

ЈОСИП СИБЕ МИЛИЧИЋ: ВРЕМЕ, ПРОСТОР, СУДБИНЕ

МЕЂУНАРОДНИ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ЗБОРНИК РАДОВА

Институт за књижевност и уметност, Београд
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Београд
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Centar za komparativnohistorijske i interkulturene studije

Београд 2018.

УВОД

СИБЕ МИЛИЧИЋ – СЕНКА ЗАБОРАВА

ЕСПАЊА и наш Хвар,
Добровић мртви, шејк што се у Сахари бели,
привиђају ми се још, као утваре, ватре, вар.
Мој Сибе полудели, зинуо као пеш.

Милош Црњански, „Ламент над Београдом“

Међународни интердисциплинарни зборник радова *Сибе Миличић: време, простор, судбине* представља резултат рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контекст* Института за књижевност и уметност, Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ и Центра за компаративноисторијске студије Филозофског факултета из Загреба. У зборнику су радови 21 аутора из Србије, Хрватске, Италије и Црне Горе, који су подељени на пет поглавља по тематским и научним областима. Дело и живот Јосипа Сибе Миличића су предмет поетичких, биографских, историјских, компаративних и ликовних студија. По први пут се износе документи из Архива Србије, Црне Горе, Загреба, Беча и Ротердама који сведоче о дипломатској и књижевној каријери Сибе Миличића. Уз учешће више од 20 реномираних проучавалаца књижевности, ликовне уметности и историје из Торина, Пескаре, Парме, Загреба, Подгорице и Београда, зборник је поставио обресе у оквиру

којих је осветљено дело овог свестраног интелектуалца и отворио низ питања о Сиби Миличићу као писцу, сликару и дипломати од високог поверења Краљевине Југославије.

Сибе Миличић је контроверзни уметник, песник, приповедач, романописац, сликар, дипломата Краљевине Југославије, носилац бројних ордена (руских, српских, француске Легије части, италијанских и других). После још увек нерасветљене смрти 1944. године у Барију у партизанској болници, остао је без правог места у историјама српске и хрватске књижевности. Био је изванредан таленат, полиглота, дипломата и личност која је испуштена из свих прецизнијих тумачења и одређења у књижевном и ликовном свету после Другог светског рата у оквиру социјалистичке Југославије. После формирања нових националних канона српске и хрватске књижевности, Миличић је опет остао изван свих оквира. Јосип Сибе Миличић је био једна од најважнијих фигура авангардног покрета у Београду, харизматична личност која је после Првог светског рата пленила и одушевљавала писце савременике широм тадашње Краљевине Југославије. Био је то Сибе у кога су гледали са дивљењем млади песници новог доба у кафани „Москва“ 1919. године, окупљени потом у Књижевној заједици Alpha. Тако почињу дружења у кафани „Москва“ са Милошем Црњанским, Ивом Андрићем, Станиславом Винавером, Тодором Манојловићем, Густавом Крклецом, Тином Ујевићем и Петром Добровићем. Ко је био тај високи отмени хварски племић?

Сибе (Јосип) Миличић (Брусје на Хвару, 1886 – Бари, 1944) је интелектуалац плуралних припадности; од рођења на Хвару, основног и гимназијског образовања у Далмацији и Боки Которској до студија романистике и славистике у Риму, Фиренци и доктората у Бечу (1913), успео је да интегрише медитеранску и средњоевропску културолошку баштину. Од 1912. године је стипендиста српског Министарства просвете, усавршава француски језик на катедри Бечког универзитета и од наредне године живи у Београду. У Првом

светском рату прикључује се Дунавској дивизији и учествује у борбама на Мачковом камену као добровољац. На предлог Југословенског одбора и српске Владе Сибе Миличић у јеку Првог светског рата пише књигу *Далматинска острва* коју објављује Државна штампарија у Нишу 1915. године, афирмишући идеју ослобођења и опасност од италијанизације словенског становништва. Одлуком српске Владе исте године одлази у Русију с циљем да окупи заробљенике који желе да се придруже, као добровољци, српској војсци у повлачењу и потом на Крфу. Из Русије преко Сибира, Леденог мора и европских земаља долази на Крф с добровољцима. Затим са сто српских официра добровољаца формира Југословенску дивизију с којом учествује у борбама у Добруци. У време Револуције 1917. напушта Русију и с првом бригадом Добровољачке дивизије преко далекоисточних земаља стиже на Солунски фронт, после пређених 26 хиљада километара. Између два рата живи у Београду, а због дипломатске службе борави у Риму, Лондону и Ротердаму, где је био конзул од 1937, са прекидима, па све до капитулације Југославије крајем априла 1941. године. После капитулације као дипломата се повлачи у Швајцарску, потом се враћа у Београд и после неколико месеци одлази на Хвар, у родно место Брусје, које је под италијанском окупацијом. Током 1942. године сарађује са партизанским покретом и учествује на Конгресу културних радника 1943, и затим одлази као преводилац за српскохрватски у партизанску базу у Бари. Према званичним документима, Сибе Миличић је нестао 1944. у Барију. Међутим, најновија архивска истраживања на основу Архива Јова Вујошевића који се налази у Архиву Црне Горе, налазимо податак Југословенске пописне комисије у којој стоји да је песник преминуо 20. 8.1944. у Барију.

После Другог светског рата Сибе Миличића нема ни у једној историји југословенске књижевности, већ се његово име помиње као део авангардне групе уметника. Критичке судове о Миличићевом књижевном делу током 20. века дали су Перо Слијепчевић,

Тин Ујевић, Милан Богдановић, Александар Илић, Љубомир Мицић, Ристо Ратковић, Бранимир Донат, Радован Вучковић. Пре Првог светског рата ужива поверење Јована Скерлића и Павла Поповића. У тротомном зборнику посвећеном писцима Југославије погинулим у Другом светском рату на страни партизана *Речи на делу* (Београд, 1961) налази се и Сибе Миличић с три песме из последње рукописне збирке *Десет пјесама о партизанима* (Бари, 1944) и са „Сјећањем на Миличића“ из пера Светозара Бркића. У новијим тумачењима о Миличићевом делу објављена је књига *У трагању за несталим пјесником* Јосипа Лешића 1991. године. Занимљиво је да ни Јован Деретић у првом издању *Историје српске књижевности* 1983. године неће навести Миличића као писца који припада канону српске књижевности. С друге стране, нема га ни у историјма хрватске књижевности. Радован Вучковић је једини тумач авангарде у књижевности који је посветио поглавља Миличићевом космизму и поезији у књигама *Поетика хрватског и српског експресионизма* (1978) и *Авангардна поезија* (1984). Миличићево одсуство из књижевних канона ублажено је, бар делимично, кроз присуство у „Ламенту над Београдом“ и *Лирици Итаке* и коментарима Милоша Црњанског, представљајући тако књижевноисторијски и културолошки феномен 20. века са свим друштвеним менама. Прве две збирке *Пјесме* (1907) и *Десет пјесама о Дон Хуану* (1911) објављује на латиници и ијекавицом, а 1914. прелази на екавицу и ћирилицу, када објављује у Дубровнику збирку 3. До 1941. године објавио је 13 песничких, прозних дела и преводе Леопардија на екавици у Београду. Последњу збирку *Апокалипса* објављује 1941. на латиници ијекавицом у Загребу. Најзначајнија дела су збирке *Књига радости* и *Књига вечности*, које су синтеза немачког експресионизма и футуризма.

Ток животне судбине, образовања водио је Миличића у епицентар европских уметничких покрета. Миличић је имао срећу да лично упозна Маринетија у Риму 1911.

и тако на самом извору види стварање новог правца авангарде. Миличићева улога у формирању авангардног покрета код нас после 1918. године је изузетна јер је био један од ретких писаца који је још пре Великог рата упознао и немачки експресионизам и италијански футуризам. Активно сарађује и пре Првог светског рата у *Српском књижевном гласнику*, *Босанској вили*, *Бранковом колу*, *Делу*, а потом у *Крфском Забавнику*, *Дану*, *Мисли*, *Јадранској стражи*, *Зениту*, *Речи и слици*. Није случајно да је излагао прва ликовна дела у Бечу још 1911. године да би 1921. наступио у Београду са Петром Добровићем, Савом Шумановићем и Живорадом Настасијевићем. Један је од оснивача српског ПЕН клуба.

Миличићево дело прожето је симболима борова, маслина, мора, родног простора Хвара, али и космичких тела: Сунца, звезда и Месеца, као основних појмова његовог програма космизма који се ослања на соларни мит уграђен у основе немачких песника прве деценије 20. века. Човек изузетне лепоте, даровит, омиљен у женском друштву, како сведоче Милош Црњански и Бранимир Ћосић, био је космополитска личност која је највећи део свог опуса створила у Београду. Овај град и књижевни зналци су га заборавили сасвим неправедно. У низу значајних подухвата у Великом рату на страни српске војске и Владе, а потом важним доприносом у књижевности и култури пре рата и између два рата Миличић је толико пружио да је један научни скуп најмање што се може учинити за културно и књижевно памћење.

Разапет између строгог језуитског васпитања, изузетне културе и поверења у науку, страственог темперамента Сибе Миличић је човек трагичке кривице. Судбина животних токова, спој медитеранског и средњоевропског, родни простор и време у коме је живео гледајући распад два велика царства, стварање Југославије и потом њен дебакл, као да су оставили трагове и на његовој личности и делу и после смрти. Судбина једног простора и времена поиграла се нашим сећањима и када је овај темпераментни уметник

већ нестао у космосу својих песничких визија, остали су само његови стихови: „Живим као што живи дрво, тица, не за себе већ за живот, за вечност живота: ето, то је Радост.“ У књижевној јавности готово да је овај авангардни песник авантуристичког живота био познатији по Црњанскомом стиху из „Ламента над Београдом“, наведеном испред овог текста, него по сопственом делу. Можда је овај нови век и миленијум тренутак када треба да скинемо патину са заборављеног песника. У том правцу је ишао и зборник радова у коме су аутори пружили одговоре на многа књижевна, језичка, ликовна, биографска и историјска питања. Најширој јавности већ је доступан готово цео опус Сибе Миличића у дигитализованом облику на сајту Универзитетске библиотеке.

У зборнику прво поглавље у раду Бојана Ђорђевића доноси нова сазнања о Миличићевој вези са српском државом пре Првог светског рата, потом низ изузетних података о улози у рату и о низу дипломатских функција које је обављао између два рата. Потом Драго Роксандић прилаже нове податке о Миличићевом учешћу на Конгресу културних радника 1943. године, а Оливера Поповић износи сазнања из Архива Јова Вујошевића о попису страдалих током Другог светског рата у Барију. Мистериозан крај Миличићевог живота остаје заснован на два податка, једном према којем је он нестао 1944. године у Барију као преводилац у партизанској болници и другом из Архива Јова Вујошевића, где се наводи да је преминуо у августу 1944. године. Друго поглавље отвара општа поетичка питања везана за одлике Миличићеве песничке поетике, која се ослањају на наслеђе немачког експресионизма и италијанског футуризма сажимајући тако авангардно и медитеранско наслеђе у свом делу. На трагу те теме је рад Светлане Шеатовић. Тонко Мароевић отвара поетичка питања колорита у Миличићевом ликовном и песничком опусу. Александар Јерков трага за питањем места овог свестраног уметника у односу на хрватску и српску књижевност тј. Миличићеву измештеност из оба национална канона. С обзиром да је 13

дела објављено на екавици и ћирилицом, место Сибе Миличића је изузетно значајно за српску књижевност и то посебно у односу са Милошем Црњанским. Бојан Јовић анализира контроверзан однос Сибе Миличића и групе уметника окупљених око часописа *Зенит*. У трећем поглављу су радови везани за Миличићеве везе са немачким и италијанским књижевним правцима, образовањем и преводима Леопардија. Љиљана Бањанин бави се Миличићевом докторском дисертацијом о Леопардијевој поезији, која је одбрањена у Бечу. Николета Кабаси сагледава Миличићеву везу са италијанским футуризмом и одлазак у Русију, где поред политичких веза и војних задатака остварује и контакте са руским уметницима. Ива Гргић Мароевић анализира Миличићев превод Леопардија на српски. Четврто поглавље посвећено је песничком опусу Сибе Миличића, и то раним збиркама и феномену донжуанизма у тексту Мине Ђурић, а потом о *Књизи радости* у тексту Александре Пауновић. Марко Радуловић отвара једно од веома важних питања у Миличићевом уметничком опусу који је везан за проблем поетске религиозности, распетости овог уметника између језуитског васпитања и ширине духовних потреба. Стана Бараћ указује на Миличићеву активност у часопису *Мусао* и радове посвећене идеји космизма. У последњем, петом поглављу су радови посвећени прозним делима. Персида Лазаревић Ди Ђакомо открива феномен идеје затвореног простора у *Хроници потонулог острва*, Славко Петаковић анализира приповетке у збирци *Борови и маслине* као аутентични медитерански и острвски амбијент. Предраг Петровић показује значај романа *Величанствени Бели брик Свети Јурај* као један од великих захвата типичног авангардног романескног дела. Амир Капетановић минуциозно тумачи језички итинерар Сибе Миличића, који почиње родним чакавским и прелази дугачак пут до великог броја дела писаних екавицом, да би се у последњој збирци вратио под „родни бор“. Сања Роић износи, на крају зборника и овог поглавља, Миличићеву везу са музиком кроз краћи

прозни текст, али указује и на свестраност овог уметника који је био и сликар, писац и чест сарадник у музичким остварењима.

