakterom i sudbinom oličavaju znakove zodijaka, sedmoro simbolizuju planete poznate u viktorijansko doba dok jedan od junaka, odnosno nepokretno telo pijanca Krozbija Velsa, predstavlja planetu Zemlju, »terra firma«. Među protagonistima su suicidna prostitutka i narkomanka Ana Vederel, kapetan Frensis Karver, političar Alister Loderbek, a tu su i novinar, hotelijer, trgovac, kapelan… Centralni lik, Volter Mudi, dolazi na Novi Zeland u potrazi za zlatom, a nailazi na seriju nerazjašnjenih zločina u čijem će rešavanju morati da učestvuje. Kako je neko od kritičara efektno rekao, »roman je posut zlatnom prašinom i uronjen u opijum«, i sasvim je dovoljno pohlepe, nasleđenih tajni i naglo iskrslih nevolja da se zaplet prostre na više od 800 stranica. Za Katonovu je čitanje knjiga proces prisvajanja, ne toliko proširenja vidika koliko profinjavanja spisateljskih veština a *Videla* jesu repozitorijum nasleđe-

nih tradicija, cerebralna rekonstrukcija istorije realističke proze. Redak je slučaj da se u savremenoj književnosti precizno koristi astrologija, onako kako to Katonova čini, s objašnjenjem da je zodijački sistem kompleksna priča u nastavcima i naivna verzija psihologije, i ma koliko se njena vera u astrološku potku romana činila čista i neuzdrmana, ipak je kritičarima važnija koncepcijska investicija u neoviktorijanski roman.

Mesečevi placevi: Ljubica Arsić

U prozi Ljubice Arsić srećemo reminiscencije na astrologiju i nebeska tela kao refleksije stanja i raspoloženja junaka i junakinja, svakako najviše u romanu *Mango*, gde i činjenica da je jedna od junakinja astrofizičarka autorki daje povoda da se više bavi putanjom nebeskih tela. U srcu zapleta romana su tri Beograđanke različitih životnih dobi, već posustale u potrazi za ljubavlju i zasićene romantičnim optimizmom, svaka od njih blizu trenutku kad bezrezervno ushićenje nepovratno nestaje a trijumfa mudrosti koji bi ga nadomestio još nema na vidiku. Slikarka Duška oličava sveprisutnu agresiju harmoničnog života: naoružana površnim znanjima o indijskoj filozofiji, astrologiji, zabavljena čakrama i natalnim kartama, ona zajedno sa svojom ostarelom mačkom Fani nepokolebljivo krstari kroz sve apsurdnije modele zdravog života koji nikako ne uspevaju da kompenziraju emotivnu prazninu. Tanja je udovica i apsolventkinja astrofizike koja se s tihom pokornošću i potisnutim nezadovoljstvom upušta u veze bez budućnosti. Intuitivna i pronicljiva Lida, centralna pripovedna svest, je tridesetdevetogodišnja razvedena profesorka biologije koja radi kao prodavačica u »Mangu«, i naslednica dedine kolekcije buba. Bubamare, strižibube i skarabeji poređani pod staklom pretvoreni su u mrtvo slovo porodične istorije otuđenja i nerazumevanja, a pejzaže iz njenog detinjstva zamenile su jarke boje u izlozima »Manga«: moda postaje groteskni surogat, druga ženska priroda i maskirana potraga za ljubavlju. Lidina sposobnost empatije i mističkog pronicanja u »suštinu« stvari uglavnom se završava na tome što »uska, prozračna sonda njene svesti« (Arsić 2008: 26) prepoznaje devojke koje u čarobno carstvo odeće zalaze nakon odustajanja od ispita na Filološkom fakultetu, ili žene koje ubrzo po kupovini tašne-vrećice saznaju za muževljev infarkt. Četvrta junakinja romana je sijamska mačka neptunsko plavih očiju koja mjaukanjem i kricima iskazuje sve valere ženskih raspoloženja: neutaživu seksualnu glad, prezir i osionost, frustraciju i inat, ljutnju i bes napuštenosti. Sijamka Fani »ima oči plave kao planeta Neptun, koja sa ogromnog udaljenja takođe vidi svoju rođaku Zemlju u plavoj fermentaciji« (Arsić 2008: 46); ona je žensko erotsko biće bez demonske snage racionalizacije, zarobljena priroda i sapeta divlja misao koju je nemoguće utišati i zavarati.

U isti mah metafora otužne ljubavne slasti i »sveta mrtvih, šarenih krpica kojima život daju ženske ruke dok ih prevrću po policama i gondolama« (54), reč »m/Mango« vešto najavljuje efektni slalom između transparentnog zova mačjih hormona i rašomonskog variranja ljubavnih avantura, filtriranih u sećanju tako da se potisnu tragovi muškog kukavičluka. Beograd iz romana *Mango* je bošovska tapiserija ljudi i njihovih ljubimaca: defiluju taksista na čijem se mobilnom telefonu vrte slike papagaja koji kljucka pivsku penu, devojke »sa šakom zvezda bačenim u lice« (26), vitke kao »grana sa koje je oglodana kora« (25), nevoljene uличne mačke i samovoljne kućne gospodarice prostora. Kao u astrologiji, Ljubica Arsić barata socijalnim i psihološkim tipovima: među njenim junakinjama su po jedna neudata žena, raspuštenica i udovica, i mačka koja simbolizuje nepatvoreni i racionalnošću nezamućen erotski nagon.

Zvezde su važan simbol u *Mangu*: simbol nastanka i nestanka, zbližavanja i otuđenja istovremeno, jer »na zvezdanom nebu postoji ogroman broj dvojnih zvezda uzajamno povezanih gravitacijom, zvezda koje se po svojim eliptičnim putnjama kreću oko zajedničkog težišta« (31); smrt je »avetinjska zvezda koja sama stvara svoju energiju i šalje je u svemir« (57). Zvezde utiču jedna na drugu, i bliskost ih može izobličiti: »Kada su zvezde izuzetno bliske, one se deformišu plimama koje izazivaju jedna na drugoj. Zbog toga je svaka izdužena u jajast oblik.« (31). Isti jajast oblik ima i plod manga, višeznačna odrednica slatkoće i gorčine koje se mešaju u životima junakinja. Kartografija zvezda ima svoj analogon u ljudskom životu, koji je u *Mangu* gotovo uniformno sveden na pobeđivanje samoće: »I ljudi žive u različitim sazvežđima galaksije koja se zove Svet. Kada je mrak na Zemlji, Svet iščezava, a ljudi postaju usamljena, luda kuća.« (31). Nebeska tela svojom suštinskom nepromenljivošću ukazuju na činjenicu da se čovek beznadežno udaljio od prirode, zamenivši je različitim robama i tehnologijama, jer »boje pejzaža, kako to obično biva u gradu, preselile su se u šareniš izloga, koji se silom rascvetava pored sivog asfalta« (55), polja i šume su nedostupni »ne u prostoru već kao doživljaj« a priroda je daleko, »kao dobri muž koji sve razume i prašta dok crvena i zelena svetla na raskrsnicama, trubljenje sirena i škripa kočnica podižu adrenalin, kao telo ljubavnika u blizini«. (55).

U predstavljanju Meseca mešaju se astrofizika i mistika ponajviše posle prvog Lidinog ljubavnog susreta sa oženjenim štamparom izbeglicom iz Knina, koji živi u Starčevu. Njihova romansa je kratka, određena stresnim okolnostima njegovog života i njene tihe razočaranosti zbog svih njihovih razlika, a to će nagovestiti upravo slika Meseca koja je istovremeno romantična i depatetizovana:

> Metalni Mesečev gong na nekim mestima je izjeden kiselinom. Ludi transformista postaje svetliji, onda se izlaže u svim figurama preferansa, kontrira u svim bojama. Kroz tref i melanholični karo, kad njihov auto sa spuštenim sedištima počinje da kruži,

> kao u Kusturičinom filmu, oko Meseca prekrivenog svemirskom krljušti. Lete iznad presušenih Mora tišine i Mora Serenitatis. Niko ih ne vidi, nikog tamo nema. Krateri su pusti, mesečina je iz njih utekla u vazduh ispijen kobaltnim strujanjima, upijen nazad u veliko i udubljeno nebo bez oblaka. Tu biti sam zaista to i znači. Sami samcati na Mesečevim placevima jeftinim za gradnju. (175)

Rituali i gozbe: Jelena Lengold

U pričama Jelene Lengold teme seksualnosti, emotivne bliskosti, usamljenosti i straha od smrti realizuju se kroz demistifikaciju čina pripovedanja i brisanjem granice između doživljenog i izmaštanog, u mizanscenu savremene tehnologije koliko i astrologije. Još od pripovednog prvenca *Pokisli lavovi* (1994) Jelena Lengold je dosledno autorka intimističke, konfesionalne proze. I knjige koje su usledile – zbirka priča *Lift* (1999), roman *Baltimor* (2003), knjiga priča *Vašarski mađioničar* (2008) i najnovija *U tri kod Kandinskog* (2013) – smeštene su u imaginarnu zemlju večne sadašnjosti i snažne nostalgije, na nepristupačni teren ljubavi, nedoumica, strahova; to je predeo u kom se nastanjuju demoni smrti i uspomena – kao u pričama Rejmonda Karvera o pustoši posle razvoda i ravnodušnoj praznini koja ispuni svet nakon što dvoje ljudi prestanu da se vole; slično Murakamiju, čije knjige stižu sa planete na kojoj, kako napisa jedan kritičar, stanuju svi naši strahovi. Ljubav se neprestano podvrgava anatomiji setnog sećanja i zloslutnog predviđanja, a život je duga bolest bez radosti izlečenja. Vivisekcija brakova i rastanaka i turobno sećanje na detinjstvo pokreću dijalog lektire i intime; laboratorijski čiste književne situacije poput fatalnih susreta i vulkanske strasti ironično se repliciraju u životu junaka i junakinja, umrljane strahom i sumnjom. Lengoldova literarizuje i erotiku i zlostavljanje, i pubertetski bes i resantiman zrelog doba, dok se u zbirci *U tri kod Kandinskog* bolno približava temi starosti; u njenoj prozi se ljubav, usamljenost i smrt neraskidivo povezuju.

»Uzroci«, prva priča u prvoj proznoj knjizi Jelene Lengold, govori o tome kako nema sreće i blaženstva koji se podrazumevaju, već je sve uslovljeno poštovanjem vanvremenskih rituala koji su za emotivni spokoj junaka nužni, koliko god bili iracionalni. U ovom slučaju radi se o ritualu bračne sreće: bračni par priređuje bogatu večeru za sve svoje prijatelje, sledeći urbanizovani arhetipski imperativ. »Zaklaćemo metaforičku ovcu«, kaže suprug; ritual koji ispunjavaju pokrenut je željom da se sačuvaju od destruktivnog uticaja martovskih ida, »dana punog Meseca« koji su »svetkovina boga Jupitera«. Jupiter je muž Junone, inače boginje Meseca, napominje naratorka, a u dane ida, »Rimljani bi mu prinosili zaklanu ovcu na žrtvu« (Lengold 1994: 9): stoga će muž i žena pokušati da vrhovnog paganskog boga umilostive večerom u znaku Meseca: »Sve na trpezi strepelo je i bilo u službi velikog, okruglog, sjajnog i potpunog Meseca« (9). Njihovu večeru dovodi u pitanje nestanak vode, ali

oni uspevaju da svoje goste zavaraju vinom, da ih najedu i napoje. Priča je ispunjena teskobom i strepnjom, pomešanim osećanjima želje da se trenutna sreća i harmonija sačuvaju zauvek, i straha da bi sve lepo moglo prebrzo nestati. Hrana i piće utažuju nesigurnost junaka ne tako što njih dvoje jedu i piju, nego tako što nesebično hrane druge, tako što se grčevito trude da umilostive misteriozni i nedokučivi Mesec. Kao što Šekspirov Timon Atinjanin gozbama za prijatelje obezbeđuje njihovu, ispostaviće se nestalnu, ljubav i divljenje, junaci priče »Uzroci« svoju večnu sreću žele da obezbede trenutnim usrećavanjem drugih.

Nakon odlaska gostiju, njima se čini da su u svojoj nameri uspeli:

> Sada im se najednom učinilo da Mesec manje preteći osvetljava reku i maglu. Okrenuli su se i pošli natrag, ka gradu. Činilo se da iz pravca šume, sa severa, stiže grmljavina. Ptice su kričale sve glasnije i u gustim jatima izletale iz svog zaklona. Bežale su negde niz reku. Bio je to jedan od onih momenata kad svet, i ne znajući to, pulsira u ritmu nečijih koraka i kada se, poput zaveta, izgovaraju, očigledne, nepotrebne rečenice, koje potom u sebe zauvek zaključavaju smisao neizgovorenog. I tamo negde, zaključan, taj smisao naraste do srazmera samo njemu znanih. (10)

Opsesivno-kompulzivno ponašanje, tvrdoglavi nespokoj i setne slutnje poništavaju srećan i miran kraj. U srcima bračnih drugova nikada neće biti vere u trajnost ljubavi i sreće, o čemu svedoče ne samo uznemirene ptice, nego i magla koja se nadnosi nad rekom. Mrak je onespokojavajući, ali ni svetlost ne donosi optimizam i ohrabrenje, što vidimo iz načina na koji se u prozi Jelene Lengold predstavlja Sunce: ono se »ustremi« na junakinju, često je hladno, jesenje, a kada sija u punom sjaju otkriva sve ono što junaci ne žele da se vidi, kao što ćemo videti na primeru priča iz autorkine naredne zbirke.