Зборником радова о Јосипу Сиби Миличићу, првом и оригиналном научном истраживању померамо се у нашим анализама смене поетичких парадигми указујући на заборављена или сасвим избрисана имена наше књижевне и уметничке сцене између два светска рата. Миличић је уметник и дипломата који је остао изван канона свих националних књижевности, а овим зборником покушали смо да померимо те границе и да укажемо на значајне везе са савременицима у нашој средини. Није случајно дело и живот Сибе Миличића прва књига у новој едицији Лимес, којом превазилазимо границе држава и књижевних канона тумачећи уметничке и књижевне феномене 20. века.

Светлана Шеатовић
Сања Роић

ПРВИ ДЕО

«
Бојан Ђорђевић
Филолошки факултет
Универзитета у Београду
nalesko1965@gmail.com

УДК 821.163.41.09:929"1913/1915" Miličić J. S.
94(497.11)"1915":[821.163.41.09:929 Miličić J. S.

СРБИЈА У РАТУ И СИБЕ У СРБИЈИ

Анстракт: У раду се, на основу досад непознатих или неискоришћених архивских докумената, говори о мало познатим аспектима живота С. Миличића непосредно по доласку у Србију: о фиктивном запослењу у Трећој мушкој гимназији, усавршавању и докторирању у Бечу, те кратком боравку у Паризу; потом о учешћу у аустро-српском рату 1914. године, и, најзад, о најузбудљивијој епизоди – мисији прикупљања добровољаца у Русији у другој половини 1915. године.

Кључне речи: Сибе Миличић, Србија, Први светски рат, школовање, Русија, добровољци.

I

Ретко се о неком човеку може рећи да му је судбина наметнула оквире живота који су били толико бурни, и који су – својим значајем и својом далекосежношћу – у други план потиснули зреле и креативне године живота и књижевног стварања. Ако о икоме, то се може рећи о Ј. С. Миличићу. У тексту И. Бошковића, који је под привидом критике идеологије у ствари сав идеолошки искључив (и у много чему површан), једина прихватљива тврдња јесте да „судбина Сибе Миличића, и она књижевна и она животна, и шездесетак година после је још увијек је обавијена многим непознаницама“.¹

¹ Ivan Bošković, „Što je hrvatsko prešućeno na Danima hvarškoga kazališta ili: kako je ideologija pisala povijest hrvatske književnosti“, *Dani hvarškoga kazališta*, 2014, XL, 1, 91.

Већ и године младости – године, дакле, школовања и сазревања – као да су наговештавале живот пун искушења (вољних и невољних), лутања (принудних и трагачких) и тајанствених мисија. Бекство из тадашње Аустроугарске, потом кратки боравак на Цетињу и нешто мало наставничког стажа и искуства стеченог за то време, били су само увод у неколико бурних година које су за Миличића значиле непрестано путовање, политички ангажман, али и почетак тзв. књижевне каријере. Наравно, нема никакве сумње да Миличићева рана фаза живота и рада не би била овако бурна и противречна да није дошла у исто такво доба. Јер, Миличић у Србију стиже са Првим балканским ратом, напушта је после првих месеци Првог светског рата, и у њу се са окончањем тог рата враћа. Па ипак, за разлику од својих савременика који су тај рат провели у рововима, изгнанству или окупацији, Миличић је у том рату био не само борац, већ и мисионар, поверљиви изасланик и владин повереник.

Уосталом, у Србију је он дошао (преко Црне Горе) у освит низа ратова. И из Србије одмах и отишао – на тзв. дошколовање, не би ли могао наћи ухлебље у државној служби, тј. у Просветном одељењу Министарства просвете тадашње Краљевине Србије. Наиме, пошто је на Универзитету у Бечу положио професорски испит из италијанског језика и књижевности и отпочео да израђује докторску дисертацију из те области, Миличићу је било јасно да се неће моћи запослити у некој од српских гимназија, јер се у Краљевини Србији италијански језик изучавао само спорадично, тј. факултативно. Стога је Миличић замолио за одсуство ради усавршавања француског језика, који је био основни језик у тадашњим српским школама (одмах за њим повлашћени статус имао је немачки језик):

Пошто се у Србији талијански језик предаје само факултативно, слободан сам замолити Господина Министра, да ми изволи дати једногодишње одсуство усавршавања ради

у француском језику и литератури, да могу са успехом предавати тај предмет у државним школама. Ово бих време провео на париском Универзитету.²

Индикативан је датум када је Миличић поднео ову молбу. Она је датирана 16. јулом 1912. године. Истога тога дана Миличић је упутио молбу да буде „постављен за професора на некој средњој школи у Београду“.³ Миличић је, наиме, морао бити запослен у државној служби да би добио одсуство и стипендију. Нажалост, није сачуван документ о Миличићевом именовању за професора, али да је он био – очигледно само формално – додељен на рад Трећој мушкој гимназији у Београду⁴ сведочи чињеница да му је тадашњи министар просвете Б. Јовановић почетком новембра одобрио одсуство до 1. августа 1913. године,⁵ те да је Краљевском српском посланству у Бечу од стране Министарства просвете Краљевине Србије јављено да се „г. Јосифу Миличићу, наставнику III. беогр. гимназије“ шаље прва месечна стипендија у износу од 132,80 круна (140 српских динара).⁶ Притом, Миличић је, очигледно уверен у позитивно решење молбе, већ стигао у Беч, пошто Министарство просвете и црквених дела, у свом допису Српском краљевском посланству у Бечу, поред обавештења о слању новчане потпоре, „има част умолити

2 Архив Србије (даље: АС), Министарство просвете (даље: МПс), 1912, ф. 32, р. 110.

3 АС, МПс, 1912, ф. 74, р. 1.

4 Према томе, нетачна је тврдња Јосипа Лешића (*U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo 1991, 35), коју преузима Синан Гуџевић („Sibe iz Brusja“, *Novosti*, 18. studenoga 2014), да је Миличић радио у Другој мушкој гимназији. Поготово није могао бити постављен за „привременог учитеља“, како вели Лешић, јер је већ био положио професорски испит. Уосталом, у списку наставника Друге мушке гимназије, сачињеном поводом њене стогодишњице, нема имена С. Миличића – вид.: *Сто година Друге београдске гимназије (1870–1970)*, Београд 1970, 591–592.

5 „Одлучујем да г. Јосиф Миличић може ради свога научног усавршавања пробавити на страни до 1 августа 1913 године“ – АС МПс, ф. 32, р. 110 (5. 11. 1912). Према томе, Миличић није боравио довољно дуго у Београду да би имао времена за „duge, danonoćне бојемске sedelјке u 'Moskvi'“, како тврди Лешић – вид.: Lešić 1991: 36.

6 АС, МПс, ф. 32, р. 110 (17. 12. 1912).

посланство да о овој одлуци г. Министра *изволи известити г. Миличића који се тамо налази* [подвукао Б. Ћ.]”.⁷

Две су ствари индикативне у вези са Миличићевим одласком на стручно усавршавање у иностранство, и обе говоре о до данас неразјашњеној Миличићевој вези са најутицајнијим политичарима у Србији. Чињеница да је он добио стипендију без дана професорског стажа по себи је готово непојмљива, и то се до овог случаја, заправо, није могло замислити. Штавише, Миличић је у службу и примљен само зато да би добио стипендију!⁸

Друга занимљивост везана је за чињеницу да Миличић на усавршавање француског језика није послат у Париз него у Беч. Иако се може спекулисати да је српска влада Миличића тамо послала ради неких поверљивих послова (што није био редак случај), мислимо да је истина једноставнија. Миличић је, сигурно на свој захтев, најпре отишао у Беч⁹ да би докторирао, што је и учинио почетком фебруара 1913. године. И тек тада затражио је, телеграмом, од Министарства просвете дозволу да отпутује у Париз, као и новац за путне трошкове, те фебруарску „потпору“ (стипендију):

Položio doktorski ispit. U sredu bih putovao u Pariz ali ne primih potpore ni putnih troškova.

Molim odmah preko poslanstva. Miličić.¹⁰

Министарство просвете оглушило се о овај захтев, па је Миличић послао још један телеграм:

7 АС, МПс, ф. 32, р. 110 (17. 12. 1912).

8 У распореду часова за школску 1912/13. годину у Трећој мушкој гимназији стоји: „Јосиф Миличић, тренутно на усавршавању у иностранству” – Историјски архив Београда (даље: ИАБ), 4.1.275 (17. 11. 1912).

9 Уредно је примио децембарску и јануарску стипендију – АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (5. 1. 1913).

10 АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (16. 2. 1913).

Ne mogu putovati jer ne dobih novce. Molim požuriti. Utorak moram. U srijedu bih отпутоваo. Prof. Miličić.¹¹

Министарство просвете одобрило је, најзад, исплату путних трошкова у износу од 101 динар, „за пут од Беча до Париза“, што је потврдио и српски посланик у Бечу Јован Јовановић Пижон.¹²

Обревши се у Паризу Миличић је почео да похађа часове на Сорбони, али је кубурио са новцем. Наиме, фебруарска стипендија није му још била уплаћена. Из преписке вођене између Министарства просвете Краљевине Србије, српског посланства у Бечу и српског посланства у Паризу види се да је новац лутао,¹³ и да месецима није стижао.¹⁴ У међувремену, Миличић је уредно примио стипендију за март,¹⁵ април¹⁶ и мај 1913. године.¹⁷

Миличић се у Србију вратио раније него што је било одређено, већ почетком јуна 1913. године, када је Министарству просвете положио рачун о трошковима и поднео све признанице.¹⁸ Већ је, дакле, био у Србији када је примио заосталу фебруарску стипендију, крајем августа 1913. године.¹⁹

11 АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (23. 2. 1913).

12 АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (23. 2. 1913).

13 Јован Јовановић Пижон обавестио је, почетком марта 1913. године, Министарство просвете Краљевине Србије: „Г. др. Јосип Миличић, питомац тога Министарства, већ је отпутовао за Париз, те му посланство није могло издати послану стипендију, и наредило је Благајни Министарства Иностраних Дела да суму од 140 динара – колико је било послато на име стипендије Миличићеве – врати томе Министарству“ – АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (6. 3. 1913).

14 Отправник послова у Паризу Стеван К. Павловић јавио је у мају 1913. године да „г. Миличић још ни до данас није примио стипендију за месец фебруар, и моли да му се иста што пре, накнадно, пошаље“ – АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (11. 5. 1913).

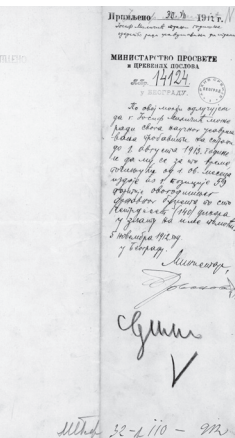
15 АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (1. 3. 1913).

16 АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (1. 4. 1913).

17 АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (2. 5. 1913).

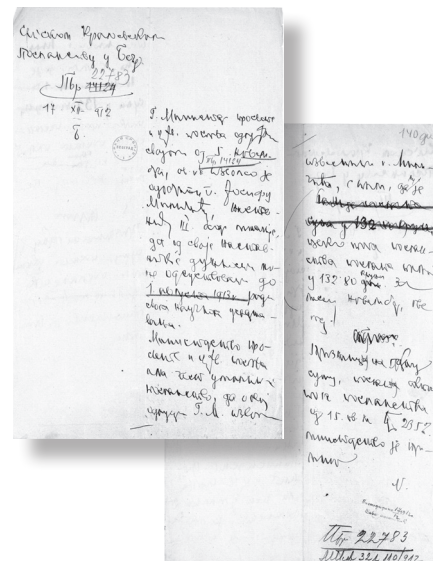
18 АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (12. 6. 1913).

19 АС, МПс, 1913, ф. 1, р. 12 (28. 8. 1913).



Одлука министра просвете Краљевине Србије којом се Јосипу Миличићу одобрава одсуство ради научног усавршавања. Да би то могло бити урађено, Миличић је постављен за суплента Треће мушке гимназије у Београду. Миличић је као стипендиста послат у Беч.

Обавештење Министарства просвете Српском посланству у Бечу да је Јосипу Миличићу послат новац на име стипендије, коју је користио у Бечу од 1912. до 1913. за усавршавање француског језика.



II

Школску 1913/14. годину Миличић је провео као професор француског језика у Трећој мушкој гимназији у Београду,²⁰ и то је заправо једини период његова боравка у Србији у коме је радио као професор. Но, одмах по избијању светског рата Миличић се, иако као гимназијски професор није морао, добровољно пријавио за фронт. Ставио се, дакле, на располагање својој новој – заправо јединој – држави, Србији. Био је, као што је и сам изјавио у разговору са Бранимиром Ћосићем, 1926. године:

...добровољац у 3. артиљериском пуку Дунавске дивизије.²¹ Све до јула 1915. године остајем у пуку, када, Дунавом преко Прахова, бивам послан у Русију, да тамо организујем тражење добровољаца.²²

20 Имао је 16 часова недељно. Вид.: ИАБ, 4.1.275, Уписница за школску 1913/14. годину.

21 У пук је ступио 4. августа 1914. године – вид.: Војни архив (даље: ВА), Пописник бр. 3 – лични подаци (Миличић Јосип).

22 Према: Бранимир Ћосић, *Десет писаца – десет разговора*, Београд 1931, 121.

И управо тај период, тај први Миличићев боравак у Русији, током друге половине 1915. године, до данас је остао недовољно истражен и разјашњен, и то у свим сегментима.

Док је, после слома аустроугарске офанзиве на Србију, у новембру и децембру 1914. године, владао крхки мир, а српска војска и народ покушавали да се колико-толико опораве од ратних страха, српска влада знала је да их ускоро чекају нове борбе, против још јачег непријатеља. Требало је, пре свега, опоравити, али и оснажити војску и попунити је људством, да би се бар донекле надокнадили губици које је претрпела током петомесечног ратовања, за које време је изгубљено – мртвих, рањених и заробљених – више од 130.000 војника.²³ Искуство које је српска војска већ имала са добровољцима пребеглим из Аустроугарске (углавном из Војводине, Босне и Далмације) дало је идеју да се спроведе акција међу аустроугарским заробљеницима у Русији нашега порекла. Њу је, заправо, умногоме иницирао тадашњи српски посланик у Петрограду Мирослав Спалајковић, који је још крајем новембра 1914. године обавестио српску владу да заробљеници масовно моле наше посланство да им се омогући да оду и боре се на страни Србије, те да је посланство примило готово 20.000 таквих молби! Када је, почетком 1915. године, од српске владе стигло одобрење, Спалајковић је кренуо у акцију.

Њу је, под његовим надзором, водио Душан Јовановић Семиз, сам по себи врло занимљива личност, са исто тако интересантном, али и трагичном судбином. Херцеговац, родом из Мостара, био је припадник Младе Босне, али и организације Црна рука. Почетком друге деценије двадесетог века отишао је у Русију и тамо радио као извештач за разне српске новине, да би са избијањем Првог балканског рата повео у руском јавном мњењу пропагандну акцију у корист Србије и њених савезника. Но, укључио се и

²³ Ове податке, који су доцнијим истраживањима углавном потврђени, први је донео Ђорђе Јеленић, *Нова Србија и Југославија*, Београд 1923.

у активну помоћ, поставши секретар руске државне Комисије за организацију лекарске и санитетске помоћи војскама Бугарске, Грчке, Србије и Црне Горе.

Са избијањем Првог светског рата осетио је потребу да се још директније ангажује у помоћи Србији. Зато је 29. јула 1915. године упутио молбу руским војним властима (чији је обвезник био) да га разреше дужности и дају дозволу да се ангажује на прикупљању добровољаца међу аустријским заробљеницима у Русији:

...желая принести посильную помощь родившему меня сербскому народу, я отправляюсь добровольцем на театр военных действий.²⁴

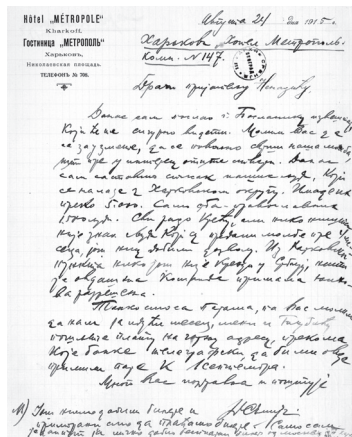
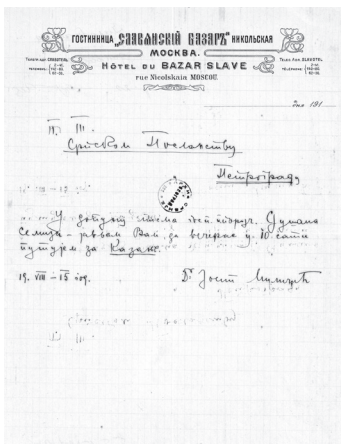
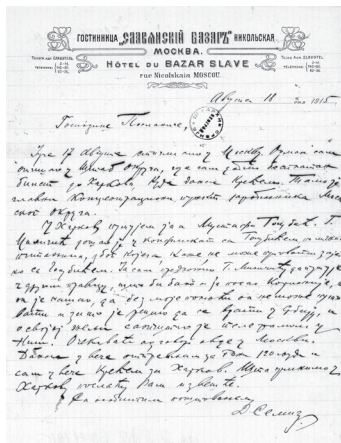
Руска Врховна команда изашла му је у сусрет и он је почео да сарађује са Спалајковићем.

Тако је већ крајем јула 1915. године у Русију стигло неколико изасланика из Србије, које је Семиз требало да организује и пошаље у заробљеничке логоре ради агитације међу заробљеним Србима и Хрватима. Стога су и сви изасланици владе Србије били пореклом из тадашње Аустроугарске. Један од њих био је и Мустафа Голубић. Може се само претпостављати да је он био управо Семизов избор, пошто се са њим знао не само по земљачкој линији, већ и као сарадник у организацији Уједињење или смрт.²⁵ Међутим, сам Никола Пашић није хтео да дозволи да агитацију међу заробљеницима врше само црнорукци, па је ангажовао и чланове Југословенског одбора, Бокелџа Мирка Комненовића (доцније угледног члана Радикалне странке и дугогодишњег градоначелника Херцег Новог) и Личанина Блажа Рукавину. Како они нису могли одмах поћи, са Голубићем је у Русију кренуо Јосип Сибе Миличић.

24 Према: Милена Всеволодовна Рожденственская, „Из истории русских историко-культурных связей: Душан Иванович Семиз (1884–1955) и его семья“, *Славяне*, 2017, VI, 2, 509.

25 Ова њихова веза помиње се и у полицијском досијеу Мустафе Голубића – вид.: ИАБ, УДБ Б-193.

КАК



Писмо Душана Семиза посланику Краљевине Србије у Петрограду Мирославу Спалајковићу, у коме јавља да полази у Харков са Мустафом Голубићем, а да Сибџе Миличић, због озбиљног сукоба са Голубићем, неће ићи са њима, већ је послат у Казањ.

Сибџе Миличић јавља 19. 8. 1915. посланику Спалајковићу у Петроград да полази за Казањ. Тамо наставља мисију прикупљања добровољаца-заробљеника из руских база за српску добровољачку дивизију која се касније прикључила војсци на Крфу 1916. године.

Писмо Душана Семиза свом пријатељу о мисији прикупљања добровољаца међу аустријским заробљеницима српске и хрватске националности у Русији. Делегацију су чинили припадници трију вероисповести – Семиз као православца, Сибџе Миличић као католик и Мустафа Голубић као мухамеданац.

III

Крајем јула 1915. године посланик Србије у Петрограду Мирослав Спалајковић обратио се Генералштабу руске армије објашњавајући да велики број Срба, Хрвата и Словенаца који су, као аустроугарски војници, допали руског заробљеништва, имају жељу да се боре у редовима српске војске, и да су због тога из Србије пристигли Јосип Миличић и Мустафа Голубић, који би, заједно са Душаном Семизом, који је већ одавно у Русији, требало да обиђу главне заробљеничке логоре и да разговарају са заробљеницима о могућности приступања добровољачким одредима:

Королевское Сербское Правительство замѣтило, что изъ военноплѣнныхъ въ Россіи Сербовъ, Хорватовъ и Словенцевъ обрашактсѣ для освобожденія и отправленія Сербикъ большекъ частъкъ только Сербъ православнаго вѣроисповѣданія, вслѣдствіе чего Королевское Правительство сочло нужнымъ командировать въ Россіи офицера запаса Душана Семиза и унтеръофицеровъ запаса Јосипа Миличевича /sic!/ и Мустафу Голубича, первый Сербъ православнаго вѣроисповѣданія, второй Хорватъ католическаго вѣроисповѣданія и третій Сербъ могаметанецъ, уроженнь Босніи, Хорватіи и Герцеговинь. Всѣ эти лица должнь будутъ обойти главныіе пункты Сербовъ, Хорватовъ и Словенцевъ въ Россіи и съ ними лично переговорить и обьяснить имъ намѣрение Сербскаго Правительства.²⁶

У складу са овим, српско посланство је на крају овог дописа замолило руски Генералштаб да Семизу, Миличићу и Голубићу омогући несметано кретање широм Русије и да им дâ бесплатне карте за превоз железницом.

Осим што је у овом допису Спалајковић погрешно написао Миличићево презиме

²⁶ АС, Краљевско посланство у Петрограду, Административно одељење, ф. 5, р. 12 (25. јул 1915).

(Милићевић), видљиво је да се сам Миличић изјашњавао (јер је тако својеручно записао у буквици која је приложена уз допис) као „Хрват, римокатоличке вере“. Дакле, српска је влада, очигледно, водила рачуна да и Срби и Хрвати и Муслимани („Срби мухамеданци“) имају изасланика своје народности и вере.

Средином августа 1915. године српско посланство је за сваког понаособ тражило дозволу. Тако је за Миличића замолило војне и грађанске власти:

...сказать предъявителк сего запасному унтеръофицеру сербской арміи Др-у Јосипу Миличичу, командированному Королевскимъ Сербскимъ Военнымъ Министерствомъ въ Россіи для объѣзда пунктовъ въ коихъ въ настоящее время проживаютъ австро-венгерские военноплѣнные Славяне – всевозможное содѣйствіе къ успѣшному выполнению возложенной на него задачи.²⁷

Три седмице потом стигао је позитиван одговор из руског генералштаба:

Вслѣдствіе записки о разрѣшеніи офицеру запаса Душану Семизу и унтеръ-офицеру запаса Јосипу Миличевичу и Мустафѣ Голубичу посѣтити мѣста водворенія плѣнныхъ Сербов, Хорватов и Славянъ въ Россіи и о снабженіи ихъ билетами на бесплатный проѣздъ по желѣзнымъ дорогамъ.²⁸

Међутим, у то време Миличић се већ спремао да оде у Србију! Наиме, у међувремену су се испољиле све разлике и неслагања у српској делегацији и на површину је избила суревњивост између црнорукца Голубића и поверљивог Пашићевог човека С. Миличића. Шта је, заправо, била позадина тога сукоба, није

27 Исто (14. август 1915).

28 Исто (6. септембар 1915).