Uvodna priča u drugoj pripovednoj zbirci *Lift* (1999), »Treći pravac«, postavlja bolno i uzbudljivo pitanje o ženi kao predmetu žudnje, pokreće poetička preispitivanja složenih veza ljubavi, literature i stvarnosti. Tema je ljubav profesora i učenice, gorka i elegična hambertovska idila otvorenog kraja koja definiše ljubav kao fenomen u kome erotsko nikako ne uspeva da se uskladi sa jezičkim, jer i govor tela postaje fragmentaran i nepotpun. Ljubavna veza profesora i učenice sluti na skoru propast zbog neuskladivosti iskustva zrelog doba koje gleda prema smrti s jedne, i mladosti koju tek čekaju bolne spoznaje s druge strane; međutim, u prvom planu je zapravo ljubav kao model iskustva, i ljubav kao precizno kodifikovana intimnost dva bića koja se kodifikaciji neprestano opire. Lepa Maja nije samo ženstvena nimfeta nesvesna svoje privlačnosti, jer ona se osmehuje svom ljubavniku »hermafroditskim, smrtonosnim osmehom anđela Tađa« (Lengold 1999: 5), junaka *Smrti u Veneciji*, i to svedoči o mističnoj prirodi ljubavi koja nadilazi heteronormativne modele i prakse. Pored toga što govori o »smrti kao jedinom

istinskom takmacu ljubavi« (19), priča »Treći pravac« može se čitati kao književna fusnota, kao parakomentar Nabokovljevoj i Manovoj tematskoj opsednutosti nemuštim predmetima obožavanja i njihovom telesnošću koja je neizreciva u jeziku, isto onoliko koliko su obožavana bića nesposobna i nesklona da se izjasne o nizu sentimentalnih rekapitulacija i kontemplacija koje opsedaju umove njihovih obožavalaca. Maja zaključuje da Ašenbah liči na njenog ljubavnika profesora kako fizički, tako i po tome što »svaki užitak u njemu budi nemir i odvratnost« (18), dok profesor misli da su »mudrost i pravo muško dostojanstvo« nespoznatljivi »ako taj put mudrosti vodi kroz čula« (20).

Lengoldova svesno smešta ovu ljubavnu povest u istorijski nespecifikovan period, u grad bez imena i fizionomije, želeći da podcrta ponovljivost i svevremenu prisutnost nemoguće ljubavi. »Treći pravac« ima i rezak ironični prizvuk kad prikazuje kako se profesor trudi da Maju upozna sa književnim delima sa kojima se on sam identifikuje, kao da će na taj način nemoguću ljubav učiniti stvarnijom, a predmet ljubavi približiti sebi. Saznajni horizonti Maje i profesora su daleki i nespojivi, jer Maja ne može, niti želi, da pojmi metafizički beskraj mudrosti i bola.

Sunce je u »Trećem pravcu« neprijateljska sila, videćemo zbog čega:

> Sunce koje sija na plažama nije ono isto koje sija na ulicama, a još manje ono koje ulazi u sobu. Bog je svim plažama sveta namenio jedno posebno okrutno, neuviđavno i drsko sunce. I tako se izgleda osvetio ljudima za sav taj hedonizam. Uživanje u vodi, leškarenje na toploti, gnjuranje, sunčanje, sve se to plaća time. Okrutno sunce sa plaže je istovremeno i jedina prirodna pojava sa neskrivenim odlikama čistog rasizma. A još tvrde da je priroda mudra i pravedna! (16)

Sunce je i nekakav elitički aspekt netolerantne prirode, budući da priroda »namerno ohrabruje samo isto tako savršene ljude da joj se približe na njenim najlepšim mestima«, dok »one manje lepe« »obeshrabri putem neuviđavnog sunca« (17).

Tiradu protiv sunca izgovara profesor kao odgovor na Majin predlog da odu na plažu, i tu se ne radi samo o strahu od razotkrivanja, telesnog ili duševnog, nego i o strahu od smrti: sunčeva svetlost pokazuje samo telo, samo ono što je prolazno i kratkoveko, osvetljava slabost i poraz. S druge strane, sunce je život, vitalnost i aktivizam, sve ono za šta melanholični ostareli profesor više nema snage, te od svih tih znamenja beži u sobu, u knjigu, u osamu.

U priči »Prozori« naratorka je opsednuta snovima i smrću; kao dete izmišlja priče o opasnostima i porodičnim tragedijama, sanja snove u kojima je napuštena i bespomoćna, a te su priče nagoveštaj depresija u zrelom dobu. U noći nesanice, kad joj lupa srce – funkcionalna upotreba prozopopeje govori i o strahu i o infantilnosti: »Kao da kaže: ’Odustani od spavanja ili si mrtva pre jutra‘« (23) – ona ugleda kalendar dobijen od fabrike lekova. Ironični obrt – »Čitav april gledamo injekcije. I nada-

mo se maju. Njemu je pripala mast protiv reume.« (23) – neće uticati da ona zaboravi svoj strah od smrti, neuspešno racionalizovan. Junakinja se vraća u vreme kad, kao desetogodišnjakinja, drugarici priča izmišljenu priču o svojoj sestri bliznakinji koju je pregazio kamion, insistirajući na krvavim detaljima: majka je čula škripu kočnica »i videla kako se sestrina glava, odvojena od tela, kotrlja po pločniku, sva krvava i blatnjava« (25). Na drugaricinu primedbu kako su blizanci »jezivo bliski« (sam izbor reči svedoči da pripovedačica podešava sećanje i narativ tako da u svemu bude morbidan, šokantan) kaže »to je kao da je jedan deo mene umro« i »ja ću uvek biti sama na neki način« (26). Nije u pitanju samo detinja potraga za stimulansima, niti pokušaj da se isprede efektna priča, nego opsednutost prolaznošću i smrtnošću: samoća je vezana za smrt a zajedništva, sve te emotivne i porodične veze, samo stvaraju iluziju da je smrt odagnata i makar privremeno neutralizovana. U trenucima bračne sreće junakinja samo razmišlja o tome kako će se ona i muž jednom rastati, ili kako će se neko od njih dvoje razboleti pa umreti. Njeno žaljenje zbog prolaznosti srećan i harmoničan brak samo je učinio konkretnijim: upravo bračna sreća fokusira žaljenje na prolaznost, budući da junakinja, kako kaže, zna da »sreća može postojati samo negde gde su pojave večne« (29).

Izdvojen pasus u priči koji govori o astrologiji ostao je izolovan, neprotumačen, ali je istovremeno kulminacija strahova i fantazija pripovedačice:

> – Sunce u osmoj kući – kaže moja poznanica. – Opsednut si smrću. To je. Au! – Uzvikuje zatim. – Mesec u Škorpiji! Užas!
> Ona me gleda kao da su mi izrasli rogovi i kopita. Izvinjavam se zbog svog Meseca u Škorpiji i odlazim. Ne smem dalje ni da slušam. (30)

Osma kuća u natalnom horoskopu i Škorpija kao osmi znak horoskopa simbolizuju završetke, odnos prema smrti i način umiranja, ali i regeneraciju, opsednutost pitanjima onostranog postojanja, nadrealnog i mističnog. Istovremeno, ova pozicija simbolizuje tajnovitost, koju junakinja potvrđuje tako što naglo odlazi: Mesec u Škorpiji učinio je da se oseća kao demon, a pominjanje rogova i kopita jeste znak različitosti koja je postala bolno vidljiva. Opsednutost smrću je veliki životni greh, svojstvo koje izaziva strah i nerazumevanje a ona, za razliku od Žene iz Bata, odbija da sebe pravda i objašnjava stelarnim mapama.

U prividno realističkom, savremenom i urbanom romanu *Baltimor* glavna tema je pisanje, odnosno trud bezimene junakinje da napiše roman, da spoji svet čežnje i mašte sa svojim realnim, jednoličnim životom. Bliskost sa čitaocem uspostavlja se kroz ispovest – junakinja bez imena otkriva i intimne i trivijalne detalje iz svog svakodnevnog života, govori o svojoj porodičnoj istoriji od uspomena iz detinjstva do traumatičnih odnosa sa majkom i ambivalentne bliskosti sa mužem; ispovest je deo terapije, kao što je i terapija nužno sačinjena od ispovesti. Traume, strahovi,

sagrešenja i tajne se iz kazivanja čitaocu pretaču u kazivanje psihoterapeutu, ali sa više elemenata simboličnog i teatralnog. U psihoterapijskim seansama junakinja je suočena sa drugom ženom, koja je i lekar i suparnica; terapeutkinja je i osoba koja isceljuje i osoba koja oličava svaku neprijateljsku figuru iz emotivne istorije glavne junakinje. Dok ispovest teče kao selektivno sećanje na privilegovane trenutke radosti i kriza, terapija se odvija kao niz susreta sa simbolima, parabolama, psihotestovima, crtežima – jednom rečju, psihoterapija je niz indukovanih reakcija i asocijacija, sažetak i imitacija života, upravo ono što će postati i književni tekst.

Psihoterapijske seanse gde se otkrivaju traume i tajne, strahovi i grehovi samo su realistička maska stvaralačke potrage koja se ne može ni imenovati ni prikazati. Tek u pretposlednjem poglavlju junakinja otkriva svojoj terapeutkinji da je »skoro završila roman«. Nastanak književnog dela tako je sve vreme skrivan od čitaoca ispovedanjem autentičnog života. Lažnom bliskošću i fingiranom ispovednošću od čitaoca se skriva postmoderno razobličen stvaralački proces – nastanak romana koji sve vreme čitamo. Tako se eksperiment autoreferencijalnosti sakriva u oblandi konfesionalizma.

Likovi iz njene mašte jasno su identifikovani, za razliku od onih iz njenog okruženja, pa se lična imena koriste samo zarad određivanja fiktivnog: nepoznati stanovnik Baltimora kog junakinja posmatra svakoga dana putem veb kamere dobija ime Edgar. Edgar iz Baltimora je, očito, fantastička inkarnacija Edgara Alana Poa, virtuelna ličnost u kojoj se sintetizuju intencije autorke i parodijski potencijali njenog poduhvata. Edgar iz Baltimora je konstruisani identitet koji pomaže da se premosti spisateljska blokada a, kao poovski spoj inspiracije i kontrolisane kreacije, on je mreža mogućnosti koju rasuta subjektivnost može da sugeriše.

Sedamnaesto poglavlje romana opisuje prizore na razmeđi sna, jave i sanjarenja, i u njemu je prisustvo stelarnih i lunarnih simbola najvidljivije. Poglavlje počinje realističkim pripovedanjem: »Noću smo odlazili na jezero i kupali se po mraku, kada svi odu i ostave nam samo mirnu, mlaku vodu, muziku sa udaljenih splavova i zvezde.« (Lengold 2003: 116). Plivanje se pretvara u uspostavljanje veze sa kosmosom: »Legla bih na leđa i plutala po vodi, zamišljajući da plutam po kosmosu. […] Pustila bih da mi samo mali deo lica bude izvan vode, samo toliko da mogu da posmatram zvezde iznad sebe.« (116). Osećanja su pomešana: »Kosmos me je ljuljuškao. Zvezde su se primicale i ponovo udaljavale. Bila sam sama, užasnuta i srećna.« (116). U osećanju da je voda postala kosmos i da zvezde lepršaju oko nje kad zamahne rukama, junakinja zamišlja Edgara koji posmatra zvezde i kome se ona obraća sa neba: »Tu iznad tebe, plutam među zvezdama.« (117). Ona se pojavljuje kao duh, govoreći mu da je njeno prisustvo plod nauke »zvezda, feromona, brzine svetlosti« (117). Kao sfinga, ona mu odgovara na tri pitanja: otkriva mu da je najveća strast strah, da je najsurovije od svega lepota a da je jedina umetnost bez skepse muzika. Ovo snoviđenje prekida dodir muža; »dotakao /je/ moju nogu u vodi i veza sa Edgarom se prekinula« (118), sanjarenje je nestalo.

Razlike između fantastičnog i realnog, autentičnog i zamišljanog nisu jasne, a granice između carstva realnog i mogućeg nisu uočljive. Nije misteriozna samo granica realnog i zamišljenog, nego i granica između sveta i teksta. Okosnica *Baltimora* je pisanje, motiv pretvaranja doživljenog i maštanog u fikcionalni tekst. Roman koji nastaje u okviru ove ispovesti sve vreme je skriven kao krvotok, pulsira negde ispod kože pripovednog teksta koji otelovljuje proces nastajanja. Pisanje književnog dela skriva se od čitaoca uz pomoć ispovedanja života, lažne intimnosti koja skriva stvaralački proces i koja skriva roman čiji nastanak čitalac čita.

Usredsređujući se na patnje i strahove svojih junakinja, Jelena Lengold ih veštim narativnim manevrima vodi kroz opasnosti i kompromise, samooptuživanje i izgubljene iluzije.

Obazrivo i nenametljivo a istovremeno potresno i erotski intrigantno, analizira slike iz života žene, istražuje tegobne teme starosti i smrti, iščeznuća lepote i gašenja emocija, pripoveda o tugama i ljubavima svojih junaka, o odlaganom samoubistvu, o neizlečivoj usamljenosti u okruženju bez obeležja i na dobro čuvanoj granici sentimentalnosti i ironije varira ljubavne, erotske i pustolovne, realističko i oniričko. Grotesknost inercije i automatizma u ljudskoj egzistenciji jedna je od čestih tema koje se kontrastiraju preosetljivosti junakinja i naratorki, koje ne uspevaju da dostignu život bez kontemplacije, optimizam i aktivizam.

Literatura

Arsić 2008: Lj. Arsić, *Mango*, Beograd: Laguna.

Čoser 1983: Dž. Čoser, *Kanterberijske priče*, Beograd: Srpska književna zadruga. Prev. B. Hlebec.

Lengold 1994: J. Lengold, *Pokisli lavovi*, Beograd: Srpska književna zadruga.

Lengold 1999: J. Lengold, *Lift*, Beograd: Stubovi kulture.

Lengold 2003: J. Lengold, *Baltimor*. Beograd: Stubovi culture.

Mauss 1972: M. Mauss, *A General Theory of Magic*, London and New York: Routledge. Translated by Robert Brain.

Riess 1933: E. Riess, The Influence of Astrology on Life and Literature in Rome, *The Classical Weekly*, 10, 73-78.

Thomas 1971: K. Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, New York: Scribner.

Webster 1959: J. Webster, *The Duchess of Malfi*, Frank Laurence Lucas (ed.), Raleigh NC: Hayes Barton Press.

Vladislava Gordić Petković

MOON IN SCORPIO: THE SUN AND THE MOON AS SIGNS OF LOVE AND DEATH IN JELENA LENGOLD'S FICTION

After an introductory analysis of the influence of astrology on literature, the paper will focus on Jelena Lengold's four books of short stories, *Rain-Drenched Lions* (*Pokisli lavovi*, 1994), *The Elevator* (*Lift*, 1999), *The Fairground Magician* (*Vašarski mađioničar*, 2008) and *At three at Kandinsky's* (*U tri kod Kandinskog*, 2013) in search for the meanings of the luminaries and the contexts they are mentioned in. The sun and the moon seem to overshadow the seemlingly unassuming and ordinary lives of the lovelorn characters preoccupied with the transience of human life and the imminence of death. The stories focus upon the concept of everlasting love and its numerous triumphs and tribulations, telling of the many ways love can live and die, such as adultery, divorce, dysfunctional family record or passion dissolved into melancholy and loneliness, among other things. Lengold's female characters belong to a repetitive paradigm of traits: their fear of happiness is almost as unbearable as their fear of death, while their intense awareness of love's fragility and inability to promise eternity stems from their turbulent family histories.