данас јасно. Из Семизовог писма Спалајковићу сазнаје се само да су се Голубић и Миличић жестоко сукобили, али Семиз тврди да је то било „по личним питањима“. У сваком случају, то је довело до тога да се њих тројица раздвоје: Семиз и Голубић отпутовали су у Харков, а Миличићев положај у делегацији постао је практично неодржив, чега је и он био свестан, о чему сведочи и Семиз у поменутом писму упућеном Спалајковићу:

Јуче 17 августа стигли смо у Москву. Одмах сам отишао у Штаб округа, где сам добио бесплатан билет до Харкова. Куда данас крећем. Тамо је главни концентрациони пункт заробљеника Московског округа. У Харков путујем ја и Мустафа Голубић. Г. Миличић дошао је у конфликт са Голубићем, по личним питањима, због којег, каже, не може путовати заједно са Голубићем. Ја сам предложио Г. Миличићу да путује у другом правцу, што би било и за посао корисније, но он је нашао, да без моје помоћи он не може путовати, и зато је решио да се врати у Србију, и о својој жељи *саопштио је телеграмом у Ниш* [подвукао Б. Ћ.]. Очекиваће одговор овде у Москви. Данас у вече отправљам за Рени 120 људи и сам у вече крећем за Харков. Шта учинимо у Харкову, послаћу вам извешће.²⁹

Уз ово Семизово писмо Спалајковићу приложена је била и цедуљица на којој је Сибе Миличић својеручно обавестио српског посланика у Петрограду да је ипак одлучио да оде у Казањ и да ће отпутовати још те вечери, тј. 19. августа, када је писамце и датирано.³⁰

Да се то заиста и десило, сведочи Семизово обавештење Спалајковићу по приспећу у Харков:

29 Исто (18. август 1915).

30 Исто (19. август 1915).

Господине Посланиче, 19 августа ја и Голубић стигли смо у Харков, где је концентрациони пункт заробљеника Московског војног округа. Миличић је отпутовао, по савету моме, у Казански округ, где ће, колико буде могуће, радити.³¹

Али док је ово писао, Душан Семиз није знао да је Спалајковићу већ из Ниша приспео телеграм од председника српске владе Николе Пашића, који кратко али недвосмислено налаже да се Миличић упуту натраг у Србију:

Miličića i drugove koji žele vratiti se uputite u Srbiju ako tamo nisu potrebni.³²

Овај телеграм био је, ту сумње нема, одговор на онај Миличићев упућен неколико дана раније, који у свом писму помиње Семиз. Јасно је да се Миличић још једном обратио за помоћ своме заштитнику Пашићу, који му је већ неколико пута изашао у сусрет – приликом доласка у Србију, запослења, те добијања стипендије да би докторирао. Миличић се, наравно, није колебао, и кренуо је за Србију, у коју, међутим, није стигао. У међувремену је отпочела аустро-немачко-бугарска офанзива, и војска, влада и део народа повукли су се из земље. Миличић се са Пашићем сусрео тек почетком 1916. године на Крфу. Но, неће проћи дуго, и он ће опет кренути на дуго и напорно путовање у Русију, да поново организује прикупљање тзв. југословенских добровољаца, овога пута са много бољим резултатом.

Да ли се Миличић у Русији поново сусрео са Душаном Семизом, данас не можемо са сигурношћу тврдити. Али да га се овај сећао у својим најтежим часовима, о томе нема никакве сумње. Јадикујући 1942. године, у стаљинистичком логору, над својом

31 Исто (23. август 1915).

32 Исто (21. август 1915). С обзиром да Пашић помиње и остале „другове“, може бити да су до тада у Русију пристигли и Рукавина и Комненовић.

судбином, и жалећи што не може узети учешћа и у Другом светском рату, а сећајући се своје мисије из 1915. године,³³ Семиз се питао има ли икога у окупираној Југославији кога зна, а да је у животу:

В Југославији никого в живых нет, вероятно.³⁴

Али се, такође, поименце сетио управо двојице својих другова из тешких дана Првога светског рата: „Где сейчас Мустафа? Где Јосип?“³⁵

У тренутку док се Семиз 1942. године присећа својих сарадника у важној државној мисији, један од њих, Мустафа Голубић, већ је мртав – стрељан 1941. године, после тешког мучења, у данашњем Пионирском парку у Београду. А Миличића – то, тада, нису могли знати ни Семиз, ни сам Сибе – од смрти је делило још две године. Издржавши четвртвековне патње у стаљинистичким логорима (био је у логорима од 1929. до 1953. године), Душан Семиз ће их надживети. Умро је 1955. године, а са њим и сећање на једну војну и политичку мисију, на авантуру у којој је значајну улогу играо и песник Јосип Сибе Миличић.

33 „А я инициатор и организатор в 1915 г. 50-тысячного добровольческого корпуса – где нахожусь? И сколько еще пробуду здесь?“ – М. В. Рождественская, нав. дело, 512.

34 Исто, 512.

35 Центральнй государственный исторический Архив С-Петербурга, Фонд Д. И. Семиза, ф. VI-28.

ИЗВОРИ

Архив Србије

Фонд Краљевског посланства у Петрограду

Фонд Министарства просвете

Војни архив

Пописник (Први светски рат)

Историјски архив Београда

Фонд Треће мушке гимназије

УДБ

Централный государственный исторический Архив С-Петербурга

Фонд Д. И. Семиза

ЛИТЕРАТУРА

Бошковић 2014: Ivan Bošković, „Što je hrvatsko prešućeno na Danima hvarskoga kazališta ili: kako je ideologija pisala povijest hrvatske književnosti“, *Dani hvarskoga kazališta*, XL, 1, Split, 90–108.

Јеленић 1923: Ђорђе Јеленић, *Нова Србија и Југославија*, Београд.

Лешић 1991: Josip Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo.

Рождественская 2017: Милена Всеволодовна Рождественская, „Из истории русских историко-культурных связей: Душан Иванович Семиз (1884–1955) и его семья“, *Славяне*, VI, 2, Москва, 505–522.

Bojan Đorđević

SERBIA AT WAR AND SIBE IN SERBIA

Summary

Rarely can a person be said to be so fatefully afflicted by such turbulent life circumstances, the significance and consequences of which pushed the mature and creative period of his life and literary activity to the background. If of anyone, this can be said of Josip Sibe Miličić. Miličić arrived in Serbia with the First Balkan War, left it after the first few months of the World War One, and returned to it upon the end of this war. Still, unlike his contemporaries who had spent the wartime in trenches, in exile, or in the occupied country, during this war Miličić was not only a soldier, but also a missionary, confidential representative, and government commissioner. Miličić was well-aware that he would not be able to get employment in some of the Serbian high schools, since the Italian language was studied only sporadically, i.e. as an optional subject in the Kingdom of Serbia. He, therefore, asked for a leave for further training in the French language, which was the primary language in Serbian schools of the time (the next in line with the privileged status was German). However, at his own request, Miličić first went to Vienna to earn a PhD degree – which he did in early February 1913 – and then sent a telegram to the Ministry of Education to ask for a permission to travel to Paris, where he subsequently went. Miličić returned to Serbia earlier than planned, at the beginning of June 1913, when he submitted the bill of expenses and all the receipts to the Ministry of Education. Hence he was already in Serbia when he received a delayed February stipend at the end of August 1913. Miličić spent the school year 1913/1914 as a French professor at the Third Male High School in Belgrade and this was, actually, the only period of his stay in Serbia in which he worked as a professor: immediately after the World War I broke out, Miličić signed up for the army, which as a high school professor he didn't have to do, and he fought on the battlefield during 1914.

During the time of the fragile peace in November and December 1914, after the breakdown of the Austro-Hungarian offensive and while the Serbian army and people were trying to recover

from the war atrocities, Serbian government knew that new battles against an even stronger enemy lay ahead of them. Above all, it was necessary to recover and strengthen the army and conscript more men. The experience the Serbian army had already had with the volunteers from Austria-Hungary (mainly from Vojvodina, Bosnia and Damacija) gave rise to the idea to carry out a draft in Russia, among the Austro-Hungarian war prisoners of our origin. This was, in effect, largely initiated by the then Serbian ambassador in Saint Petersburg Miroslav Spalajković, who informed Serbian government in late November 1914 that a number of war prisoners plead with our embassy to be allowed to go and fight for Serbia and that the embassy had received almost 20,000 of such pleas! When the permission was granted by the Serbian government at the beginning of 1915, Spalajković acted upon it. Under his supervision, the action was led by Dušan Jovanović Semiz.

As early as the beginning of August 1915 several representatives from Serbia came to Russia and Semiz was given the task to organize them and send them to the prisoner camps so that they could agitate among the imprisoned Serbs and Croats – therefore, all the representatives of Serbian government were from the then Austria-Hungary by origin. One of them was Mustafa Golubić. Josip Sibe Miličić also came to Russia along with Golubić, as a confidant of the Prime Minister Nikola Pašić.

Miličić arrived in Russia at the end of July 1915, and together with Semiz and Golubić began their mission in the middle of August 1915. Miličić, however, had a serious conflict with Golubić, so Golubić and Semiz went to Kharkov, while Miličić left for Kazan. At the same time, he asked Pašić to retrieve him back to Serbia, which Pašić did in early September 1915. In the meantime, however, the Austro-German-Bulgarian offensive started, and the army, government and part of civilian population fled the country. Miličić met Pašić no sooner than the beginning of 1916 in Corfu. It wasn't long before he embarked on another long and difficult journey to Russia to organize the gathering of the so-called Yugoslav volunteers again, but this time the outcome was much more favorable.

Keywords: Sibe Miličić, Serbia, World War One, education, Russia, army volunteers.

«
Drago Roksandić
Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu
droksand@ffzg.hr

UDK 821.163.41.09-1 Miličić J. S.
316.633:316.343.652:[821.163.41.09 Miličić J. S.
821.163.41.09:929 "1943" Miličić J. S.

Šime Pilić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu
spilic@ffst.hr

SIBE MILIČIĆ NA KONFERENCIJI KULTURNIH RADNIKA DALMACIJE

(Hvar, 18. i 19. prosinca 1943)¹

Apstrakt: Obavijesti o sudjelovanju Sibe Miličića u radu Konferencije kulturnih radnika Dalmacije u Hvaru, 18. i 19. prosinca 1943. godine, fragmentarne su i, ovisno o tome od koga potječu, proturječne. Iako Miličić ni izdaleka nije bio jedini hrvatski jugoslavenski integralist, pa i rojalist, koji se pridružio Narodnooslobodilačkom pokretu, okolnosti i uvjeti pridruživanja – naročito nakon kapitulacije fašističke Kraljevine Italije – sve su prije nego neupitni. Jugoslavensko federalističko opredjeljenje NOP-a Hrvatske i Jugoslavije moglo je za njega biti prihvatljivo poslije svega što je i sam doživio, ali ga je mnogo drugih pitanja, koja su bila otvorena u to doba, moralo dovoditi u nedoumice i zbunjivati, pa i dezorijentirati, tim više što ga u partizanima nisu svi dočekali širom raširenih ruku. Sudeći prema jednom pouzdanom izvoru, inicirao je raspravu o uklanjanju mletačkih lavova, višestoljetnih simbola vlasti Mletačke republike na istočnoj obali Jadranskog mora, koje su talijanske okupacijske vlasti 1941–1943. godine zloupotrebljavale kao simbol talijanstva

¹ Ovaj članak ne bismo napisali da nas nije potakla i podržavala profesorica Sanja Roić. Zahvalni smo joj zbog toga. Zahvalni smo također prof. dr Ivanu i prof. dr Nenadu Juraniću, sinovima Jakice Miličić, na povjerenju s kojim su nam izlazili u susret su pomogli dobiti tražene podatke, dokumente i reprodukcije umjetničkih djela njihove majke.

Dalmacije. Iako reakcije sudionika nisu bile unisone, prijedlog je načelno prihvaćen. Nijedan drugi zaključak nije bilo toliko javno obznanjivan, ali se nije navodilo ime predlagача. Miličić je sudjelovao na konferencijskoj književnoj večeri, ali se samo jedan sudionik toga, povodom jubileja, sjetio. S druge strane, neovisno o svim kontroverzama, bio je jedan od rijetkih živih pjesnika u to doba kojemu je, nakon konferencije u Hvaru, u partizanskoj bazi u Bariju tiskana knjiga partizanskih pjesama. Posljednji put ga se javno spominje u ljeto 1944. godine, kao jednog od potpisnika javnog apela kulturnih radnika-partizana, velikim dijelom sudionika Hvarske konferencije, u prilog brige o kulturnim spomenicima nacionalne važnosti u ratnim uvjetima. Ne ulazeći u raspravu o spornim pitanjima u vezi s njegovom smrću (sumnja se u egzaktne obavijesti o tome), ne može se sumnjati u njegovo antifašističko, partizansko opredjeljenje.

Ključne riječi: Sibe Miličić, Hvarska konferencija 1943, kulturni djelatnici-partizani, *Deset pjesama o partizanima*, pjesnik bez groba.

I

Na fotografiji sudionika Konferencije kulturnih radnika Dalmacije, održane u Hvaru 18. i 19. prosinca 1943. godine – snimljenoj, inače, pred pročeljem manirističke gradske lože – jedan od najuočljivijih likova je Sibe Miličić. Sudionici stoje zbijeni u trima redovima, a on je u trećem, najuzvišenijem, točno u sredini, s pilastrom u pozadini, koji pojačava markantnost njegova lika. Odjeven je u civilno odijelo, a na krupnoj, lijepo oblikovanoj glavi stoji ukošena, ponešto premala „titovka“ s velikom crvenom zvijezdom.² Drži se

2 Savez književnika Jugoslavije objavio je 1961. godine, povodom 20. obljetnice 1941, *Reči na delu. Zbornik 76 pisaca*, izbor radova „pisaca i književnih radnika Jugoslavije koji su poginuli u Drugom svetskom ratu“ i sjećanja na njihove ratne dane. Sibe Miličić prvi je uvršten pisac u ovaj jubilarni zbornik. Izabrane su njegove pjesme „Moje selo Brusje“, „Nebo nad mojim selom“ i „Žena partizanka“, te predgovor pjesničkoj zbirci *Deset pjesama o partizanima* (Bari 1944). Hrvatski članovi Uređivačkog odbora bili su Marin Franičević – inače Hvaranin kao i Miličić – te Dragutin Tadijanović.

Na istom mjestu objavljeno je i *Sećanje na Miličića* Svetozara Brkića, koji ga, pored ostalog, opisuje – evocirajući susret s njim i kiparom Marinom Studinom u Hvaru, „negde ujesen 1943. godine“: „Sibe je bio malo doteraniji – imao je ispeglane

ozbiljno, ali ne i rezervirano.³ Naprotiv, reklo bi se kako je uvjeren da je na svoj način među ljudima među kojima mu je inače mjesto, te da je to njegovo mjesto respektabilno, neovisno o tome što nije u sredini prvog reda.

Doista, među sudionicima nisu bili rijetki oni koje je godinama osobno poznao. S nekima je duže ili kraće vrijeme na različite načine bio blizak, s nekima pak ako se i poznao, zasigurno nije imao mnogo zajedničkog. Neki sudionici bili su djeca ljudi s kojima se znao desetljeće, dva ili tri, itd. Navodimo njihova imena prema zanimanjima i životnoj dobi:

Josip Hatze, skladatelj, dirigent i pedagog (Split, 21. III 1879. – Split, 28. I 1959)

Josip Sibe Miličić, pjesnik, slikar, diplomat (Brusje, Hvar, 3. IV 1886. – Bari, Italija, 20. VIII 1944)

Šimun Dujmović, kipar (Hvar, 2. VII 1887. – Hvar, 26. I 1968)

Josip Kodl, arhitekt (Zdice, 8. IX 1887. – Split, 27. IX 1971)

Helen Baldasar, arhitekt (Dubrovnik, 23. I 1894. – Splitska, 8. VIII 1970)

Ivo Tijardović, skladatelj i dirigent (Split, 18. IX 1895. – Zagreb, 19. III 1976)

Bartul Petrić, slikar (Stari Grad na Hvaru, 30. IV 1899. – Split, 24. X 1974)

Dragan (Rudolf) Petrik, arhitekt (Požega, 13. VIII 1901. – Cape Town, 22. III 1988)

Ljubomir Nakić, slikar (Zadar, 13. XII 1901. – Split, 13. VI 1961)

Rudolf Gerhart Bunk, slikar i scenograf (Berlin-Treptow, 19. IX 1908. – Hamburg, 8. VII 1974)

Đuka Kavurić, arhitekt (Zagreb, 10. VI 1903. – Zagreb, 6. XI 1976)

Živko Kljaković, slikar (Solin, 8. IV 1905. – Zagreb, 13. X 1982)

Vjekoslav Kaleb, književnik (Tisno, 27. IX 1905. – Zagreb, 13. III 1996)

Marin Studin, kipar (Kaštel Novi, 28. XI 1895. – Split, 15. VIII 1960)

Jakica (Jokica) Miličić, učiteljica i slikarica (Brusje, 26. XI 1906. – Beograd, 28. VIII 1989)

pantalone i zakopčan okovratnik, a, čini mi se, čak i mašnu, ali poviše svega zgužvani no koliko-toliko čisti mantil. Obojica su na glavi imali 'partizanke' sa prišivenim petokrakim zvezdama" (nav. dj., 885).

3 Brkićev je psihološki portret Miličića rječit i nameće se promatraču spomenute fotografije svojom sugestivnošću: „Sibe Miličić je stajao malo po strani. Pogledao sam naviše – gore se, na malo isturenom vratu, nalazilo ozbiljno i odsutno lice, duguljasto, okruglog i visokog čela i okrugle brade, nešto povijenog nosa nad senzualnim usnama. Donja usna bila je nešto isturena, ali to kao da nije diktirala struktura vilice, nego neka unutarnja situacija ili događanje koje kao da je pratio pogled njegovih blelih, zelenkasto-plavih očiju, pogled koji kao da je napustio tu svoju delatnost čim sam mu se obratio, ali ne samo iz učtivosti, nego da vidi ima li ono što govorim nekakve veze sa onim što on prati, pa ako nema, spremno da me otpusti" (nav. dj., 885–886).

Šerif Šehović, novinar i publicist (Zagreb, 26. VII 1907. – Zagreb, 4. VI 1992)
Joko (Ivan) Knežević, slikar (Lokva Rogoznica, 23. VIII 1907. – Split, 17. I 1988)
Boris Katunarić, arhitekt (Split, 11. IX 1907. – Split, 13. VII 1981)
 Dr **Cvite Fisković**, povjesničar umjetnosti i kulture, konzervator (Orebić, 24. XII 1908. – Split, 13. VII 1996)
Šime Vučetić, književnik i književni povjesničar (Vela Luka, 21. III 1909. – Zagreb, 28. VII 1987)
Ivo Kurtović, arhitekt (Sutivan na Braču, 1910. – Beograd, 1972)
Marin Franičević, pjesnik, književni povjesničar i kritičar (Vrisnik na Hvaru, 18. V 1911. – Zagreb, 17. VII 1990)
Marijan Burić, skladatelj (Podšpilje na Visu, 20. I 1913. – Zagreb, 8. X 1979)
Nikola Ignjatović, slikar (Zadar, 2. IV 1914. – Split, 19. V 1977)
Ante Kostović, kipar (Drvenik Veliki, 17. II 1915. – Rijeka, 20. VI 1997)
 Dr **Miloš Žanko**, pravnik (Split, 18. III 1915. – Beograd, 24. I 2000)
Neven Šegvić, arhitekt (Split, 26. I 1917. – Zagreb, 13. X 1992)
Josip Kirigin, novinar, publicist i romanopisac (Boulder City, Australija, 4. VII 1918. – Split, 16. X 1994)
Jure Franičević Pločar, pjesnik i romanopisac (Vrisnik na Hvaru, 12. XII 1918. – Split, 16. I 1994)
Aljoša Žanko, arhitekt (Split, 9. IX 1919. – ?, 7. IV 2007)
Vojislava (Vojka) Ružić, slikarica (Split, 11. XII 1919. – Split, 12. XI 1992)
Jure Kaštelan, pjesnik, esejist i prevoditelj (Zakučac kraj Omiša, 18. XII 1919. – Zagreb, 24. II 1990)
Andrija Čičin-Šain, arhitekt i slikar (Split, 3. I 1920. – Rijeka, 11. XII 2009)
Živko Jeličić, pripovjedač, kritičar i esejist (Split, 7. VI 1920. – Split, 23. II 1995)⁴

Stariji od Miličića bio je samo glazbenik Josip Hatze. Prije 1900. godine bili su rođeni kipar Šimun Dujmović, arhitekti Josip Kodl i Helen Baldasar, te glazbenik Ivo Tijardović i slikar Šimun Petrić. Trećina ih je bila rođena nakon 1914. godine, kada je on već bio počeo ratovati na srpskoj strani u Prvom svjetskom ratu.

⁴ Vidjeti Prilog I. Nedostaju podaci za Vlatka Draškovića, ing., Milku Lasić, Marka Markovinu, ing., Aleksandra Ujdarovića, Adelinu Bakotić Vlaj(i)nić, Žiku Vlaj(i)nića i Milivoja Vukasovića, ing.



Sudionici Konferencije kulturnih radnika Dalmacije (Hvar, 17. i 18. prosinca 1943.)

Slika 1. Sudionici Konferencije kulturnih radnika Dalmacije (Hvar, 17. i 18. prosinca 1943)

Narodnofrontovskim inicijativama Pokrajinskog komiteta KPH za Dalmaciju, komunistima u Splitu uspjelo je, već nakon talijanske okupacije, u ilegalnim akcijama mobilizirati više prestižnih intelektualaca. Razvijali su forme kapilarne kulturne rezistencije u Gradu; zgušnjavali su mrežu narodnofrontovskih i narodnooslobodilačkih odbora, a, nakon prvih tragičnih neuspjeha, postupno upućivali ljude u Narodnooslobodilačku vojsku. Uostalom, predsjednik Narodnooslobodilačkog odbora grada Splita od proljeća 1942. do ljeta 1943. godine bio je Ivo Tijardović, „ikona“ splitske masovne kulture, ali i svestrani umjetnički stvaralac (Kisić-Kolanović 1981: 963–974);⁵ bio je i član Hrvatske seljačke stranke (dalje: HSS). Većina drugih koji su se u prosincu okupili u Hvaru također nisu bili komunisti. Sibe Miličić, sa svojim dugogodišnjim političkim pedigreeom, a neopterećen bilo čime što bi ga činilo suspektnim nakon 1941. godine, doista nije, u tom smislu, bio „bijela vrana“ među sudionicima Hvarske konferencije.

Legitimirao ga je i širi kontekst narodnofrontovske politike u to doba. Narodnooslobodilački pokret u Dalmaciji je već prije kapitulacije fašističke Italije, a još više nakon nje, bio inače, svojim društvenim sastavom, kulturnom raznolikošću i svjetonazorskom pluralnošću, jedan od regionalno složenijih u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Hvarska konferencija kulturnih radnika Dalmacije zrcalila je tu složenost reprezentativnim izborom sudionika, različitošću zastupljenih profesija, profesionalnih statusa i prestiža, pa i osobnih interesa. Neovisno o faktičnom utjecaju, manjina su bili komunisti, tj. članovi Komunističke partije Jugoslavije, odnosno Hrvatske (dalje: KPJ/KPH) ili Saveza komunističke omladine Jugoslavije (dalje: SKOJ). Pored opredijeljenosti za Narodnooslobodilački pokret, većini je zajedničko bilo i to što su potjecali iz Splita ili su u partizane stigli iz toga grada, uglavnom u rujnu 1943. godine. Sibe Miličić – sudeći po tome što o njemu poznati splitski izvori,

⁵ Tijardovićev ilegalni rad u Splitu trajao je od ljeta 1941. do ljeta 1943. godine, kada je „uslijedila denuncijacija u jednom četničkom letku i Tijardović je u srpnju 1943. odlučio da s dirigentom Ungerom krene u partizane“ (Kerbler 1979: 106).

različitih provenijencija, za razdoblje do rujna 1943. godine šute – bio je dijelom toga tihog antifašističkog Splita.⁶

Nema stenografskog zapisnika Hvarske konferencije pa ne možemo pouzdanije suditi o čemu se sve raspravljalo na ovom skupu, i što je Miličić govorio.⁷ Rijetke su i sačuvane fotografije pa se čini da je tada bio napravljen, iz nekoliko kutova, samo spomenuti kolektivni portret.⁸ U to ratno doba objavljena su dva iscrpnija prikaza njihova rada, i zaključaka.⁹ Za razliku od razmjerno brojnih sjećanja sudionica i sudionika o Kongresu kulturnih radnika Hrvatske u Topuskom, održanom u lipnju 1944. godine, koja su objavljena nakon 1945. godine, mnogo su rjeđa i oskudnija poznata sjećanja sudionica i sudionika Hvarske konferencije.¹⁰ Živko Jeličić, pišući, s jubilarnim naglascima, o Hvarskoj konferenciji, 1973. godine, nije mogao odoljeti da svoj prilog ne završi neskrivenom gorčinom:

Možda je ipak potrebno postaviti pitanje zašto ni do danas Konferencija kulturnih radnika Dalmacije 1943. nije izašla iz ovakve (naravno kao što je i moja) marginalne, bilješke. Kako sam po zanimanju prozni pisac a ne povjesničar, pokušao sam fusnotom jednog učesnika Konferencije upozoriti na taj izuzetni kulturni i politički fenomen u našoj 1943. godini. Je li Konferenciju kulturnih radnika Dalmacije kreiralo nekoliko buntovnih provincijalaca ili je to događaj koji po svojoj kulturnoj i političkoj težini ne samo svijetli mračnim razbojištem naše zemlje u danima oslobodilačkog rata, već svojim prkosom plamti i opustošenim

6 Autori su pregledali više arhivskih fondova i objavljenih izvora različite provenijencije, i nigdje nisu našli nikakve obavijesti u vezi sa Sibom Miličićem u Splitu od ljeta 1941. do jeseni 1943. godine.