Key words: Sun, Moon, astrology, short story, narrative

ЈОВАН ЉУШТАНОВИЋ

На граници детињства – месец о симболици месеца у српској и хрватској књижевности за децу

У књижевности за децу месец се појављује (у складу с дечјим опажањем света) истовремено и као чулно-конкретни предмет, и као променљив, светлосни феномен. У тој чулној амбивалентности егзистира на граници видљивог света, и том својом лиминалном позицијом искушава знатижељу детета, његову природну развојну експанзивност, постајући, истовремено, и велика играчка која се не може досећи и могући путовођа преко граница детињства. Истовремено, у појединим песмама и причама он постаје предмет анимистичког мишљења сродног дечјем, делатан лик који уређује свет, и тиме поприма одређене митске функције. Настаје круг специфичних симболичких функција месеца примерен дечјем искуству и осећању света. Захваљујући томе, дечја књижевност успева да ухвати »суфицит поетичности« који измиче великим књижевним и културним системима, настаје литература »за децу и осетљиве«. Рад покушава све то да покаже на примерима из српске и хрватске књижевности за децу, на делима Бранка Ћопића, Стевана Раичковића, Григора Витеза, Мирјане Стефановић и Дубравке Угрешић.

Кључне речи: анимизам, детињство, дете, граница, игра, месец, митска функција, »суфицит поетичности«

Месец је један од најопштијих и најраспрострањенијих културних симбола. Већ летимичан увид у различите речнике, енциклопедије и приручнике који се баве употребом симбола у глобалној култури, или култури ширих и ужих етничких заједница (на пример, Словена, или појединих народа), потврђују, на основу заступљености и величине одреднице, изузетан симболички потенцијал *Месеца*. На пример, у *Речнику симбола* (RS 1983: 406-410)[1] одредница

[1] Речнике и енциклопедије обележавамо скраћеницама.

Мјесец захвата 5 страна великог формата и доноси 18 основних симболичких значења Месеца, уз бројне варијетете унутар њих. У еноциклопедији *Мифы народов мира* у одредници *Луна́рные мифы* каже се да митови везани за Месец »по оном што се зна, настају већ у палеолиту«[2], да су они »распрострањени у свих народа света« и да се у њима »као једно од главних дејствујућих лица појављује Месец« (МНМ II 1994: 78). Оба споменута извора указују на везу симболике Месеца са симболиком Сунца. Ипак, упркос широком захвату грађе, у свим овим приручницима врло мало се говори о начину на који деца опажају и доживљавају Месец и како се ово небеско тело и светлосни феномен појављује унутар књижевности за децу и књижевности о детињству.

Разлози за то су сасвим су јасни. Митолошка и, уопште, културна симболика месеца резултат је дуге културне историје која започиње, вероватно, још са палеолитом (*ibid*.). Насупрот томе стоји детињство као тек започета, недовршена историја, као кратак и непотпун период акултурације, али и као време специфичног откривања и разумевања света. Дете опажа Месеца, пре свега као чулни, светлосни феномен, оно његову необичност спознајно и емотивно асимилује на свој начин – гради неку врсту властитих митских представа о њему – па тек потом, кроз учествовање у животу заједнице и кроз образовање, усваја опште културне представе. Дечје мишљење је на почетку сензомоторно. Месец је чулни феномен, физички недохватан, који остаје углавном изван дечјег света и времена (дете је у првим годинама свога живота у приличној мери одељено, што сном, што претежним боравком у кући, од времена ноћи). У времену када у мишљењу и животу детета добије важност *симболичка игра* (после друге године) »потребно му је да 'игра' оно што мисли, да симболизује своје идеје помоћу покрета и предмета, да ствари представља имитацијом, цртежом и конструкцијом« (Пијаже 1968: 190). Управо у том периоду дечјег живота Месец може постати предмет интересовања и игре (пре свега, у језику), недостижна играчка за којом се жуди, може постати антропоморфно биће, »дејствујуће лице«, попут оног Месеца из лунарних митова (МНМ II 1994: 78), али сасвим »кобајаги«, у складу с ефемерном фикцијом дечје игре. На крају детињства, Месец може постати романтични симбол адолесцентске чулне и емотивне експанзије, жудње младих људи да »осете на уснама зелени укус месечине« (Антић 1973: 54).

Све ови облици дечјег мишљења и могућности симболичке експликације Месеца на неки начин постају и језичке и симболичке могућности књижевности за децу и књижевности о детињству. Дечја књижевност не може се чврсто

[2] Преводи с руског: Јован Љуштановић.

и једнозначно дефинисати (в. Хармешак, Зима 2015). Ипак, постоје теме и поступци, као и типови културне и социјалне функционализације, који су чешћи и који, ипак, чине књижевност за децу препознатљивом. Она нам, између осталог, транспонујући поједине облике дечјег мишљења и разумевања света, открива »онај суфицит поетичности који се отима класичној песничкој реализацији« (Киш 1960: 9), отвара простор за певање и приповедање који је друкчији (наивнији, због видног присуства игре, ефемернији, осећајнији…) и који, по свој прилици, није намењен само дечјој публици. Тај књижевни простор, и сам хетероген, у недостатку бољег одређења, биће назван по једној песми Макса Жакоба (Max Jacob): *за децу и осетљиве*[3]. Управо, чулно, предмитско и протомитско доживљавање Месеца, његова антропоморфизација и игровни однос према њему јесу они облици дечјег мишљења који омогућују »суфицит поетичности« и отварају врата књижевног простора »за децу и осетљиве«.

Месец се у књижевности за децу јавља најчешће кроз два тематско-мотивска комплекса, један почива на емотивном и симболичком односу детета и месеца, у њему је дете »дејствујуће лице«, а Месец је објекат (пре свега, унутрашњег, психолошког) деловања. Други подразумева антропоморфизацију Месеца. У њему Месец постаје главни носилац радње, или, пак, један од од актера збивања. У таквој поезији и прози Месец често добија улоге које се тичу уређења света и регулације односа у њему, што је, свакако, еквивалент појединих његових митолошких функција. Истовремено, у оваквим књижевним делима повремено има и игре у којој се лако антропоморфизују различити предмети и феномени, што води успостављању необичних, неочекиваних и ирационалних односа, који су кобајаги, који су ефемерни и који, често, неће ни да имају неопходну веродостојност митске приче. Наравно, у свему томе постоје нијансе и међуоблици који чине танаком и нејасном границу између протомитског и игровног.

Тананост ове границе можда најбоље одсликава песма Григора Витеза *Дохвати ми, тата, мјесец* (Витез 1959: 13). Песма почива на дијалогу између детета и оца који хоће да успава дете. Дете жели да дохвати Месец, да га претвори у играчку, да крај њега »мало сја«, »да га руком такне«. Деца често при-

---

[3] *Pour les enfants et les raffinés* (*За децу и осетљиве*) је наслов Жакобове песме у којој се у надреалистичком кључу (јахање имагинарних коња, брзо, ирационално смењивање људи и догађаја) играју одрасли и дете (отац и ћерка) на позорници света. Песма се дотиче и мотива смрти, али је и то део игре. Бранко Миљковић, који је на југословенском културном простору међу првима преводио ову песму и писао о њој, говори о »поезији која је настала негде између детета и одраслог« (Миљковић 1972: 174). Он сматра да *»музика игре и један помало тужан хумор* (курзив Б. М.) карактеришу поезију која је писана за децу и осетљиве« (Миљковић 1972: 178).

свајају различите предмете из њима само знаних игровних разлога, и слути се, да и дете из Витезове песме, понесено визуелним утиском који Месец ствара, жели да добије још једну драгу драгулију за игру.

Дететова жеља на неки начин ставља на пробу оца и његов емотивни однос с детом. Отац, наравно, не испуњава дететову жељу, јер »мјесец мора горе сјати«. Он образлаже остајање Месеца на небу његовом улогом у регулацији света, значи, разлозима који би могли бити потенцијално митски. Притом, свет који регулише Месец припада дечјем искуственом и имагинативном видокругу. Том свету припадају звездице које се играју, и по томе личе на децу. Ту су и зец, и јеж, и миш, и птице. Месец својом светлошћу има улогу путовође, он омогућује звездицама да се после игре врате кући, зецу да вечера, јежу да путује, мишу да види трчкарати. Такав Месец, који хармонизује свет, постаје водич и у сан, он омогућује птици да спава, али и детету »…лаган сан исплете / Од сребрних нити«. Тако се ова песма претвара у успаванку која успешно транспонује модел усмене успаванке у којој често митска бића воде дете у сан или га штите и обезбеђују његов развој[4]. Притом, велики свет митских сила код Витеза је деконструисан, преведен у свет у дечјем имагинативном оквиру и по дечјој мери, и то га чини протомитским. Зато ова успаванка, ма колико рефлектовала усмене моделе, јесте успаванка која се пева модерном детету, социјално сепарираном у властити дечји свет и, по томе, то јесте изразито модерна песма.

Витезова песма синтетише, на неки начин, два главна рукавца певања и приповедања о Месецу у књижевности за децу. Један се односи на дечју жељу да се дохвати Месец, други се тиче антропоморфизације Месеца и грађења протомитске приче око њега.

Дечја жудња за Месецом и покушај да се он дохвати тематски је основ приче *Поход на мјесец* (Ћопић 1970: 21-27) из канонске књиге Бранка Ћопића *Башта сљезове боје*, као и *Бајке о дечаку и месецу* (Раичковић 2008: 7-9) из *Малих бајки* Стевана Раичковића (1974)[5]. Ћопићева прича је аутобиографска (приповедана је у првом лицу, наслућује се простор Ћопићевог завичаја и Ћопићеве родне куће, а и »дјед Раде« је лик који почива на прототипу Ћопићевог деда). Занимљиво је да њој претходи аутобиографски запис *Мој живот и књижевни рад* (в. Ћопић 1963), који, такође, у једном делу тематизује чежњу детета да дохвати Месец, и ту се чежња артикулише кроз однос детета и »дједа Рада«,

[4] О обредној и књижевној функцији усмене успаванке, али и о условности жанра види: Пешикан Љуштановић 2012: 7-34.

[5] Прво издање *Малих бајки* је објавила је Српска књижевна задруга из Београда 1974. Користили смо издање из 2008. године (Раичковић 2008).

али, чињенично, ово казивање знатно се разликује од приче из *Баште сљезове боје*.

У *Мом животу и књижевном раду* Ћопић се сећа како га је дед водио са собом да чувају овце. Дечак, трчкарајући около, открива свет и запиткује старца. Старац одговара на дечје питање о небу које јесте митолошко и космогонијско: »Небо је везано за земљу кукама и ланцима«. Дедов одговор је, истовремено, прилагођен дечјим, чулно конкретним представама о космосу и свету. Потом дечак пита и »да ли би се Мјесец могао дохватити кад се спусти на ивицу бријега«. Раде му озбиљно одговара »да би то било могуће« (Ћопић 1964: 8). Ћопић потом сведочи о својим дечјим плановима да освоји Месец: »Једне вечери, крадом, отићи ћу на врх бријега, попети се на највише дрво и докучити мјесец дугачким грабљама нашег комшије Лазе Угарчине« (*ibid*.). Планове дечак није остварио зато што је »био велики страшљивац«.

Ово сведочење би требало да буде поуздано, с великим степеном подударности између писца и приповедача. Оно говори и о дететовој потреби да промишља свет око себе, да се на наиван, чулно конкретан начин интересује за »космичка питања«, да излази, неки начин, у хоризонт протомитског мишљења. Притом, овом сведочењу не можемо одрећи ни извесну меру фикционалности, јер већ само аутобиографско приповедање, сведочење о некаквом властитом прошлом Ја, подразумева неку врсту конструкта, па је слика знатижељног, границама видљивог света окренутог дечака, али, истовремено, и осетљивог и плашљивог контемплативца, један од најраспрострањенијих модела у грађењу књижевног лика, без обзира на то што, у овом случају, вероватно почива и на одређеним животним чињеницама.

Тај исти »занесени дјечак« као и »добри старци«, дед Раде и самарџија Петрак, појављују се у причи *Поход на мјесец* у *Баштри сљезове боје*, али догађаји су испричани нешто другачије, а значења приче су сложенија него у претходном аутобиографском сведочењу. Прича отпочиње реченицом у којој аутобиографски приповедач дефинише своје прећашње Ја као субјекат у пуном значењу те речи: »Тек ми је пет година, а већ се свијет око мене почиње затварати и стезати« (Ћопић 1970: 21). Како показује Јирген Хабермас, »кад Хегел означава физиогномију *новог времена* (курзив, Ј.Х.) (или модерног свијета), 'субјективност' објашњава 'слободом' и 'рефлексијом'« (Хабермас 1988: 21). Када петогодишњи дечак изражава нелагоду због спутаности, због »затворености света«, у том његовом осећању и мишљењу садржани су и рефлексија и чежња за слободом, дакле, гледано у хегелијанском кључу, реч је о модерној субјективности, без обзира на то што је реч о сеоској, патријархалној средини и о релативно малом детету.

Питање слободе и нужности, сагледано кроз дечје искуство, јесте свакако у семантичком средишту *Похода на мјесец*. Долажење самарџије Петрака

нарушава ауторитарни систем односа у породици – »стега попушта«. Петрак, док »још није ни ушао у авлију« назива деда Рада »старим парипом« (Ћопић 1970: 21). Ова шала је и нека врста признања деду, јер Петрак боље мисли о коњима него о људима, али она, барем мало и привремено, подрива »дједа Рада« као главни ауторитет у дечаковом животу и отвара простор слободе: »Сва срећа што једном у години дођу и Петракови развезани дани кад се много штошта може« (22). Ти дани су »празнични, сјајни и пуни шапата«, они дечака »повуку и ошамуте да не зна куд би прије« (*ibid*.). Аутобиграфски приповедач постаје »занесени дјечак«, који шири простор својих дечјих лутања и игре и свет око себе доживљава импресионистички, кроз снажне чулне утиске, трепераве и флуидне, који се брзо смењују. Све је то само поступна припрема за вечерњи сусрет с »новом напашћу« – Месецом. Дечак, који је преко дана занесено »зурио у нијем свјетлуцав рибљи рок«, види сличну слику, али раскошнију и бљештавију, и на небу: »Исплута он из ријетког дрвећа на бријегу, бљештав, надомак руке, тајанствен и нијем, златнорепа риба.«. Јавља се у дечаку »скривена, лоповска нада«: »Можда бих га некако могао дохватити« (*ibid*.).

Претапају се слике из различитих времена у глави дечака, између осталог и она ноћна, када се тргне из сна: »…Бљештави посјетилац уноси ми се у лице и шапуће: ’Хајдемо‘« (*ibid*.). Зауставља га глас деда Рада: »Баја, куда ћеш?« То као да није онај исти »дјед Раде« о коме Ћопић пише у *Мом животу и књижевном раду*, онај који допушта да се Месец може дохватити. Овај »дјед Раде« брине, контролише, не да да буде укинута граница између сна и јаве, штити. Супротност њему јесте Петрак, на свој начин чудно занесе, окренут више коњима него људима, он постаје путовођа у слободу, води »занесеног дјечака« да дохвати Месец. Све се дешава уз ракијски казан (што јесте важно). Ипак, Петрак за своје поступке има и реалистичку мотивацију, не само да понавља свој дечачки сан о дохватању Месеца већ буни се и против некадашње очеве присиле, против батина које су учиниле да »још од малих ногу изгуби душу«. Дечак и Петрак крећу у потеру за Месецом.

Радивоје Микић тврди да је »Ћопић свог приповедача замислио као дечака који још ни сам не влада способношћу да раздвоји сан и јаву« (Микић 1994: 1). Ипак, у дечаковом и Петраковом »походу на Месец«, уз елементе сновидне мотивације, у којој дечје партиципира кроз појачану чулну сензибилност, и која је у основи романтично-импресионистичка, појављује се и наивна дечја опредмећеност света, иста она која мотивише дете у песми Григора Витеза да помисли како је Месец обичан предмет који се може додирнути. Зато Ћопићев дечак хоће да дохвати Месец »најдужим грабљама«. На том путу Петрак је у амбивалентној позицији, он иживљава своју особену чудачку побуну не само против свог оца и васпитања које је проживео, него и против света уопште. Петрака је одрасла особа, који све време зна да је поход на Месец »немогућа

мисија«. Он се игра и шали, и надмеће с »дједом Радом«. Раде опомиње »Ехеј, будале, враћајте се!«, а Петрак му одвраћа: »Умукни ти доље, кењац један« (Ћопић 1970: 24).

Дечаково »опчарано месечарско ткање« окончава се Петраковим неодређеним изразом подршке: »Делија наша« (25). У свом, истовремено и наивно дечјем и донкихотовском подухвату, дечак досеже границу »гдје се кида са земљом и тврдим свакодневним животом«. Он стоји »у обасјаној ноћи пред хладњикавим неземаљским видиком какав се јавља само у сну, помало је и страшно и тужно« (*ibid*.). На тој граници не може се даље, па дечак гута »горку кап свог првог дјечјег распећа«. То је распеће између два старца, Петрака, који је »смео, независан, који све хоће и све може« и »дједа Рада«, »доброг, старог гунђала«, који брани јаву и брине за дечака. Наспрам »дједа Рада«, који запречава и спутава, који је оличење забрана и контроле, појављује се сада старац чија ватрица, у топлој долини, улива сигурност.

Тако је дед Раде у дечаковом животу и ауторитет који намеће забране, фројдистичком терминологијом казано, он је супер-его, и, истовремено, заштитник и извор сигурности. У овим двема дедовим функцијама лако се препознају функције оца. Бранко Ћопић је рано остао без оца и то је непобитна биографска чињеница. Ћопић има причу *Трешња* (Ћопић 1964: 48-52), у којој аутобиографски приповедач сведочи о повратку оца из рата и његовој потоњој брзој смрти од шпањолице, пре него што га је дечак и упознао. У тој причи приказано је како дед Раде преузима очинску улогу. Та дедова улога је, много комплексније, али на несвесном плану, показана у *Походу на мјесец*. Осећање сигурности и побуна против стега и чежња за слободом стапају се у дечјем сну кроз снажну, експресивну слику: »Разиграни пламичак дједове ватре, који се неосетно преселио у мој сан, тамо се разрастао у моћан и стравичан мјесечев пожар« (Ћопић 1970: 26).

»Дједова ватрица« и »стравичан мјесечев пожар« постају у *Походу на мјесец*, два снажна светлосна и идентитетска симбола, »распеће« које не припада само времену детињства већ и времену људског живота уопште. Аутобиографски приповедач, који се сећа детињства, ту разапетост шири до времена приповедања: »И како тада, тако и до данашњег дана: стојим разапет између смирене дједове ватрице, која постојано горуцка у тамној долини, и страшног бљештавог мјесечевог пожара, хладног и невјерног, који расте над хоризонтом и силовито вуче у непознато« (27). Радивоје Микић, с доста разлога сматра да је контраст између »смирене дједове ватрице« и »бљештавог мјесечевог пожара« »основна семантичка оса Ћопићевог приповедачког света« у *Башти сљезове боје* (Микић 1994: 9).

Занимљиво је да Стеван Раичковић у *Бајци о дечаку и месецу* на неки начин понавља основне Ћопићеве мотиве из *Похода на мјесец*. То би свакако могла

бити и нека врста књижевног утицаја, јер је *Башта сузове боје* изашла пре *Малих бајки*. Ипак, упркос дубоким тематско-мотивским и симболичким сродностима, ова два прозна дела, Ћопићево и Раичковићево, суштински су различита. Та разлика се односи пре свега, на типове приповедања у једном, односно у другом делу и на приповедачки свет који се у њима конституише.

Раичковићева *Бајка о дечаку и месецу* испричана је у трећем лицу. Већ на почетку успостављена је нека врста благо ироничног тона према људском свету. Привидно наивно и поједностављено саопштена је чињеница да су се људи попели на Месец: »Многа су се чудеса дешавала на Земљи, свега су се људи на њој досетили, па се неки попеше и на Месец« (Раичковић 2008: 7). Вест о овом глобалном догађају, у интерпретацији Раичковићевог приповедача личи на обичан сеоски или паланачки трач, преноси се »од ува до ува«. Њена глобална моћ се огледа у томе што она стиже »до планинског села од девет кућа у које би ретко кад и залутали гост бануо, а камоли каква вест издалека« (*ibid*.). Сељани различито прихватају вест, али сви се брзо окрећу свакдневним пословима: »Превртали су ашовима земљу, укуцавали понеки ексер у греде, доносили воду у тестијама« (*ibid*.). Раичковићев приповедач очигледно игра двоструку игру, с једне стране, он прихвата наиван и поједностављен резон сељна из малог планинског села који су заокупљени својом малом, у основи тривијалном свакодневицом, с друге, све посматра с дистанце, споља, скро с неразумевањем, сабирајући све то у специфичан иронијски парадокс. Конституисан је контраст између малих људских живота и великих људских опсесија и у то је смештена прича о дечаку који је хтео да дође до Месеца.

Дечаков подухват у Раичковићевој »малој бајци« по много чему личи на Ћопићеву причу. И овде је реч о »занесеном дечаку«, који се управо по томе разликује од сељана окренутих тривијалној свакодневици. Он је слабашан, »нејаког састава, плавокос, готово провидних ушију« (*ibid*.), што га, на неки начин, социјално издваја, али и наговештава изузетност, неизвесност, али и могућу узалудност његовог будућег подухвата. Драматургија дечаковог похода у многоме се подудара с Ћопићевом драматургијом. Прво га Месец опседа као светлосни феномен и он на њему открива могуће трагове људских стопа. Месец улази кроз прозор у дечакову собу, осветљава је »готово јаче но по дану« (8). Дечак се буди и с узбуђењем, али тихо, да га нико не чује, креће за светлошћу. Чини му се да је месец на дохват руке, у гранама дуње. Месец се измиче, бежи, а дечак иде за њим. То траје целу ноћ. Никога нема из села да види тај призор.

Завршна слика дечакове потере својеврсна је протомитска и симболичка поента:

> Да је из села са девет кућа бар неко био будан, посматрао би најчудеснији призор који се збио у овом забаченом пределу:

Као велики, светли точак, пео се Месец уз обронак планине.
Изгледало је као да га је неки невидљиви коњ вукао или наш дечак терао невидљивим штапом. (9)

Људска заједница, утонула у своју тривијалну свакодневицу, у походу занесеног дечака добија чин који је узвишен и изузетан. Дечаков поход наговештава дејство невидљивих сила које, можда, управљају светом, упркос људској ситној заокупљености свакодневицом. На једној страни стоји дечја игра уздигнута до космичких размера – дечак штапом гони месец – на другој страни, коњи, потенцијално митска бића – медијатори. А између те две невидљиве силе котрља се месечев точак као perpetum mobile, као симбол вечитог кретања. Тако поход Раичковићевог занесеног дечака долази, на свој начин, до ивице ностраног, до границе рационалног искуства и поједностављено схваћеног света.

И Ћопићева и Раичковићева потера дечака за Месецом доноси, пре свега, снажну лирски сугестију. Месец је у њима предмет чежње, недостижан објекат на граници светова, потенцијални путовођа у тајанствни, примамљив и неизвестан свет с оне стране границе свакодневног, искуственог и обичног. Он стоји на граници коју дете хоће да досегне и пређе. Наспрам те лирске симболике, стоји прича о Месецу као антропоморфном бићу, које настаје из дечјег наивног анизма и које, често, поприма симболичке функције у распону од наивних и игровних до митских.

Читав један круг песама и поема види Месеца као ноћног шетача и скитницу. Тај и такав Месец од загонетног ноћника и привидно незаинтересоване »скитаре« постаје и неко ко уређује ноћну страну света и даје јој смисао. Тако, на пример, у песми *Мјесечева прича* (Витез 1957: 26-27) имамо Месеца скитницу, Месеца приповедача, Месеца који успављује звезде, и на крају Месеца који и сам одлази на починак »међ храстове, брезе и јелике«. Та лагана метаморфоза Месеца креће се од усамљеног ноћника што се спушта у гране багрема, игра се као дете, љуља се и пада у воду, па се потом успиње на небо да би постао »сјајноглави дјед«, који приповеда звездицама своје догодовштине из доњег воденог света: како је »ноге прао«, »рибама свјетлио док су вечерале«, »а оне му играле и пјевале«, и »све им љуске сребром посребрио«. Све то полако постаје прича о вези доњег и горњег света, о медијатору између воде, која је граница подземља, и неба. Овај потенцијално митски слој садржан је више у подтексту песме. Манифестно, у њој је све наивна антропоморфизација која почива на чулно конретним сликама и на могућем дечјем искуству. Месец успављује звезде, да би, на крају, и сам отишао на починак. На једној страни, описан је цео месечев ноћни пут (циклус) и наивно наговештена његова медијацијска функција. Истовремено, на другој, у структури ове песме наговештена је

успаванка. Витез прича причу, укршта потенцијално митска значења и нежност, благост и маштовитост окренуту детету. Он тиме транспонује, обликујући их самосвојно, две основне семантичке интенције успаванке: ону која је окренута детету и садржи љубав, нежност, али и модерни сензибилитет за дечји доживљај света, и онај који је окренут свету, митској постељици која треба да прихвати дете и да му омогући опстанак. Суптилно наговештавајући овај однос, Витез баштини усмену традицију, али је и, истовремено, ресемантизује, градећи на древном искуству модерну песничку структуру.

С овом Витезовом песмом може се поредити поема Бранка Ћопића *Мјесец и његова бака*. Ова поема део је Ћопићевог амбициозног пројекта песничког транспоновања и модернизовања усмене традиције: бајки прича и предања[6], обједињеног у књизи *Чаробна шума* (Ћопић 1957). Чаробна *шума* није обична песничка збирка, већ дело које почива на извесним начелима јединствене књижевне организације. Збирка на почетку има програмску песму – *Увод* – у којој је простор шуме »на крају свијета« дефинисан као повлашћени простор натприродног, као симболички простор који проблематизује културни смисао фолклорне фантастике. У великој мери поновљен је романтичарски однос према народној традицији, при чему се Ћопић угледао на Пушкинову бајку *Руслан и Људмила* (као што је и цео концепт бајке у стиховима такође пушкински). Уосталом, и Пушкин у *Прологу* свог дела пева о необичној шуми која је простор сабирања чудесног из народне традиције. Таква шума прераста у симбол народног духа: »Све је то руско… руски дух!« (Пушкин 1989: 6). Слично њему, Ћопић каже: »У шуми овој, ко зна да слуша, / бесмртно дише народна душа« (Ћопић 1957: 22).

У великом каталогу чудесних бића у *Уводу Чаробне шуме* могу се срести и чудесна бића произашла из прастарих митолошких представа о небеским телима као антропоморфним божанствима. Таква небеска тела се жене и имају своју породицу, а и код Ћопића проналазимо, управо, траг њиховог породичног живота: »Сунчева мајка у двору преде, / Вретено сјајно у руци пјева, / унука тражи у зоре блиједе / срдита бака мјесечева« (17). »Сунчева мајка« и »месечева мајка« јесу бића засведочена у српскохрватској усменој поезији и прози[7].

---

[6] Цео пројекат има и одређену културно-политичку и идеолошку позадину. У југословенској социјалистичкој култури дошло је до расправе међу писцима за децу о слободи за фантастично још пре раскида са агитпроповском културном политиком и соц-реалистичком поетиком (1949-1952). Први корак у раскиду са социјалистичким реализмом у књижевности за децу била је слобода за бајку, али ону која има и одређену алегоријску, идеолошки подобну функцију – за »напредну бајку« Ћопићева *Чаробна шума* је, вероватно, најизразитији и најсложенији резултат тог приступа (в. Љуштановић 2009: 112-139).

[7] На пример, у песми бр. 110 (Недић 19772: 97), или бајци: (Караџић 1988: 80-82).