7 Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske (Topusko, 25–27. lipnja 1944) bio je stenografirao (Roksandić, Filipčić Maligec 2016). Imajući na umu kolika je bila masa obrazovanih ljudi koji su napustili Split u rujnu 1943. godine, pridruživši se partizanima, ne bi bilo čudno da je i ovaj skup bio stenografirao.

8 Tom prilikom snimljene su najmanje dvije fotografije sudionika, na istom mjestu ali iz različitih kutova.

9 To su bili „Proglas umjetnika, književnika i publicista sa konferencije održane 18. i 19. XII. u slobodnom gradu Hvaru“ (HR-DAS-21: ONOO Split, Povjerenstvo za prosvjetu i kulturu, kut. 1 i članak dr Cvite Fiskovića (Fisković 1944: 1–2). Vidjeti priloge I i II.

10 Vid. priloženi popis korištenih izvora i literature.

evropskim prostorijama? Je li Konferencija kulturnih radnika Dalmacije 1943. slučajna, efemerna pojava ili je ona nikla iz kontinuiranog stoljetnog otpora kreativne inteligencije ove drevne krajine? Je li Konferencija kulturnih radnika Dalmacije buntovna riječ naše generacije ili je ona samo ulomak onog nepokorivog, morlačkog, šizmatškog, preporodnog, nacionalnog i klasnog dijaloga što ga ova naša inteligencija vodi sa porobljivačima svih vremena i svih boja – pa eto i tamo 1943. sa krvavim fašizmom? Je li taj praiskonski otpor našeg intelektualca samo i jedino stav njegove budne svijesti ili on izbija čak i iz onih najdubljih izvora njegova umjetničkog izraza? Itd. itd. ...Mislim da bi odgovore trebalo dati. Ako bismo nastavili bilješkarenjem i Konferenciju kulturnih radnika Dalmacije 1943. ostavili zatrpanu pitanjima, neosvijetljenu i u globalu i u pojedinostima, uvjeren sam da bi to bio naš zajednički i neoprostivi propust (Jeličić 1973: 13–14).¹¹

Nikada se kasnije ona nije istraživala onako kako je to Jeličić, kao jedan od njezinih sudionika, želio. Drugim riječima, sve što se može, ili što bi se moglo reći u vezi sa Sibom Miličićem na Hvarskoj konferenciji, moralo bi se iskazati sa zadržkom, s nužnom skepsom.

Za razliku od spomenutog Kongresa u Topuskom, koji je ZAVNOH mjesecima pripremao, Hvarska konferencija održana je spontano – s inicijativama koje su potjecale s raznih strana – u danima narodnooslobodilačkog entuzijazma u Dalmaciji, Hrvatskoj i Jugoslaviji u drugoj polovini 1943. godine, ojačanog kapitulacijom fašističke Kraljevine Italije, angloameričkim

11 Ovaj Jeličićev prilog objavljen je još jedanput, pod naslovom „Konferencija kulturnih radnika u Hvaru 1943“, *Zbornik Instituta za historiju radničkog pokreta Dalmacije*, 3, Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije, 1975, 685–688 („Zbornik broj 3 sadrži priloge sa znanstvenog skupa ‘Dalmacija 1943’ koji je održan u Splitu od 5. do 7. prosinca 1973. godine, u povodu 30. godišnjice osnivanja proslavljenih dalmatinskih divizija, formiranja VIII korpusa i Mornarice Narodno-oslobodilačke vojske Jugoslavije“, 5). Pritom je posljednja Jeličićeva rečenica iz teksta u *Nedjeljnoj Dalmaciji* izbačena: „Ako bismo nastavili bilješkarenjem i Konferenciju kulturnih radnika Dalmacije 1943. ostavili zatrpanu pitanjima, neosvijetljenu i u globalu i u pojedinostima, uvjeren sam da bi to bio naš zajednički i neoprostivi propust.“

Kada je Hvarska konferencija u pitanju, vrhunac spoznajnog samootuđenja predstavlja zbornik *Hvarska konferencija 1943–1973*, koji je objavio splitski Čakavski sabor 1976. godine, dakle ustanova koju je stvorila skupina intelektualaca partizanske provenijencije sa Živkom Jeličićem na čelu. U tom inače sadržajno zanimljivu zborniku o temama partizanske hrvatske kulture, nema gotovo ničeg u vezi sa samom Hvarskom konferencijom.

operacijama u Italiji i na Mediteranu, te kontraofenzivnim uspjesima Crvene armije na Istočnoj fronti. S druge strane, ne bi je vjerojatno ni bilo da se antifašistički Split u rujnu 1943. nije, velikim svojim dijelom, iselio iz Grada, i to u trenutku kada je postalo jasno da se Narodnooslobodilačka vojska i partizanska vlast u njemu neće moći održati, izloženi pritisku premoćnih vojnih efektiva njemačkog Reicha i Nezavisne Države Hrvatske (dalje: NDH). Ujesen 1943. godine antifašistička splitska inteligencija najrazličitijih zanimanja rasula se po srednjodalmatinskim otocima, dobrim dijelom i usmjeravana odlukama pokrajinskih narodnooslobodilačkih civilnih i vojnih vlasti.¹² Poveći broj njih našao se na otoku i u gradu Hvaru.

Čitajući „Proglas umjetnika, književnika i publicista sa konferencije održane 18. i 19. XII u slobodnom gradu Hvaru“ i članak dr Cvite Fiskovića „Umjetnici, književnici i javni radnici čitave Dalmacije izrazili su na svojoj prvoj konferenciji privrženost Oslobodilačkoj borbi i Nacionalnom komitetu“, koji je bio objavljen 6. siječnja 1944. godine, očit je politički mobilizacijski smisao Hvarske konferencije, koja je održana, pored ostalog, neposredno nakon Drugog zasjedanja AVNOJ-a, 29. studenoga 1943. godine (*Slobodna Dalmacija*, 1944: 1–2). Parole hvarskog „Proglasa“ daju podršku institucijama (AVNOJ-u, Nacionalnom komitetu oslobođenja Jugoslavije, ZAVNOH-u i Oblasnom Narodnooslobodilačkom odboru za Dalmaciju), ali i čelnim ljudima – Josipu Brozu Titu, koji je odlukom AVNOJ-a proglašen maršalom, dr Ivanu Ribaru, Vladimiru Nazoru i Vici Buljanu!¹³ S programskog stajališta, „Proglas“ je akt hrvatske pučke samosvijesti, s težištem na njezinim dalmatinskim izvorima i uporištima. Učinjeno je to korištenjem formulacija koje su bile kanonizirane među naprednjačkom hrvatskom inteligencijom već početkom 20. stoljeća, i koje su u međuvremenu kulturološki osmišljene

12 Još uvijek nije kritički istraženo koliko je Hvarska konferencija bila inicijativa kojom su se politički i operativno bavili Oblasni komitet KPH za Dalmaciju, s Vickom Krstulovićem na čelu, te Oblasni Narodnooslobodilački odbor za Dalmaciju, u kojem je čelni čovjek bio Vice Buljan, a tajnik dr Miloš Žanko, iako je nesporno da je Žanko bio partijski i radno najodgovorniji za uspjeh skupa.

13 Vidjeti Prilog I.

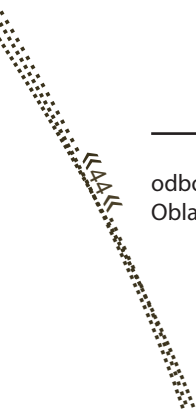
u prvoj polovini 20. stoljeća u historiografiji, arheologiji, muzeologiji, etnologiji itd. Dr Cvito Fisković, tridesetogodišnjak, vrlo obrazovan i agilan kustos Arheološkog muzeja u Splitu, bio je idealan tumač takve tradicije u Narodnooslobodilačkom pokretu.¹⁴

Fisković je u svom članku spomenuo „poznata imena“ među sudionicima Hvarske konferencije: „kompozitori Ivo Tijardović, Josip Hatze, kipar Marin Studin, pjesnici Jure Kaštelan, Marin Franičević, Šime Vučetić, Vjekoslav Kaleb, arhitekti Josip Kodl, Neven Šegvić i Dragan Petrik, novinar Šerif Šehović i ostali“ (*Slobodna Dalmacija*, 1944: 1–2). Formulacija nije bila najsretnija jer su neka nespomenuta imena – uključujući i Miličićevo – javno bila isto tako „poznata“ kao i spomenuta, a u nekim slučajevima i mnogo poznatija.

O Hvarskoj je konferenciji javno govorio Ivo Tijardović na spomenutom Kongresu kulturnih radnika Hrvatske u Topuskom, 25–27. lipnja 1944, koji je smatrao „važnim“ pročitati imena „svih kulturnih radnika koji su pristupili NOP-u“, pa je među književnicima i publicistima apostrofirao i dr Sibū Miličića iz Brusja, a među slikarima Jakicu Miličić, također iz Brusja (Roksandić, Filipčić Maligec 2016: 196). Tijardović je u Topuskom otvoreno rekao zašto je održana Hvarska konferencija, otvorenije nego što je to nakon 1945. godine itko rekao:

Prigodom exodusa, prilikom njemačkog exodusa, veliki broj kulturnih radnika prijavio se našoj vojsci i s našom vojskom dijelio bijele i crne dane. Tako je uslijed nadiranja čelika i mehaničkih sredstava kojih mi nismo imali, Nijemcima uspjelo zauzeti Split i naši kulturni radnici skupa s vojskom pobjegli su na četiri dalmatinska otoka (Brač, Hvar, Vis i Korčula – D. R. i Š. P.). Većina nas je bila na otoku Hvaru. Jasno je da je nastala izmjena misli usmeno i pismeno, i poimanja kojim je izražena želja da se održi jedan zajednički sastanak. Tako je došlo do konferencije, koju nismo htjeli nazvati kongres, jer smo živjeli u uvjerenju da će do kongresa doći (Roksandić i Filipčić Maligec 2016: 195).

¹⁴ Dr Cvito Fisković izabran je, 3. listopada 1943. godine, za člana Izvršnog odbora Kotarskog Narodnooslobodilačkog odbora za Pelješac i Mljet, a 16. prosinca i. g. Marinu Franičeviću i dr Cvitu Fiskoviću povjeren je Odjel za prosvjetu i kulturu Oblasnog Narodnooslobodilačkog odbora za Dalmaciju (Gizdić 1962: 662, 664, 850).



Budući da je Tijardovićevo izlaganje u Topuskom prvi put objavljeno 1976. godine, ono nije moglo utjecati na poslijeratne narative o Hvarskoj konferenciji (Jelić 1976: 1–150). Autentično je bilo objavljeno svjedočanstvo Marina Studina iz 1951. godine, ali je i ono bilo ograničenog utjecaja jer se Hvarska konferencija tada još nije percipirala kao što će to kasnije biti slučaj (Studin 1951: 4). Prema Studinu, konferenciju su pripremili Ivo Tijardović, Jure Kaštelan, Marin Franičević, Dragan Petrik, dr Miloš Žanko i Marin Studin. Prvi dan rada u hvarskom kazalištu bio je manifestacijske naravi, a drugi dan, u *Park hotelu* radne, s referatima Aljoše Žanka o partizanskim stamparijama, Marina Franičevića o književnosti, Ive Tijardovića o kazalištu, Jure Kaštelana o poeziji i Dragana Petrika o arhitekturi. Danas nam je dostupan jedino Petrikov referat.¹⁵ Budući da su sva navedena imena, osim Petrikova, splitska, otvoreno je pitanje kako je Petrik, koji, za razliku od ostalih – s izuzetkom Tijardovića – nije bio komunist, pa, sudeći prema sadržaju njegova referata, čak ni ljevičar, bio jedan od onih koji su bili najodgovorniji za pripremu konferencije. Studin je obznanio važan zaključak o izboru rukovodstva, „koje ima da vodi sve poslove do budućeg kongresa svih kulturnih radnika Hrvatske: Ivo Tijardović za kazalište, Jure Kaštelan za književnost, Šerif Šehović za publiciste, Miro Marasović za arhitekta, Jeko Knežević za slikare i Marin Studin za kipare. (Kasnije su na Visu učinjene neke izmjene u rukovodstvu.)“ (Studin 1951: 4).¹⁶

Jedini zaključak projektne naravi, koji je Studin u ovome svom članku spomenuo, odnosi se na spomenik Matiji Ivaniću:

15 Zahvaljujemo dr sc. Jasenki Kranjčević, koja nam je dala kopiju izvornika. Ona je znanstveno i otkrila arhitektu Dragana Petrika – vid. „Zaboravljeni požeški arhitekt. Dragan (Rudolf) Petrik (13. 8. 1901. Požega – 22. 3. 1988. Cape Town)“, *Kronika požeško-slavonska*, Požega, 10, 487 (2011): 8. Prema autorici, Petrik je u partizane došao iz Zagreba, 1943. godine, i doveo sa sobom kolege Draškovića, Kurtovića i Vukasovića. Svi su bili na Hvarskoj konferenciji.

16 Sastav ovog tijela morao se promijeniti na Visu jer su brojni sudionici Hvarske konferencije upućeni u Italiju i kasnije u Egipat. U Topuskom bili su Jure Kaštelan i Ivo Tijardović. Sudionika iz Dalmacije bilo je dosta, ali zasad nije moguće reći koji su tada bili stigli s juga, a koji su se nalazili u drugim dijelovima Hrvatske prije skupa u Topuskom.

Donesen je zaključak, da se na Hvaru podigne spomenik Matiji Ivaniću vođi Hvarske bune, na prijedlog Marina Studina, imenovana je komisija kojoj je stavljeno u zadatak da ustanovi najprikladnije mjesto za podizanje spomenika (Studin 1951: 4).¹⁷

Studin je objavio koji su književnici čitali svoje radove na književnoj večeri u hvarskom kazalištu 19. prosinca: Jure Kaštelan, Marin Franičević, Živko Jeličić, Šime Vučetić, Aco Ujdarović te Vjekoslav Kaleb. Dakle, Sibe Miličić – sudeći prema Studinu, ali i prema drugima koji su pisali o književnoj večeri – ništa nije čitao te večeri. Imajući na umu da je već bio završio svoj ciklus partizanskih pjesama, otvaraju se pitanja nije li on ipak bio jedan od nazočnih pisaca koji su čitali svoje radove ili, ako ih doista nije čitao, zašto to nije učinio kada je već prihvatio poziv sudjelovanja u radu Hvarske konferencije, pa čak i potpisivanja njezina „Proglasa“. Nitko tko je bilo što pisao o ovom skupu ne spominje njegovo ime. Spomenuo ga je manje-više iznuđeno jedino Josip Kirigin, odgovarajući na pitanja Josipa Lešića o Miličiću:

U starom hvarskom kazalištu, u povodu Konferencije, priređeno je književno veče, na kome je takođe učestvovao i Miličić (zajedno sa M. Franičevićem, V. Kalebom, Ž. Jeličićem, J. Kaštelanom i Š. Vučetićem) (Lešić 1991: 251).

Za razliku od Studina, koji je spomenuo ista imena te, k tome, ime Aleksandra Ujdarovića, koji je, i prema vlastitom kasnijem iskazu, čitao svoje redove, Miličić je, prema Kiriginu, ne samo čitao svoje radove na književnoj večeri, nego i u razgovoru na skupu inicirao prijedlog koji je izazvao raspravu s dalekosežnijim posljedicama:

Iz tih dana Kirigin se sjeća „afere mletačkih lavova“, vezane za Miličićev prijedlog da se

17 Taj projekt nikada nije legaliziran, a Matija Ivanić je u socijalističkoj Hrvatskoj izgubio puntarski status koji je u historiografiji bio stekao znatno ranije (npr. Šime Ljubić, Grga Novak).



znamenja „mletačke vlasti“ poskidaju sa hvarskih kuća i trgova jer su *dalmatinska ostrva* (kurziv J. L.) oduvijek bila slavenska a ne talijanska postojbina. (Sjetih se njegove knjižice *Dalmatinska ostrva* iz 1915. godine, u kojoj je upozoravao na opasnost od „talijanštine“, koja na ostrvima predstavlja *nacionalnu, ekonomsku i geološku nepravdu*.) Njegov odviše buntarski (za mnoge i rušilački) prijedlog naišao je na otpor većine prisutnih, tako da se on razočaran i povrijeđen i povukao. I inače, tih dana je djelovao nekako unezvijereno i uplašeno, podozriv prema svemu i svakome. Primjećivalo se po njegovom nervoznom ponašanju da nosi neku svoju „tešku muku“ (Lešić 1991: 251).

Međutim, već je dr Cvito Fisković u svom članku, objavljen u *Slobodnoj Dalmaciji* 6. siječnja 1944. godine, apostrofirao zaključak o „mletačkim lavovima“ kao jedan od najvažnijih na Konferenciji:

Između hitnih prijedloga prihvaćena je davna želja našeg naroda, da se sa javnih mjesta skinu simboli tuđinske tiranije, reljefni mletački lavovi, koji nemaju osobite umjetničke vrijednosti, a poslužili su okupatoru, u nedostatku istinitih dokaza, za njegove podle imperijalističke laži o talijanskom obilježju Dalmacije (Fisković 1944: 2).

Isto je u biti izrekao Ivo Tijardović na Kongresu u Topuskom, apostrofirajući obračun s mletačkim lavovima u dalmatinskim javnim prostorima kao jedan od najvažnijih konkretnih zaključaka Hvarske konferencije:

(...) Interesantni su bili ti referati, poslije kojih se razvila diskusija koja je koristila mnogo čemu. Tu su se donijele odluke o uništavanju spomenika talijanskih, koji nisu od umjetničke vrijednosti, kao što su neki lavovi. Osobito na našim otocima ima ih sva sila i na temelju tih lavova mi znamo što smo doživjeli kroz vjekove (Roksandić, Filipčić Maligec 2016: 195).¹⁸

¹⁸ Na istu temu vratio se Živko Jeličić 1973. godine: „Veoma je zanimljiv i zaključak Konferencije da se sa svih javnih

Možda je Miličić svoj prijedlog inicijalno radikalizirao, ali su ga i Fisković i Tijardović javno predložili na zapravo identičan način i bez većih ograda. Indikativno je da ni jedan ni drugi nisu rekli tko ga je inicirao, ali iz toga ne treba izvlačiti dalekosežne zaključke jer je vrlo malo detalja u vezi s referatima i diskusijom o referatima poznato. Da se Miličić svojim istupom nije automarginalizirao svjedoči to što ga je Tijardović apostrofirao u Topuskom i, što je mnogo važnije, njegovo se ime javlja u *Slobodnoj Dalmaciji* 9. rujna 1944, kao ime jednog od potpisnika proglasa „Sačuvajmo naše kulturno-umjetničko blago“, koji je inicirao dr Cvito Fisković, a potpisao, među ostalima, dr Sibe Miličić. Imena su svih potpisnika navedena abecednim redom: Nikola Dobrović, dr Cvito Fisković, Marin Franičević, Ema Grisogono-Iveta, dr Stipe Gunjača, Josip Hatze, Jure Kaštelan, dr Ivo Lapena, Rikard Marasović, Ranko Marinković, dr Sibe Miličić, Mihajlo Peterković, Jakša Ravlić, Marin Studin, Hranko Smodlaka, ing., Neven Šegvić, Zdenko Štambuk, Ivo Tijardović i dr Miloš Žanko (Fisković 1975: 661–670).¹⁹

Činjenice da Miličić nije šutio na Hvarskoj konferenciji te da je vjerojatno čitao svoje radove na književnoj večeri, idu u prilog autorske impresije da se na kolektivnoj fotografiji sudionika skupa ovjekovječio kao čovjek koji ima svoje mjesto među kulturnim radnicima-partizanima. Ono nije bilo jednoznačno. Nakon svega što se zbilo od 1943. do 2018. godine, tko može reći čije je, pak, bilo jednoznačno zadano?

II

Drugi svjetski rat ušao je u život dr Sibe Miličića, generalnog konzula Kraljevine Jugoslavije u Kraljevini Nizozemskoj u Rotterdamu:

mjesta širom Dalmacije skinu mletački lavovi, simboli tuđinske tiranije; komentar odluci nije isključivo političke prirode, uočena je potpuna bezvrijednost mletačkoga lava na umjetničkom planu“ (Jeličić 1975: 686).

19 Citat na 669. Budući da je većina potpisnika u to vrijeme bila u Italiji, ovaj je proglas jedno od svjedočanstava da je Sibe Miličić ljeta 1944. godine bio živ, odnosno da je bio među ljudima kojima se pridružio u rujnu 1943. godine.



Jakica Miličić, Portret strica Sibe Miličića

Tamo je doživio strašno bombardovanje 14. maja 1940. godine u kojem zamalo i sam nije poginuo, jer je zgrada u kojoj se nalazio bila prepolovljena bombama. Taj događaj je ostavio neizbrisive posljedice u njegovoj psihi (Lešić 1991: 243).²⁰

Miličić se nesumnjivo mnogo puta suočavao sa životno rubnim situacijama već u Prvom svjetskom ratu, pa je neizbježno pitanje što ga je to „neizbrisivo“ moglo pogoditi u Rotterdamu 14. svibnja 1940. godine. Je li to bila slika grada u njegovim očima, pretvorenog u pustinju za petnaestak minuta? To nije mogao doživjeti u Prvom svjetskom ratu. Možda je to bila i nizozemska kapitulacija nakon nepunih pet dana otpora njemačkoj invaziji? Münchenski sporazum od 20/30. rujna 1938. godine i Moskovski sporazum od 23. kolovoza 1939.

godine, kao i sve što je uslijedilo jednom i drugom u Europi i svijetu, do 14. svibnja 1940. godine u Rotterdamu, mogli su ga činiti samo tjeskobnijim jer ni u čemu što se zbivalo u svijetu nije nalazio sebe. Njegovo književno stvaralaštvo tih godina najbolji je dokaz da nije imao nikakvih afiniteta za fašističko-nacistički „novi poredak“, kao što je i svjedočanstvo da ga je politički *eros* već bio napustio.

Nakon sloma Kraljevine Jugoslavije, Miličić se, kao karijerni diplomat, vratio u Beograd, iako se ondje nije imao kome službeno javiti. U Beogradu je živjela i radila njegova nećakinja Jakica Miličić, koja je onamo i otišla na njegov poziv, nakon što je već bila postala učiteljica.

²⁰ Vid. i: <http://www.waroverholland.nl/index.php?page=14-may>> 12. 11. 2018.

Jakica je u Beogradu, vjerojatno na njegov poticaj, počela studirati slikarstvo, i postala akademska slikarica u klasi Zore Petrović. Vjerojatno joj je stric pomogao u odlasku na slikarsko usavršavanje u Pariz 1938/1939. godine. Rezultati nisu izostali. Tome su izvrsna svjedočanstva, pored ostalih radova, portret strica Sibe Miličića, kao i autoportret.

Koliko god bili vezani jedno za drugo, očito su imali svoje vlastite živote, uključujući i životne afinitete (Miličić-Čripotov i dr. 2007: 82–83).²¹

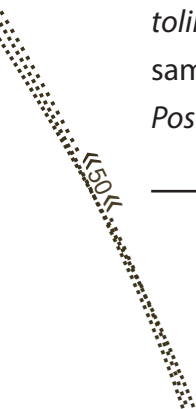
Kada je o Sibi riječ, nije mogao ne osjećati averziju spram beogradskog Srpskog kulturnog kluba, kamo su bili pohrlili brojni njegovi beogradski suvremenici. On se svojevremeno nije odricao svoga baštinjenog hrvatstva u ime bilo kakva srpstva, nego u ime jugoslavenskog imaginarija, otvorenog i prema hrvatstvu i prema srpstvu, dakle imaginarija koji je stvaralački nužno bio dalekosežnih implikacija, pored ostalog takvih koje su ga uvijek iznova vraćale agendi univerzalnog u ljudskoj egzistenciji. Političko u njemu nije moglo bez umjetničkog.