Међутим, »мјесечеве баке« у народној традицији нема. Разлог је једноставан, месец из Ћопићеве »чаробне шуме« није момак на женидбу, или одрасли путник усмене традиције, он јесте дете и зато има баку. Тако, исконске митолошке представе које се често у песмама остварују као хијерогамија, женидба небеских тела, па и »космогонијска свадба« (Павловић 1982: 16) – у поезији Бранка Ћопића бивају преведене у свет детињства и обичних, топлих породичних односа. Отуда у *Мјесецу и његовој баки*, Месец је налик непослушном детету, бака му прети прутом зато што ноћу скита (ту Месечево митско надгледање света постаје аналогно породичним проблемима везаним за децу – адолесценте), али, уходећи унука, разнежује се када открије да он ноћу својом светлошћу чини добра дела Витезов дед Месец јесте непоуздани приповедач који успављује звезде казујући о својим добрим делима учињеним рибама – насупрот њему, Ћопићев Месец – јуноша јесте неспорни доброчинитељ и спасилац који у ноћни део дневног циклуса доноси светлост у чему можемо наслутити алегорију на социјализам као »усрећитељски пројекат«, који уноси светлост и разгони таму.

И код Витеза и код Ћопића видљив је динамичан однос између усмене и митске традиције и модерне песничке фактуре. И код једног и код другог песника Месец је предмет игре и наивне дечје антропоморфизације, при чему бивају и актуелизоване његове поједине митолошке функције. У исту врсту поетског међупростора, али без непосредног ослонца на усмену традицију, улазе Мирјана Стефановић *Љиљином песмом о лимузини и месецу* (Стефановић 1962: 62-63) и Дубравка Угрешић песмом: *О једној љубави која има име: отмјена с мало риме* (Угрешић 1971: 23). Обе песме су део веће мозаично компоноване прозно-песничке целине и обе песме уносе урбане мотиве у тематику о Месецу.

Љиљина песма о лимузини и месецу приписана је, што се већ из наслова види, једном од ликова композитне Стефановићкине књиге *Влатко Пицула* (Стефановић 1962). Књига је сачињена од дужих или краћих прозних и песничких секвенци које су међусобно значењски и сижејно повезане, али су, истовремено, и релативно самосталне. Прозне секвенце најчешће имају форму дечјих писама и дечјег дневника. У фикционалној игри, дечак Влатко пише ауторки књиге која је отпутовала (она је и сама лик, јер обраћа се читаоцима у првом лицу), док дневник води Влаткова другарица Љиља. Те формалне конвенције не бивају строго поштоване, већ се, напротив, релативизују, алтернирају списатељичиним коментарима, песмама, различитим облицима слободне асоцијативне дигресивности. На први поглед, прича се, пре свега, о дечјој свакодневици, али и не само о оном што им се догађа, него и о ономе што сањају, што желе и чега се плаше. Зато ово приповедање и певање од бележења дечје свакодневице с лакоћом прелази у необичне, надреалне догађаје, у ирационалне слике, у једну врсту нестабилности слике света и благе пометње произашле

из укидања граница између спољашњег и унутрашњег света. У тој и таквој Стефановићкиној књижевној игри, као један од малих али честих инцидената, појављује се и *Љиљина песма о лимузини и месецу*.

У књижевном поступку Мирјане Стефановић, несумњиво под надреалистичким утицајима, бивају антропоморфизовани различити предмети, објекти и природни феномени, који иначе нису чест предмет дечјег анимистичког мишљења и дечје антропоморфизације. Тако су, на пример, антропоморфизовани ђевреци, лустер, река… Аутомобил и Месец су, свакако објекти блиски дечјем анимистичком мишљењу, али њихов сусрет у истој песми укида издвојеност неба као апстрактног и привилегованог митског простора и уводи Месец у простор града. »Једна фина лимузина« пошла је радосно кући, слути се, после ноћног провода. Као што смо у месецу из Ћопићеве поеме с лакћом препознавали адолесцента, тако и у песми о лимузини с лакћом препознајемо адолесценткињу која се после вечерњег провода изгубила или уплашила. Притом, песма Мирјане Стефановић почива на асоцијативној игри, она је на ивици нонсенса, и њен свет конституишу појмовни односи произашли из риме. У таквој игри »фина лимузина« остаје без бензина и почиње да плаче. То зачује »перец месец« и силази пред лимузину, чиме отпочиње кокетна игра упознавања. Месец спасава лимузину. Притом, он је романтични спасилац из адолесцентских снова, исто као што је Месец из Ћопићеве поеме романтични »спасилац света«, такође, из дечје маште. Истовремено, Месец преузима једну од својих најраспрострањенијих симболичких функција, он је путовођа, преводи лимузину преко неба. Створен је сложен песнички укрштај, прожимају се адолесцентски снови, али и активирани горњи, митски простор и улога Месеца путовође. Мешају се и елементи урбане свакодневице: »тужна лимузина« прелази небом »с термос боцом, мало хлеба«. Крај песме је прозни и опет се одиграва у простору града, на земљи, Месец, као пешак, мора на црвеном светлу да чека, док лимузина пролази. Стижу до лимузинине куће, »поједу слатко, попију кафу« и све се завршава као симпатично познанство из ноћног провода.

Слична песничка игра развијена је у песми Дубравке Угрешић *О једној љубави која има име: отмјена с мало риме*. У књизи *Мали пламен* (1971), Дубравка Угрешић комбинује поезију и лирску прозу, антропоморфизујуће предмете, појаве и поједина жива бића: лептире, гранчице, светиљке, сенке, цветове… Једно од поглавља њене књиге носи наслов *Најљубавније о љубави* (Угрешић 1971: 17-32) и у њему се Угрешићка, кроз различите, претежно алегоријске приче и песме, бави сфером људских љубавних осећања и искустава, али и љубавним стереотипима. Оно што исписује тешко је жанровски одредити, то су, пре свега, прозне и песничке етиде, у којима се списатељица игра, фино дозира лиричност и нежност, примиче се рубу ироније, додирује га, али не прелази

радикално преко њега. Управо у песми *О једној љубави која има име: отмјена с мало риме* има и игре, и нежности, и благе ироније.

У Угрешићкиној песми кокетирају и одлазе у шетњу Месец и Сенка. Песма отпочиње уздахом: »Ах«, и то пренаглашавање емотивног стања уводи нас у пародичну причу о отменој ноћној кокетерији између извора светлости и сенке. Очигледно, Дубравку Угрешић природна повезаност и међузависност ова два феномена асоцира на љубавну везу и пружа јој могућност за привидно лаку игру са стереотипима сентименталне литературе 18. и 19. века. Тако она у понашању Месеца препознаје узбуђење, галантност, шармантност, »љупке кретње«… Уздржана дама на то одговара на француском, само »Mercі«. Заједничка шетња је и небеска и градска, она се одигра и преко кровова и у врту. Пред јутро, Месец је »тужан и без фрака«, што наговештава смену дана и ноћи. У том часу он поклања Сенци »накит од зрака«. Привидно скупоцен поклон логичан је исход префињеног ноћног љубавног сусрета, али »накит од зрака« јесте потврда и природног идентитета шетача, и природних процеса који их раздвајају. Сенка се опет кокетно захваљује на француском и стидљиво бежи под лист. Ноћ је готова.

На први поглед у Угрешићкина песма готово не садржи општекултурне и митске симболичке функције Месеца. Ипак (истина, више у потексту песме), открива се да је у песми доследно описан ноћни део дневног циклуса, да је ноћ издвојена као засебно време које има своја правила и у коме Месец игра важну улогу: дејствујуће је лице. Јасно је и обележена драматичност смене ноћи и дана. Она је приказана љубавним растанком, Месечевим губитком идентитета (»тужан и без фрака«), поклоном који то није (»накит од зрака«), бекством сенке (стидљивим скривањем под лишће). Дубравка Угрешић је захватила и доследно реконструисали у песми цео круг космичких збивања, која су од памтивека опседала човека и чије објашњавање и осмишљавање јесте основ митског мишљења, па и митске функције Месеца. Истовремено, она је у космичка збивања учитала елементе културно знатно млађих наратива, сентименталних и галантних романа 18. и 19. века, поиграла се њима, пародирала их, наговештавајући постмодерну иронију последњих деценија 20. века.

Круг тема и мотива везаних за Месец и његову симболику у српској и хрватској књижевности за децу који смо овде анализирали свакако није свеобухватан. Намера овог истраживања и није била да оствари позитивистички схваћену свеобухватност, већ, превасходно, јасно издвајање одређених тематских и естетских комплекса на примерима из канонског простора српске и хрватске књижевности за децу. Ово истраживање има и своју књижевноисторијску димензију, пошто обухвата дела која су настала од педесетих до седамдесетих година 20. века, објављена у Југославији, у културном простору који је

имао и те какве заједничке именитеље. Сва анализирана дела изражавају идеју о аутономији детињства, о специфичности дечјег разумевања света и дечјег мишљења, о игри као слободи, што су све преовлађујуће идеје везане за дечју књижевност (не само на простору некадашње Југославије него и шире) од педесетих до деведесетих година 20. века.

Несумњиви естетички резултат овог истраживања јесте потврда идеје о »суфициту поетичности«, који се јавља између дечјег живота, осећања света и начина мишљења и погледа на свет одраслих. Сва ова поезија и проза, најчешће, јесте наивна, окренута чулно-конкретном опажању света, прожета дечјим анимизмом, и само додирује велике космичке и социјалне појаве, не хватајући их »обема рукама«, али, ипак, успева да присвоји поетску енергију занемарену и испуштену од стране великих система смисла и великих књижевних прегнућа. Као што видимо из наведених примера, Месец својом светлосном упечатљивошћу и везаношћу за тајанствено време ноћи, као да је створен за лов на такву поетску енергију, за певање и приповедање »за децу и осетљиве«. Месец се симболички појављује на рубу дечјег видокруга и рубу детињства. Он је на граници коју би требало прећи, на граници простора за којом се жуди, а не може се достићи и на граници времена (адолесценције) која се драматично прелази. Он је жељена играчка и предмет песничке игре и могуће митско биће у исти час. Управо ова амбиваленција даје поетски идентитет певању и приповедању о Месецу у дечјој књижевности.

Литература

Антић 1973: М. Antić, *Plavi čuperak*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće »Veselin Masleša«.

Витез 1957: G. Vitez, *Sto Vukova*, Sarajevo: Svjetlost, Izdavačko preduzeće.

Витез 1959: G. Vitez, *Kad bi drveće hodalo*, Zagreb: Mladost.

Караџић 1988: В. Караџић, *Народне српске приповјетке (1821), Српске народне приповјетке (1853)*, Сабрана дела Вука Караџића, Београд: Просвета.

Киш 1960: Д. Киш, Прикази. Дечје – као маска (Нова књига стихова Милована Данојлића), *НИН*, X/487, 9.

Љуштановић 2009: Ј. Љуштановић, *Брисање лава (Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951-1971*), Нови Сад: Дневник, Висока школа струковних студија за образовање васпитача.

Микић 1994: Р. Микић, Неземаљски видици у »Башти сљезове боје«, *Књижевне новине*, 884; 885 1 и 9, 9.

Миљковић 1972: Б. Миљковић, *Критике. Са делима и ауторима. О песничкој уметности. Прилози*, Ниш: Градина.

МНМ II 1994: С.А. Токарев (г.р.), *Мифы народов мира*, Москва: Российская энциклопедия.

Недић 1977[2]: В. Недић, *Антологија народних лирских песама*, Београд: СКЗ.
Павловић 1982: М. Павловић, *Антологија лирске народне поезије*, Београд: »Вук Караџић«.
Пешикан Љуштановић 2012: Љ. Пешикан Љуштановић, *Госпођи Алисиној десној нози, Огледи о књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Пијаже 1968: Ž. Pijaže, *Psihologija inteligencije*, prevela M. Vukumirović Mihailović, Beograd: Nolit.
Пушкин 1989: А.С. Пушкин, *Руслан и Људмила*, препевао Н. Бертолино, Горњи Милановац: Дечје новине.
Раичковић 2008: С. Раичковић, *Мале бајке*, Београд: СКЗ.
Стефановић 1962: М. Стефановић, *Влатко Пицула*, Београд: Просвета.
Ћопић 1957: Б. Ћопић, *Чаробна шума*, Сарајево: Народна просвјета.
Ћопић 1963: В. Ćopić, *Priče zanesenog dječaka i druge price*, Rijeka: »Otokar Keršovani«.
Ћопић 1964: Б. Ћопић, *Босоного дјетињство (Приче занесеног дјечака, Магареће године, Приче партизанке, Вратоломне приче*), Сабрана дела Бранка Ћопића, књига десета, Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост, »Веселин Маслеша«.
Ћопић 1970: Б. Ћопић, *Башта сљезове боје*, Београд: СКЗ.
Угрешић 1971: D. Ugrešić, *Mali plamen*, Zagreb: Mladost.
Хабермас 1988: J. Habermas, *Filosofski diskurs moderne*, *Dvanaest predavanja*, preveo s njemačkog I. Bošnjak, Zagreb: Globus.
Хамершак, Зима 2015: M. Hameršak, D. Zima, *Uvod u dječju književnost*, Zagreb: Leykam international d.o.o.

RS 1983: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rečnik simbola, mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb: Nakladni zavod MH.

Jovan Ljuštanović

EDGE OF CHILDHOOD – THE MOON: ABOUT SYMBOLISM OF THE MOON IN SERBIAN AND CROATIAN CHILDREN'S LITERATURE

In children's literature the Moon appears (in accordance with the children's perception of the world) both as a sensory-specific subject and as a light phenomenon. It exists on the edge of the visible world, it tempts the curiosity of a child and attracts it. The Moon becomes one great toy that cannot be reached and possible leader across the borders of childhood. At the same time, in some songs and stories, it is the subject of naive animistic opinion which is similar to child's. The Moon is often the figure that governs the world and thereby presumes certain mythic function. Thus begins its symbolism appropriate to the children's experiences and perception of the world. Thanks to that, the stories and songs about the Moon manage to realize »excess of poetry« which eludes great literary and cultural systems. Produced literature is »for children and sensitive«. The paper tries to show all the examples from Serbian and Croatian children's literature at the works of Branko Ćopić, Stevan Raičković, Grigor Vitez, Mirjana Stefanović and Dubravka Ugrešić.

Key words: animism, childhood, child, edge, game, the Moon, mythical function, »excess of poetry«

Profilo degli autori

Giulia Baselica si è laureata presso l'Università di Torino dove ha conseguito il dottorato di ricerca in slavistica. Attualmente è professore a contratto di Cultura russa, Letteratura russa e Lingua russa presso le università di Torino e di Milano (Statale). Ha pubblicato la monografia *Le parole della religione come metafora del mondo*. *Osservazioni sulla poetica achmatoviana* (2005). Si occupa di letteratura russa (in particolare del periodo compreso tra fine Ottocento e inizio Novecento), di odeporica, di letteratura comparata, di storia e critica della traduzione, e in tali ambiti di ricerca ha pubblicato numerosi articoli e contributi.

Maria Bidovec, dottore di ricerca, è docente di Lingua e letteratura slovena presso l'Università di Udine. Suo principale ambito di ricerca è il Seicento sloveno, ma tra i suoi interessi vi sono anche la didattica della lingua e della letteratura, così come la ricezione della letteratura slovena in Italia e di quella italiana in Slovenia. Ha pubblicato inoltre un'antologia di fiabe slovene in italiano, due monografie e vari studi su Johann Weichard Valvasor, un breve profilo bio-bibliografico della letteratura slovena contemporanea, diversi articoli, recensioni e traduzioni di testi. È membro di AIS (Associazione Italiana Slavisti), CIP (Centro Internazionale sul Plurilinguismo), Slavistično društvo Slovenije, e della redazione della collana «Biblioteca di Studi Slavistici».

Tihomir Brajović è professore ordinario di Letterature e comparatistica slavo meridionale al Dipartimento di Letteratura serba e letterature slavo meridionali della Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado. Ha pubblicato i seguenti volumi: *Kontroverzni metatekst* (1992), *Poetika žanra* (1995), *Reči i senke: Izbor iz transsimbolističkog pesništva devedesetih* (1997), *Od metafore do pesme* (1998), *Teorija pesničke slike* (2000), *Oblici modernizma* (2005), *Identično različito* (2007), *Kratka istorija preobilja* (2009), *Zaborav i ponavljanje: Ambivalentno lice moderniteta u romanu* Na Drini ćuprija (2009), *Fikcija i moć: Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića* (2011), *Komparativni identiteti* (2012), *Narcisov paradoks* (2013), *Groznica i podvig: ogledi o erotskoj imaginaciji u književnom delu Ive Andrića* (2015).

Nicoletta Cabassi ha conseguito il dottorato in Letterature slave comparate all'Università degli Studi di Milano. Borsista presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado, ha approfondito gli studi nell'ambito della slavistica, in particolare sul Settecento, con pubblicazioni di russistica e serbo-croatistica, indagando i legami linguistici e culturali tra Serbia, Croazia, Russia e Italia. Come ricercatrice ha tenuto all'Università di Parma i corsi di Civiltà e cultura serba e croata. Attualmente insegna Lingua russa e Filologia slava. Più volte collaboratrice della «Torre di Babele», tra le sue pubblicazioni recenti si segnalano: *Alessandro Benedetti i Federik Grisogono, svjedoci kuge* (2013), *Sibe Miličić* (2014). Ha inoltre pubblicato due volumi sull'opera comica russa: *L'opera comica russa nel Settecento* (2010) e *Sbitenščik: il venditore di sbiten'* (2013).

Elena Daradanova ha conseguito la laurea e il dottorato in Filologia slava (serbistica e croatistica) presso la Facoltà di Lingue e letterature slave dell'Università di Sofia «Sv. Kliment Ohridski» nel cui Dipartimento di Letterature slave lavora. È componente dei progetti di ricerca «Kulturno-istorijsko i jezičko nasledje "susedne" Bugarske» (2009-2012) e «Recepcija slovenskih književnosti u Bugarskoj i bugarske književnosti u slovenskim zemljama posle 1989» (2014-2016), e ha organizzato i congressi internazionali della facoltà curandone gli atti negli anni 2006, 2008, 2010, 2014. È membro del Circolo accademico dei Comparatisti bulgari e della redazione della rivista «Palimpsest» (Macedonia). Traduce dal serbo, croato, sloveno e russo. Ha pubblicato articoli in numerosi volumi di atti in Serbia e in Bulgaria, come anche nelle edizioni dell'Accademia bulgara delle scienze (BAN).

Jolanta Dziuba si è laureata e ha conseguito il titolo di dottore in Studi umanistici presso l'Università Jagellonica di Cracovia nel 1996. Si occupa di antropologia culturologica, dello studio comparativo delle letterature slave e della produzione drammatica e teatrale presso gli slavi. Ha dedicato ricerche anche alla letteratura postmoderna ed è autrice della prima monografia sul tema della drammaturgia postmoderna croata *Chorwacka psychodrama. Dramaturgia pokolenia «Prologu» (1968-1995)* (2000). Partecipa attivamente a congressi e conferenze internazionali in Serbia, Croazia, Russia e Polonia.

Elisabeth von Erdmann, slavista di formazione universitaria con dottorato di ricerca e abilitazione, è professore e titolare della cattedra di Letterature slave all'Università di Bamberg. Le sue pubblicazioni includono *Poëma bez geroja* di Anna A. Achmatova (1987); *Der gescheiterte Drucklegungsversuch der Kašić-Bibel. Eine Dokumentation*, contenuto in *Versio Illyrica Selecta, seu Declaratio Vulgatae Editionis Latinae. Bartholomaei Cassij 1625* (2000); *Unähnliche Ähnlichkeit. Zur Onto-Poetik des ukrainischen Philosophen H.S. Skovoroda* (2005). È curatrice della serie

Quellen und Beiträge zur kroatischen Kulturgeschichte 1987-2000 (10 voll.). I suoi principali campi di ricerca si focalizzano sulla letteratura e sulla cultura russa, ucraina e croata. È presidente dell'associazione Deutsche Gesellschaft für Kroatistik.

Vladislava Gordić Petković è professore ordinario di Letteratura inglese e americana presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Novi Sad. Si occupa di teorie e storia letteraria, critica letteraria, e traduce dall'inglese. Ha pubblicato i volumi: *Sintaksa tišine: poetika Rejmonda Karvera* (1995), *Hemingvej: poetika kratke priče* (2000), e le raccolte di saggi e studi su autori anglo-americani e serbi *Korespondencija: tokovi i likovi postmoderne proze* (2000), *Na ženskom kontinentu* (2007) e *Mistika i mehanika* (2010). È autrice di numerosi articoli di critica letteraria e di saggi pubblicati nei quotidiani «Danas» e «Politika», successivamente raccolti nei volumi *Virtuelna književnost* (2004), *Virtuelna književnost 2: književnost, tehnologija, ideologija* (2007), *Književnost i svakodnevica* (2007) e *Formatiranje* (2009).

Iva Grgić Maroević è professore associato di Teoria e storia della traduzione presso il Dipartimento di italianistica dell'Università di Zara. Ha curato la versione croata di testi di Pirandello, Primo Levi, Dacia Maraini, Virginia Woolf e altri autori. Si occupa di traduttologia, è autrice dei volumi *Osman e i suoi doppi* (2004), *Le poetiche della traduzione* (2009) e *Le politiche della traduzione* (in corso di stampa).

Vladimir Gvozden è professore ordinario di Letterature comparate presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Novi Sad ed è autore dei volumi: *Jovan Dučić putopisac: ogled iz imagologije* (2003), *Činovi prisvajanja: od teorije ka pragmatici teksta* (2005), *Književnost, kultura, utopija* (2011), *Srpska putopisna kultura 1914-1940* (2011), *Pregledni rečnik komparativne književnosti i kulture* (2011, con Bojana Stojanović-Pantović e Miodrag Radović), *Nine Serbian Poets* (antologia, 2012), *Književnost i otpor* (2014). Ha svolto periodi di ricerca come visiting researcher alle università di Toronto, Innsbruck, Brno e all'Università Pompeu Fabra di Barcellona; è stato lettore a Poznań, visiting professor a Regensburg e ha tenuto conferenze su invito a Londra, Bamberg, Gießen, Budapest, Seghedino, Barcellona.

Valentina Hamović è ricercatrice alla Facoltà di Scienze della Formazione a Belgrado, insegna Introduzione all'interpretazione letteraria e tiene un corso sull'Immagine dell'infanzia nella letteratura serba del Novecento. Si è formata alla Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado dove ha conseguito il dottorato. Ha pubblicato la monografia *Dva pesnika prevratnika (naporedna analiza poezije Vaska Pope i Dušana Radovića)* (2008), numerosi articoli nelle riviste «Detinjstvo», «Poezija», «Zbornik Matice srpske za književnost i jezik», «Književna istorija», e nei volumi

degli atti dell'Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado, della Facoltà di Scienze della Formazione, della Biblioteca civica «Stefan Prvovenčani» (Kraljevo) e della Fondazione «Desanka Maksimović». Ha inoltre curato i volumi *Mali život Dušana Radovića* (2004) e *Škola ispod stola Mirjane Stefanović* (2004). Per la raccolta di saggi *Neprekidno detinjstvo* (2015) ha ottenuto il Premio «Sima Cucić».

Slađana Jaćimović ha discusso la sua tesi di dottorato sulla prosa odeporica di Miloš Crnjanski (2007) presso la Facoltà di Filologia di Belgrado. Ora è professore associato presso la Facoltà di Scienze della Formazione (Belgrado). Autrice delle monografie *Putopisi srpske avangarde* (2005) e *Putopisna proza Miloša Crnjanskog* (2009), ha curato l'edizione critica *Pripovedna proza II Miloša Crnjanskog* (2013). Ha partecipato a diversi congressi nazionali e internazionali (Polonia, Russia). È componente del progetto di ricerca «Smena poetičkih paradigmi u srpskoj književnosti 20. veka: nacionalni i evropski kontekst» dell'Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado. È membro della giuria dei premi letterari «Miloš Crnjanski», «Borisav Stanković», «Meša Selimović», «Moma Dimić».

Jasmina Jokić è professore associato nel Dipartimento di Letteratura serba della Facoltà di Filosofia dell'Università di Novi Sad. Si occupa di letteratura orale dedicandosi in particolare allo studio dei generi lirici rituali e di diversi aspetti delle forme drammatiche nel folclore. Le sue ricerche annoverano anche la cultura tradizionale serba e di altri popoli slavi, così come i legami specifici tra letteratura orale e d'autore. In questi ambiti ha pubblicato alcune decine di articoli e due monografie: *Kraljičke pesme: ritual i poezija* (2012) e *Smehovno i erotsko u srpskoj narodnoj kulturi i poeziji, u traganju za zaboravljenim značenjima smeha u usmenoj tradiciji – od kulta plodnosti do karnevala* (2009, con Z. Karanović).

Jovan Ljuštanović ha discusso la tesi di dottorato presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado sul tema *Poetika modernog i srpska poezija za decu od 1951. do 1971. godine* (2006). È professore di letteratura presso la Scuola superiore di Scienze della Formazione a Novi Sad, caporedattore della rivista «Detinjstvo. Časopis o književnosti za decu» e autore dei volumi: *Crvenkapa gricka Vuka* (2004), *Dečji smeh Branislava Nušića* (2004), *Brisanje lava* (2009), *Književnost za decu u ogledalu kulture* (2012). Ha inoltre curato le seguenti edizioni: *Izabrana dela Branislava Nušića* (1998), *Princeza luta zamkom* (2009), *Deset vekova srpske književnosti*, *Branislav Nušić* (2012) e *Aleksandar Popović* (2013).

Tonko Maroević, nato a Spalato ma originario di Hvar (Cittavecchia di Lesina) è storico dell'arte, critico letterario e poeta. Autore di numerose monografie sui pittori moderni e contemporanei, di antologie poetiche e raccolte di saggi, è anche

traduttore di poeti italiani, catalani, spagnoli, francesi, sloveni e inglesi. È membro dell'Accademia croata delle Scienze e delle Arti, corrispondente delle corrispettive accademie slovena e montenegrina.

Aleksandra D. Matić ha concluso gli studi universitari di primo e secondo grado al Dipartimento di Lingua e letteratura serba dell'Università di Kragujevac dove nel 2014 ha discusso la tesi magistrale sul tema *Slovenstvo u ranom stvaralaštvu Rastka Petrovića*. Attualmente è iscritta alla Scuola di dottorato (indirizzo «Letteratura serba») ed è assistente presso la stessa facoltà. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali, e ha pubblicato numerosi articoli. I suoi interessi si focalizzano sulla letteratura orale e sui paradigmi folclorici e mitici del romanticismo serbo, delle avanguardie e del tardo modernismo.

Marija Mitrović è stata professore ordinario di letteratura slovena all'Università di Belgrado e dal 2001 ordinario di letteratura serba e croata all'Università di Trieste. È stata visiting professor presso la Columbia University di New York (1980-1981). È autrice di due libri sull'autore sloveno Ivan Cankar, di una storia della letteratura slovena che ha conosciuto un'edizione anche in tedesco (*Geschichte der slowenischen Literatur*, Klagenfurt 2001) e di un centinaio di saggi scientifici sulle letterature e culture serba, croata e slovena. Ha tradotto dallo sloveno al serbo-croato una ventina di libri, tra questi alcune raccolte di poesia contemporanea (*Gradnik*, *Kocbek*, *Zajc*, *Taufer*). È stata tra i fondatori ed editori della rivista belgradese «Književna istorija» (1968-1991). Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano i volumi: *Sul mare brillavano vasti silenzi. Immagini di Trieste nella letteratura serba* (2004) e *Cultura serba a Trieste* (2009). Ha curato l'edizione del testo di Ivo Andrić *La storia maledetta, Racconti triestini* (2007). Insieme allo storico Bojan Mitrović ha pubblicato il volume *Storia della cultura e della letteratura serba* (2015).

Rosanna Morabito, professore associato, insegna Lingue e letterature serba e croata all'Università «L'Orientale» di Napoli. Le sue ricerche privilegiano le letterature e le culture dei serbi e dei croati, la storia delle lingue letterarie dei serbi e dei croati, la storia dello slavo ecclesiastico, la storia poetica e stilistica della letteratura slava ecclesiastica serba. Negli ultimi anni ha lavorato su Marino Darsa, Filip Grabovac, Dositej Obradović, Miroslav Krleža, Miloš Crnjanski, Emanuil Janković.

Zorana Opačić si è formata presso la Facoltà di Filologia di Belgrado dove ha conseguito il dottorato, e attualmente è professore associato presso la Facoltà di Magistero della stessa università. Ha pubblicato i volumi *Alhemičar pripovedanja Stanislav Krakov*, *Poetika bajke Grozdane Olujić*, *Naivna svest i fikcija* e ha curato saggi, antologie e studi monografici. Si occupa di ricerche nel campo della letteratura

per l'infanzia e della letteratura contemporanea, e ha pubblicato articoli e saggi in riviste e volumi di atti. È membro del Comitato di ricerche lessicografiche di «Matica srpska». Ha partecipato a numerosi congressi all'estero ed è stata visiting professor presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Cracovia.

Sanja Paripović Krčmar è ricercatrice al Dipartimento di Letteratura serba presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Novi Sad, dove si è laureata e ha proseguito gli studi e il dottorato, con una tesi sulle forme poetiche del neosimbolismo serbo (2015). I suoi interessi scientifici sono rivolti alla teoria della letteratura con uno sguardo particolare al verso nella letteratura serba, alle forme fisse della poesia e del verso, e alla poetica della poesia serba nel XX secolo. Ha pubblicato articoli in riviste locali e internazionali, e contributi negli atti e nelle miscellanee della Facoltà di Filosofia dell'Università di Novi Sad, della Facoltà di Filologia di Belgrado e di Niš, come anche nelle edizioni dell'Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado. Partecipa a congressi internazionali.

Igor Perišić si è laureato alla Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado dove ha svolto gli studi post-laurea e ha conseguito il dottorato. Dal 2006 lavora stabilmente come ricercatore all'Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado come componente del progetto «Kulturološke književne teorije i srpska književna kritika» (Teorie e studi culturologici e critica letteraria serba); nel 2013 è stato nominato collaboratore scientifico (ricercatore). Nel 2014 ha conseguito la specializzazione post-dottorale presso l'Università di Nottingham. Ha pubblicato i volumi *Gola priča* (2007), *Uvod u teorije smeha* (2010, 2012), *Utopija smeha* (2013), *Kritika i metakritika* (2014), ed è autore di oltre cinquanta articoli, saggi e studi usciti in atti, miscellanee o riviste. È membro del comitato di redazione delle riviste internazionali «Književna istorija», «Filološke studije» e «Dostoevsky Journal».

Svetlana M. Rajičić Perić si è laureata alla Facoltà di Filosofia di Novi Sad e ha conseguito il dottorato discutendo la tesi *Poetika igre u srpskoj književnosti 20. veka (Lj. Micić, M. Todorović, S. Bogdanović, M. Pavić)* presso l'Università di Kragujevac. Ha pubblicato numerosi articoli e recensioni di teoria letteraria e sulla produzione letteraria contemporanea; ha partecipato a diversi congressi nazionali e internazionali, e in qualità di ricercatrice e docente ha preso parte a progetti di ricerca del Ministero dell'Istruzione della Repubblica di Serbia e a quelli dell'Istituto nazionale svedese e dell'Università di Kragujevac. I suoi interessi privilegiano in particolare le attività ricreative nella pratica didattica, la poesia del XX e del XXI secolo, e le tendenze innovative dell'arte contemporanea. Insegna al liceo di Kragujevac.

Nadija Rebronja è docente al Dipartimento di Scienze Filologiche dell'Università di Novi Pazar. I suoi interessi vertono sulla balcanologia comparativa, sull'imagologia, sulla letteratura contemporanea degli slavi meridionali nel contesto comparativo delle letterature orientali e delle letterature spagnola e ispano-americana. Ha svolto periodi di ricerca presso l'Università di Vienna (2009) e di Granada (2010-2011). Ha pubblicato il volume monografico *Derviš ili čovek, život i smrt. Religijski podtekst romana «Derviš i smrt» Meše Selimovića* (2010).

Sanja Roić è professore ordinario al Dipartimento di italianistica della Facoltà di Filosofia dell'Università di Zagabria. È stata visiting professor in diverse università europee, ha svolto le sue ricerche presso la Freie Universität di Berlino. Ha partecipato come relatrice a numerosi congressi in Europa, negli Stati Uniti, in India, ed è autrice e curatrice di diversi volumi e di oltre cento articoli usciti in pubblicazioni croate e straniere, rivolti ai temi dell'italianistica, della slavistica e della comparatistica. È coordinatore scientifico dei progetti «Hrvatsko-talijanski kulturni odnosi» e «Viaggio adriatico». È stata insignita del Premio «Frano Čale» 1998 dell'Istituto Italiano di cultura di Zagabria per l'italianistica; dell'Onorificenza dell'Ordine della Stella della Solidarietà Italiana (2007); del Premio «Flaiano» per gli italianisti stranieri (2014). Nel 2007 è stata nominata Commendatore della Repubblica Italiana per meriti culturali.

Svetlana Šeatović si è laureata in Lingua e letteratura serba e letterature comparate presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado dove ha proseguito gli studi post-universitari fino al dottorato. Dal 2002 lavora presso l'Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado e attualmente è professore associato. Nel 2012 ha trascorso un periodo di sei mesi di specializzazione nel campo della testologia in alcune università italiane (Verona, Pavia, Pescara, Pisa, Torino). Dal 2007 insegna Letteratura serba presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Belgrado ed è inoltre responsabile scientifico del progetto di ricerca dell'Istituto di Letteratura e Arte di Belgrado. Ha pubblicato i seguenti volumi: *Tradicija i inovacija* (2004), *Deo kao celina & celina kao deo* (2012) e *Epizacija moderne lirike* (2014). Ha curato diversi volumi di atti di convegni nazionali e internazionali, ed è stata curatrice e traduttrice della corrispondenza di Ivan V. Lalić e Čarls Simić, *Pogled preko okeana* (2007).

Alla Tatarenko, professore ordinario nel Dipartimento di slavistica dell'Università «Ivan Franko» di Leopoli (Lviv, Ucraina), storica della letteratura, traduttrice, saggista e critica letteraria, è autrice di numerosi articoli, saggi e studi sulla letteratura serba e altre letterature slave, nonché dei volumi: *Crnjanski, Kiš, Pekić: eseji i studije* (2008), *Poetyka formy v prozi postmodernizmu (dosvid serbskoi literatury)* (2010), *Iz čista nemira: čitanja* (2013), *Poetika forme u prozi srpskog postmodernizma* (2013).

Slobodan Vladušić è professore associato al Dipartimento di Letteratura serba dell'Università di Novi Sad. Dal 2013 al 2016 è stato caporedattore della rivista «Letopis Matice srpske». È autore delle seguenti monografie e dei volumi di critica letteraria: *Degustacija strasti* (1998), *Na promaji* (2007), *Portret hermeneutičara u tranziciji* (2007), *Ko je ubio mrtvu dragu* (2009). Al volume *Crnjanski Megalopolis* (2011) è stato assegnato il Premio «Isidora Sekulić».

Jelena Vulović (Jovanović) è ricercatrice alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Niš presso il cui Dipartimento di Letteratura serba e letterature comparate insegna Letteratura serba e comparata (Letteratura serba del XX secolo, Teorie letterarie). Dopo la laurea ha proseguito gli studi post-universitari alla Facoltà di Filologia di Belgrado, successivamente ha conseguito, alla Facoltà di Filosofia di Niš, il dottorato sui procedimenti narrativi nei romanzi del modernismo serbo. Il campo dei suoi interessi scientifici riguarda la prosa serba dal punto di vista degli studi narratologici contemporanei nel Novecento, e di recente si è dedicata a ricerche in ambito cognitivo e al problema della focalizzazione.

Indice dei nomi

Abrams, M.H. 26
Achmatova, A. XI, 145-154, 412
Albahari, D. XIV, 369-378
Alfirević, F. 9-10
Andrašec, D. 141
Andrejec, D. 7-8
Andrejić, J. 376
Andrić, I. XI-XII, XV, 6, 8, 128-129, 136, 141-142, 169-198
Antić, M. 396
Antonijević, D. 236, 241
Apuleio 85
Areopagita, Pseudo-Dionigi 305
Aristotele 304
Armstrong, K. 253
Arsić, Lj. 385-386
Aspect, A. 64
Atanasijević, M.S. 192
Auerbach, E. 289
Bachelard, G. 46, 51, 248, 250, 253-256, 261, 326
Bakić, I. 67
Banjanin, Lj. *IX-XV*
Bart, R. 255-256, 288
Bartmiński, J. 352
Bartučević, Hij. 130
Bartučević, Hor. 130
Basara, S. 351, 353-355, 365
Baselica, G. XI, *145-154*, 411
Bašić, S. 81-83
Basilio Magno 43
Baturan, R. 156
Baudelaire, Ch. X, 3-21, 50, 52-53, 77, 81-83, 278, 280
Begović, N. 345
Beierwaltes, W. 304
Bell-Villada, G.H. 218
Benešić, J. 76-77
Benjamin, W. 217
Benn, G. 234
Bergengruen, M. 300-301
Bernik, F. 92, 94-96, 99
Biberović, S. 271
Bidovec, M. X, *91-110*, 411
Bielefeld, U. 204
Bisk, A. 147
Blok, A.A. 137
Blumenberg, H. 301
Bogdanović, M.V. 122
Bošković, I. 114
Botev, H. 50
Bourdieu, P. 41, 288
Brajović, T. X, *23-39*, 411
Bratić, D. 338
Brebanović, P. 371-372
Bressan, A. 107
Březina, O. 138
Bril, J. 317
Brioschi, F. 9
Broch, H. 288-289
Brower, R. 3
Bruno, G. 298, 305
Bugarčić, K. 376
Bulatović, M. XIII, 287-294
Bušetić, T.M. 341
Buzolić, S. 6
Byron, G.G. 138
Cabassi, N. XI, 113-126, 412

Čabrić, S. 156-158
Čajkanović, V. 252, 269, 336, 341, 360, 362-363
Čale, F. 6, 9-10
Cambell, J. 157, 161
Camus, A. XIII, 215-217, 219, 224, 233, 287, 290-294
Cankar, I. X, 91-110, 415
Carducci, G. 138
Carver, R. 387
Cashford, J. 352
Catton, E. 384-385
Čeh, J. 91-92, 94, 97
Celan, P. 236
Cermanović-Kuzmanović, A. 340-341
Cesarec, A. 136
Chatman, S. 70
Chaucer, G. 46, 379-382
Chevalier, J. 29, 158, 268, 293
Chopin, F. 49, 86
Christov, K. 49
Citati, P. 85
Cobovički, I.J. 7-8
Čolakova, Ž. 45
Contini, G. 6, 141
Ćopić, B. XIII-XIV, 277-286, 326, 395, 398-406, 410
Čorak, Ž. 13
Corbin, H. 298
Crnjanski, M. XII, XV, 23, 31-32, 39, 131, 136, 142, 183-198, 201-212, 280, 414-415
Croce, B. 218, 279-280
Curtius, E.R. 23-24
D'Annunzio, G. 138
d'Assisi, F. IX, 3-21, 127-129, 137-138, 141-142
D'Espagnat, B. 297
da Vinci, L. 217, 220
Damjanov, S. 262
Danenberg, H.X, 59-60
Danilovac, J. 129
Dante Alighieri IX, 3-21, 52, 127, 141, 288-289
Daradanova, E. X, *41-56*, 412
Däubler, T. 137
de Balzac, H. 63, 288-289
de Lamartine, A. 60
Deanović, M. 129
Debelyanov, D. 45-46, 49, 52
Dedinac, M. 26
Deledda, G. 93
Delić, J. 231
Delorko, O. 6-7
Deretić, J. 60
Derrida, J. 249
Desnica, V. XII, XV, 213-245
Di Nola, A.N. 360
Dimitrova, E. 50
Dizdarević Krnjević, H. 160
Dizdarević, Z. 279, 285
Dobrović, P. 136
Đogo, G. 332
Domjanić, D. 13
Đorđević Mileusnić, D. 256
Đorđević, D.M. 344
Đorđević, T.R. 336, 338
Dostoevskij, F.M. 215, 222
Drainac, R. 23, 32-34, 39
Dubov, I. 149
Dučić, J. X, 23, 28, 39, 42, 46-47, 50, 53, 230, 232-233, 236
Dučić, S. 339
Đukić Perišić, Ž. 184-186
Đukić, M. 353, 356, 359-362, 364-365
Dupré, B. 365
Đurđević, M. 296
Džadžić, P. 170, 176
Dziuba, J. XIII, *351-368*, 412
Eco, U. 18
Eliade, M. 155-156, 159, 163-164, 228-229, 231, 235, 258, 289, 291, 316-317, 319-327
Eliot, T.S. 290
Epicuro 137
Eraclito 250-251, 257
Even-Zohar, I. 146
Ferber, M. 23, 28, 44

Fichte, J.G. 260
Filipović, M.S. 333, 339, 341-343
Fitzgerald, F.S. 93
Flamarion, F. 60
Flasch, K. 298, 305
Flaubert, G. 218-219, 288
Foucault, M. 301
Frančić, V. 360
Frangeš, I. 75, 77
Frank, A. 221
Frazer, J. 228, 363
Freud, S. 253, 261
Frye, N. 258
Garašanin, J. 61
Garašanin, M. 61
Genette, G. 61, 63, 70
Georgieva, C. 50
Gheerbrant, A. 29, 158, 268, 293
Giovanni Esarca 43
Goethe, J.W. 80, 85, 192
Goleniščev-Kutuzov, I. 146
Gordić Petković, V. XIV, *379-393*, 413
Grabner-Haider, A. 357
Grbić, S.M. 344
Grčić, M. 18
Grđić Bjelokosić, L. 333
Grgić Maroević, I. IX, *3-21*, 413
Grison, P. 147
Guazzoni, E. 129
Guillén, C. 146
Gura, A. 270
Gvozden, V. XII, *213-226*, 371, 376, 413
Habermas, J. 399
Hameršak, M. 397
Hamović, V. XIII, *277-286*, 413
Hansen-Löve, A.A. 300
Hegel, G.W.F. 399
Hektorović, P. 130, 136
Herak, O. 76
Herman, D. 62
Horvat, O. 75
Hrebeljanović, L. 242
Hrgović, M. 303-304
Hristić, J. 23, 35, 39, 231-232
Hristova, I. 43, 46
Hrkać, S. 8
Huxley, A. 365
Igino 300
Ilić, A. 114, 120
Ilić, D. 374, 376
Ilić, V. X, 23, 27-28, 39
Ivanišević, D. 13-17
Ivanov, V. 148
Jaćimović, S. XII, *201-212*, 414
Jacob, M. 303, 307, 310, 397
Jakobson, R. IX, 3-5, 18-19, 21, 146
Jakšić, Đ. X, 23, 25, 27, 39
Jameson, F. 288
Jan, Z. 92
Janković, N.Đ. 332, 334, 337, 339-342
Jassenov, C. 49-51, 53
Jasvilij, P. 5
Jelčić, D. 76, 82
Jelić, J. 14-16
Jeremić, D. 215
Jerkov, A. 47
Jevtić, M. 281
Ježić, S. 9, 11-13, 18
Jimenez, J.R. 18
Jokić, J. XIII, *331-348*, 414
Jovanović, A. 158, 230, 316
Jovanović, B. 165
Jovanović, J. 61
Jović, B. 65
Joyce, J. 289-290
Jung, K.G. 158, 162, 253, 261, 283, 299
Juranić, I. 130
Juranić, N. 130
Kalašnikova, E. 147
Kant, I. 138, 248
Karadžić Stefanović, V. 332, 342, 344, 404
Karanović, Z. 319, 321-323, 414
Karaulac, M. 175, 180
Kaštelan, L. 353, 355
Kierkegaard, S. 50, 179
Kiš, D. 13, 397
Klaić, B. 84
Klaić, D. 352

Koch, L. 80
Kocijan, G. 100
Kolaković, M. 268
Komarčić, L. X, 59-73
Kombol, M. 6
Kopaliński, W. 357
Koroleva, N. 145-146
Korolija, M. 215
Kosor, J. 128, 136
Kostenečki, K. 5
Košuta, M. 92
Košutić, V. 13-14, 15-17
Kovalenko, S. 146
Kowalski, P. 357, 361-364
Kraus, O. 76
Kristeva, J. 251, 254, 261, 280
Krklec, G. 9, 11-13, 19, 128, 142
Kršnjavi, I. 6
Krupp, E.C. 352
Kulikov, A. 148
Kulišić, Š. 268, 270-271, 273
Laforgue, J. X, 3-21
Lalić, I.V. XII, 13, 23, 31, 34, 39, 227-245, 417
Lanternari, V. 147
Laplace, P-S. 60, 63-64, 73
Lasić, D. 8
Lazarević Di Giacomo, P. *IX-XV*
Lazarević, S. 239
Leinkauf, Th. 298
Leko, M. 360
Lemke, G.H. 300
Lengold, J. XIV, 379-393
Leoncavalli, R. 131
Leopardi, G. X-XI, 3-21, 87, 114, 116-119, 127-128, 131, 137-141, 143-144
Lešić, J. 138
Lévi-Strauss, C. 258
Lilienfeld, S.O. 352, 362
Liliew, N. 45, 53
Lipnik, J. 100
Livy, T. 46
Ljubičić, M. 5-6
Ljuštanović, J. XIV, *395-410*, 414
Loma, A. 25-26
Lompar, M. 202
Lorca, G. X, 3, 13-21, 365
Lotman, Ju. 4, 146, 360
Lucrezio 137
Lukács, G. 288
Lukić, S. 5, 19, 36
Machiedo, M. 7-8, 18, 141
Maeterlinck, M. 47
Maksimović, D. X, 23, 27
Mallarmé, S. 12, 42, 218
Mann, T. 93, 389
Mansfield, K. X, 3, 18, 21
Maras, M. 6
Margolin, J. X, 59-60, 67-70, 73
Marković Koder, Đ. XII, 247-248, 252, 254-256, 260-261, 264
Marković, D. 46, 52
Marković, M. 354
Marković, Z. 175, 179
Markuš, S. 6
Maroević, T. IX*, 3-21*, 130, 414
Marulić, M. 130
Matić, A. XI, *155-168*, 415
Matić, D. 35, 39, 231
Matoš, A.G. X, 75-90, 128
Mauss, M. 380
Medić, M. 269
Meletinsky, Y. 156, 258
Merleau-Ponty, M. 221
Meyer-Lübke, W. 129
Mićević, K. 12, 14-16
Micić, Lj. 416
Mijatović, S.M. 341
Mikić, R. 339-340, 400-401
Milanja, C. 114-115, 136
Milčakov, J. 42
Milev, G. 48
Milićević, Đ.M. 332, 334, 341-343
Milićević, N. 13-16
Miličić, S. XI, 9-10, 113-144
Miljković, B. XII, 23, 34, 39, 247-248, 250-252, 256-261, 264, 397
Milosavljević Milić, S. 62

Milosavljević, S.M. 335-336, 338, 342-344
Milosavljević, Sn. 377
Milošević, P. 259
Milović, J. 218, 230
Milutinović, M. 376
Milutinović, S.S. 247-249, 256, 258
Mitrović, M. XI, *169-182*, 415
Mombert, A. 116, 138
Mongardi, G. 116
Montale, E. 147
Morabito, R. X, *75-90*, 415
Moréas, J. 12
Mosco 131
Mukařovský, J. 146
Müller, A. 298
Müller, L. 298
Murakami, H. 387
Mussafia, A. 128
Nabergoj, A. 94
Nabokov, V.V. 389
Nastasijević, M. 248, 250, 252, 257-259, 261
Nazor, V. 6, 19, 232, 235
Nedeljković, M. 269
Nedić, V. 404
Nedović, M. 353
Negrišorac, I. 42
Newton, I. 80
Niebrzegowska, J. 352
Niederle, L. 159
Nietzsche, F. 213, 226
Nizeteo, A. 7
Nouveau, G. 12
Novak Bajcar, S. 376
Novaković, B. 184
Novaković, D. 23, 36-37, 39
Novaković, S. 322, 336, 339, 342
Ocvirk, A. 94
Ogrizović, M. 81
Omero 289
Opačić, Z. XIII, *315-329*, 415
Oraić Tolić, D. 77-78, 83, 87
Orazio 44, 190, 192
Ožbot, M. 92
Paganini, N. 137
Palavestra, P. 170
Pandurović, S. X, 23, 29, 39, 47, 51, 53
Pantić, M. 184-185, 187
Paracelso 295
Paripović Krčmar, S. XIII, *331-348*, 416
Pascal, B. 222
Pascoli, G. 133, 138
Pasternak, B. 4-5, 19
Pavelić, M. 7-8, 141
Pavešić, F. 136
Pavić, S. 8
Pavičić, A.T. 10, 82
Pavletić, V. 232-233
Pavlović, M. 34-35, 405
Peklić, D. 129
Peković, S. 60, 62, 69, 71
Penčev, B. 42, 45, 47-48
Penev, B. 42
Perišić, I. XIV, *369-378*, 416
Perse, S.J. 11
Pervić, M. 170, 176
Pešikan-Ljuštanović, Lj. 398
Petkanova, D. 43
Petković Dis, V. 29, 47
Petković, N. 42, 142, 160
Petrov, A. 42
Petrović Njegoš, P. X, 23, 28, 32, 39
Petrović, A. 159-160
Petrović, M. 23, 36, 39
Petrović, P.Ž. 344
Petrović, R. XI, 34, 155-168
Piaget, J. 396
Picchio, R. 146
Pijanović, P. 291
Pirjevec, D. 94
Pizarnik, A. 18
Platone 80, 304
Plotino 80
Poe, E.A. 75-90, 391
Pont-Humbert, C. 148
Popa, H. 261
Popa, V. XII, 34, 227-245, 247-250, 252, 258-259, 261, 264
Popin, A. 236, 252, 259, 337

Popović Radović, M. 205
Popović, T. 29-30, 46
Poulet, G. 251, 260
Power, J. 81
Prohaska, D. 142
Proust, M. 215, 220, 233
Puškin, A.S. 138, 145, 404
Radenković, Lj. 163-165, 235, 270-271, 274, 360, 363
Radičević, B. 46
Radojčić, S. 334
Radulović, M.M. 236
Raičević, G. 192, 331
Raičković, S. XIV, 395, 398, 401-403, 410
Rajičić Perić, S. XII, *247-264*, 416
Rakić, M. X, 23, 29-31, 33, 39, 47, 49-50, 53
Ratdolt, E. 300
Rebronja, H. 268-269
Rebronja, I. 268
Rebronja, N. XIII, *267-276*, 417
Richter, A. 375
Ricov, J. 18
Riess, E. 379
Rilke, R.M. 11, 116, 138
Ristović, A. 23, 35, 39
Robić, D. 11-12
Roić, S. *IX-XV*, 114, 118, *127-144*, 417
Rousseau, J-J. 137
Ryan, M.L. 62
Sabljak, T. 76
Samardžija, S. 236, 316-318, 320, 322-324, 333, 335, 337
San Sava 239
Šantić, A. 44, 46-48, 51-53
Sartre, J-P. 217, 221, 290, 294
Schiller, F. 285
Schlegel, F. 33
Schmidt, J. 146
Schmidt-Biggemann, W. 298-299, 304-305
Šeatović, S. *IX-XV*, *227-245*, 417
Sekulić, I. 114, 124
Shakespeare, W. 5, 18, 202, 365, 388
Shelley, P.B. 75-90, 138
Sidney, Ph. 383
Sijarić, Ć. XIII, 267-276
Sikimić, B. 336
Šimić, A.B. 136
Simović, Lj. X, 23-27, 36, 39
Skok, P. 360
Skovoroda, H. 299
Škunca, A. XIII, 295-314
Slaveykov, P.P. 44
Smerdel, T. 9-10
Smith, A. 205
Smolej, T. 92
Snoj, V. 99
Sofrić, P. 269
Spinoza, B. 141
Spitzer, L. 128
Srejović, D. 340-341
Sretenović, D. 261
Srnec-Todorović, A. 353, 355-356
Stanković, B. 158
Stefanović, M. XIV, 395, 405-406, 410
Stefanović, S. 49, 53
Sterne, L. 217
Stojanović, S. 373-374
Stojić, V. 170, 176
Stojković, A. 239
Subotić, J. XII, 247-249, 264
Suvajdžić, B. 44
Svevo, I. 93
Swift, J. 379, 383-384
Swinburne, A.C. 5
Tabidze, T. 5
Tadijanović, D. 76
Tagore, R. 142
Tanović, S. 339
Tarkovskij, A. 146-147
Tasić, V. 371
Tatarenko, A. XII, *183-198*, 417
Tavčar, I. 93
Tešić, M. XIII, 230, 315-329, 331-348
Thomas, K. 380, 383
Thompson, G.R. 81
Tito Livio 46
Todorov, C. 42, 63, 203-204
Tolstoj, S. 163-165, 270-271, 274
Tomiccy, J.R. 361
Toporov, V. 148

Toury, G. 146-147
Trajanov, T. 47, 49-50, 53
Trebješanin, Ž. 278, 280
Tresić Pavičić, A. 10, 82
Tressider, J. 352
Tynjanov, Ju.N. 146
Uccellini, F.T. 6
Ugrešić, D. XIV, 395, 405-407, 410
Ujević, T. 128, 137-138, 142-143
Uspenskij, B. 4
Vaillant, A. 5
Valent, M. 356
Valentić, V. 18
Valéry, P. 233
Vattimo, G. 219
Verga, G. 93
Verhaeren, E. 116, 138
Verlaine, P. X, 3-21, 45, 53
Vidan, I. 184
Vinaver, S. 137, 142
Višnjić, F. 344
Vitez, G. XIV, 5, 395, 397-398, 400, 403-405, 410
Vitošević, D. 29
Vladušić, S. XIII, 207, *287-294*, 418
Vodička, F. 146
Vodušek, B. 94
Von Beit, H. 300
Von Erdmann, E. XIII, *295-314*, 412
Vučković, R. 130, 137, 170, 175-176
Vujević, E. 303
Vulović, J. X, *59-73*, 418
Webster, J. 383
Wheeler, A. 299
Whitman, V. 116, 138
Wierzbicki, J. 175
Wilde, A. 299
Williams, T. 382
Wind, E. 298
Yavorov, P. 48, 52
Zadravec, F. 91
Žilić, F. 7-8, 141
Zima, D. 397
Živojinović, B. 192
Zola, E. 92
Zorić, M. 6

Slavica

Collana di studi slavi diretta da Giovanna Brogi Bercoff e Mario Enrietti

1. *Anna Achmatova*, Atti del Convegno nel centenario della nascita (Torino 12-13 dicembre 1989), a cura di Maria Luisa Dodero Costa, 1992, pp. VIII-278, € 15,49. **978-88-7694-110-X**

2. *La Polonia, il Piemonte e l'Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey*, Atti del Convegno «Marina Bersano Begey, intellettuale piemontese e polonista» (Torino, 12 dicembre 1994), a cura di Krystyna Jaworska, 1998, pp. XXXII-284, 38 ill., € 20,66. **978-88-7694-282-3**

3. *Traduzione e rielaborazione nelle letterature di Polonia, Ucraina e Russia (XVI-XVIII secolo)*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff, Maria Di Salvo e Luigi Marinelli, 1999, pp. 480, € 36,15. **978-88-7694-387-0**

4. *Pagine di ucrainistica europea*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff e Giovanna Siedina, 2001, pp. 224, € 15,49. **978-88-7694-572-5**

5. Paola Cotta Ramusino, *Un poeta alla corte degli zar. Karion Istomin e il panegirico imperiale*, 2002, pp. 210, € 15,50. **978-88-7694-580-6**

6. *Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura, società / Mazepa and his time. History, culture, society*, a cura di / edited by Giovanna Siedina, 2004, pp. 640, € 40,00. **978-88-7694-806-6**

7. Aleksander Naumow, *Idea - Immagine - Testo. Studi sulla letteratura slavo-ecclesiastica*, a cura di Krassimir Stantchev, 2004, pp. 224, € 20,00. **978-88-7694-807-4**

8. Piero Cazzola, *Scrittori russi nello specchio della critica. XIX-XX secolo*, 2005, pp. 320, € 20,00. **978-88-7694-838-4**

9. *Ukraine's Re-integration into Europe: a historical, historiographical and politically urgent Issue*, edited by Giovanna Brogi Bercoff and Giulia Lami, 2005, pp. 340, € 22,00. **978-88-7694-840-6**

10. *Giornata dei giovani slavisti (17 gennaio 2006)*, a cura di Emanuela Bulli e Francesca Fici, 2006, pp. XIV-170, € 16,00. **978-88-7694-932-1**

11. *National stereotypes. Correct images and distorted images*, a cura di Bianca Valota, 2007, pp. 152, € 16,00. **978-88-7694-953-4**

12. Ljiljana Banjanin, *Incontri italo-serbi fra Ottocento e Novecento. Immagini e stereotipi letterari*, 2012, pp. VIII-208, € 17,00. **978-88-6274-408-9**

13. *L'architettura del testo. Studi contrastivi slavo-romanzi*, a cura di Olga Inkova, Marina Di Filippo, François Esvan, 2014, pp. XII-240, € 20,00. **978-88-6274-520-8**

14. *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali*, I, a cura di Ljiljana Banjanin, Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić, Svetlana Šeatović, 2017, pp. XVI-360, € 28,00. **978-88-6274-767-7**

Finito di stampare nell'agosto 2017
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (MI)
per conto delle Edizioni dell'Orso