Nakon sporazuma Cvetković–Maček, koji je koincidirao, podsjetimo, s početkom Drugog svjetskog rata, kao diplomat našao se Miličić u političkom vakuumu. Kako ga je prebrođivao, nije istraženo, i teško da će ikada biti. „Domovini“ se vraćao pjesnički, u znaku „apokalipse“, kako je naslovio svoju zbirku poezije objavljenu u Zagrebu uoči sloma Kraljevine Jugoslavije.

U tome i jest paradoks njegove *Apokalipse*, 13. knjige, a prve – kako sâm kaže – tiskane u njegovoj *Domovini*. Početni su stihovi u knjizi: *Nada mnom šumi moj bor hvarski / Krošnjati, kosmati Zevs naš! / ... / Pratimo se svuda ja i bor moj: / ja simbol njemu on meni*. Završni su pak u kontrapunktu: *Moje je svijetlo jasno, ljudi ga zovu: Umom / Pa, ako Um može donijeti toliko blaženstvo i mir, neka je uzvišen Um*. Potraga za zavičajem, za domovinom, svodi se na samospoznaju: *Život je za Sve najveće značenje, čisto, / I ničeg nema nad Tajnom sopstvenog Postojanja!* (Miličić 1941; Lešić 1991: 236–242; Bošković 2006: 376–382).

Knjigu je objavila Binoza (kratica od: Biblioteka novinarske zadruge), u biblioteci „Hrvatski

21 Priređivač je identificira kao Jakicu (Jakobinu) Miličić-Juranić-Jurešinu.



moderni pisci“, kao „Vanredno izdanje 1941“.²² More besmislica objavljeno je i sa srpske i s hrvatske strane o ovoj knjizi a da je pritom prešućeno tko su bili urednici Binoze:

Osnovali su ga novinari Ivan Krznarić, Đuro Vilović i Ante Velzek. Glavni dio nakladničkoga programa bio je vezan uz djela domaćih pisaca (npr. *Izabrana djela* Augusta Šenoe, urednik Antun Barac, 1931–1934), a takav su izdavački smjer zadržali Krznarić i Vilović i poslije razdvajanja Binoze na dva poduzeća (1934) (*Zagrebački leksikon*, 1, 2006: 54).

Prestala je djelovati nakon proglašenja Nezavisne Države Hrvatske. Uostalom, Đuro Vilović (Brela, 1889. – Bjelovar, 1958) Miličiću tada sigurno nije mogao biti jamstvo povratka u hrvatsku književnost „na velika vrata“. Bile su besmislene i objede koje su se javljale na srpskoj strani u mračnim danima proljeća 1941. godine (Lešić 1991: 236 i dalje). Isti oni ljudi koji su, na primjer, u Srpskom kulturnom klubu u isto to vrijeme – zaboravivši svoje integralno jugoslavenstvo – crtali srpske granice u Kraljevini Jugoslaviji, držali su da imaju pravo ljudima poput Miličića osporiti traganja za samim sobom, svojim ishodištima, svojim domovinama.

Vrativši se u Beograd kao bivši diplomat zemlje koja za nacifašističke pobjednike više nije postojala, znao je da u njemu više neće ostati, a izgleda kako je, poput mnogih drugih u to vrijeme, žudio vratiti se u svoj zavičaj:

Kad je kapitulirala Jugoslavija, interniran je s diplomatskim korom na Bodensko jezero u Švajcarskoj, a po povratku u Beograd dobio je dozvolu slobodnog kretanja. Međutim, zbunjen i uznemiren događajima, želio je da se nesmetano prebaci preko Bosne i dođe u Split, a odatle u Hvar (Trivunac 1975: 720; Lešić 1991: 21–22, 246).

²² Dakle, to što je „Tisak Zaklade tiskare Narodnih novina u Zagrebu“, ne znači da je spomenuta zaklada nakladnik. Nakladnik je Binoza!

Prema Lešiću, njemački *Ausweiss* dobio je od *Ortskommandantur Belgrad* 7. lipnja 1941. godine, ali se tim dokumentom mogao koristiti samo u okupiranoj Srbiji, a on je htio što prije i sa što manje rizika otići na Hvar, u svoje Brusje. U tome je uspio izbjegavši ustaške kontrole, zahvaljujući potplaćenim talijanskim diplomatima (Lešić 1991: 246).

Ipak je otvoreno pitanje kada je Sibe Miličić stigao iz Beograda u Brusje jer je putovao sa svojom Jakicom, koja je inače, nakon okupacije, izgubila učiteljsku službu jer nije htjela potpisati „Apel protiv sabotaze“ (Miličić-Čripotov i dr. 2007: 82). Koliko nam je poznato, nije bilo akta pod tim naslovom, ako nije riječ o „Apelu srpskom narodu“, objavljenu u dnevniku *Novo vreme*, 13. kolovoza 1941, koji su najvećim dijelom, pod pritiskom okupacijskih vlasti, potpisale 533 osobe elitnog statusa u Srbiji (Petranović 1992; Milosavljević 2006).²³

Madeleine Denegri je u „Bilješci uz pjesme Sibe Miličića“, objavljene u splitskim *Mogućnostima* (XXXVI, 9–10 (1988): 717–729) – bile su to „Žene biblijske“ – zapisala:

Bilo je to na samom početku drugog svjetskog rata; moj suprug (Milivoj Denegri – D. R.) i ja upravo smo bili prešli preko Botičeve poljane (danas Trg Republike) i silazili smo stepenicama ispred hotela *Bellevue*, kad nam pristupi neki muškarac, još mlad i odjeven u bijelo: „Milivoj, upravo sam te tražio kod kuće. Da li bi mi mogao učiniti veliku uslugu? Upravo sam se vratio iz Nizozemske, doživio njemačko bombardiranje Rotterdama; sad sam u Jugoslaviji, ali ne znam što ću dalje činiti. Možeš li mi sačuvati ovu zbirku? Naći ćemo se opet nakon rata.“

Nikad ga više nismo vidjeli (Denegri 1988: 729).

Ova je bilješka krajnje nepouzdana kao izvor za kronološku rekonstrukciju. Pitanje je odakle se Sibe Miličić „vratio“. Kako je on uopće mogao stići u Split iz bombardiranog

23 Spomenutom „Apelu“ prethodila je „Uredba o uklanjanju nacionalno nepouzdanih službenika iz javne službe“, *Službene novine*, 6. 8. 1941. (nav. dj., 159).

Rotterdamu, što slijedi iz iskaza Madeleine Denegri? Što se sve s njim zbivalo u Rotterdamu nakon bombardiranja i nizozemske kapitulacije u svibnju 1940. godine? Kada je i pod kojim uvjetima otišao na Bodensko jezero? Kakav je točno bio njegov status nakon sloma Kraljevine Jugoslavije? Kada je stigao u Beograd? Kada je i kako uopće mogao stići u Split i na Hvar? Nije teško zamisliti u kakvim se sve kaotičnim stanjima i raspoloženjima nalazio. Nije bio jedini, pa nikome ne treba zamjeriti nepouzdanost sjećanja na dane u kojima je toliko toga izmicalo mogućnostima svakodnevnog ljudskog orijentiranja.

Mnoštvo je pitanja otvoreno i u vezi s njegovim boravkom na Hvaru 1941/1942, prelaskom u Split i boravkom u Splitu 1942/1943. godine, sve do rujanske kapitulacije Kraljevine Italije, prvoga, kratkotrajnog partizanskog oslobođenja Splita te njegova napuštanja, zajedno s partizanima, ovaj put kao njihov *compagnon de route*.

Sibe Miličić uputio se na Hvar s nadom da će na njemu, napose u Brusju, naći siguran zaklon u vremenu ratnog bezumlja. Pitanje je koliko je ova hipoteza održiva jer je netko poput njega, s prebogatim iskustvom ratnika u Prvom svjetskom ratu, morao znati da „totalni rat“ ne šteti nikoga i nigdje. Drugo, Hvarani su se zarana i u Dalmaciji počeli opredjeljivati za aktivnu rezistenciju okupaciji i kolaboraciji. Među njima je već 1941. godine nedvosmisleno bila opredijeljena njegova Jakica.²⁴ Ne ulazeći u to kako je Sibe doživljavao Jakičina opredjeljenja i nadasve njezin ilegalni rad, sigurno je da se oko njega mnogo toga događalo što nije mogao, a ni htio slijediti, pa je odlučio otići u Split, ponovno s nadom da će u njemu lakše prebroditi ratne godine.

Kada se preselio u Split, za razliku od njegova Hvaranina Nike Bartulovića, nije imao nikakve veze s četnicima. Nema mu nikakva traga ni u dostupnim izvorima o ustašama u Splitu. Ne javlja se ni u vezama s akterima Hrvatske seljačke stranke. Ne spominju ga ni talijanski izvori.

²⁴ Pokrajinski komitet KPH za Dalmaciju, izvještavajući Centralni komitet KPH u listopadu 1942. godine o zbivanjima na otoku Hvaru, izdvaja Jakicu Miličić iz Brusja među ženama koje su se isticale u radu organizacija Antifašističke fronte žena (AFŽ) i općenito u Narodnooslobodilačkom pokretu u Dalmaciji 1941. i 1942. godine (Gizdić 1959: 614, 618).

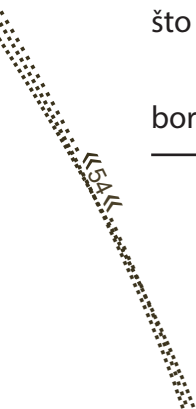
O njemačkima da i ne govorimo. Dugo ga ne spominju ni partizanski izvori. Možda bi se nešto moglo pronaći u britanskima (Barker 1978).²⁵ Imajući na umu kakva je košnica bio Split od travnja 1941. do rujna 1943. godine, teško je shvatiti kako je uopće bilo moguće da se baš nitko za njega nije bio zanimao. Izvjesno je jedino da mu je ta „nevidljivost“ neko vrijeme bila nasušno potrebna.

Miličić je bio u Splitu u vrijeme kada je kapitulirala Kraljevina Italija. Bio je svjedok partizanskog preuzimanja vlasti u Gradu 9. rujna, koje bi bilo neostvarivo da Narodnooslobodilački pokret nije imao masovnu podršku Splićana. Oslobođena, upravo eruptivna energija ljudi obaju rodova, i od djece do starijih, omogućila je razoružavanje ogromne mase talijanske vojske, preuzimanje vlasti u Splitu i obranu Grada od njemačke i ustaške vojske, koja je uspjela prodrijeti do Klisa, ali ne i dalje prema Splitu. Toliko osporavani „Predgovor“ njegovoj zbirci *Deset pjesama o partizanima*, koliko god sadržavao politkomesarskih tragova, autentično je svjedočanstvo Sibe Miličića, starijeg čovjeka, koji se u strahu od njemačkih zračnih napada sklanja iz grada na Marjan. Pritom, u kontrapunktu s oživljenim roterdamskim traumama, doživljava erupciju energije šesnaestogodišnje djevojčice koja, trčeći nasuprot njemu, hrli s Marjana prema gradu, doviknuvši mu u trku – odgovarajući na pitanje kuda trči – „U partizane! Idi i ti ako si sposoban!“ (*Reči na delu* 1961: 881). Česti su u poeziji Sibe Miličića motivi ženskog u egzistencijalno rubnim situacijama, pa se ne bismo trebali čuditi ovom „Predgovoru“ zbirci koja je također prepuna rodni konotacija. Neovisno o tome kada ga je sve pisao i tko je sve intervenirao u taj tekst, nemoguće je reći da nema nikakve veze sa Sibom Miličićem nakon što je odlučio pridružiti se partizanima.

Te je jeseni na Hvaru finalizirao najmanje 11 pjesama nadahnutih narodnooslobodilačkom borbom.²⁶ Vjerojatno ih je većinu u to doba i napisao. Njihov prijepis dobila je mlada Hvaranka

25 Vid. i: http://www.znaci.net/00001/93_13.pdf 12. 11. 2018.

26 U Hvarskom muzeju sačuvan je njegov vlastoručni „Prijepis 11 pjesama Siba Miličića poklonjenih 1943. Desi Avellini“.



Desa Avellini s pjesnikovom posvetom: „Drugarici Desi Avellini na uspomenu na strašne i velike dane, koji će u svojoj veličini ostati u svim našim srcima, kao nešto divno i neshvatljivo. S. Miličić“.²⁷ Na spomenutoj Hvarskoj konferenciji, dakle, pojavio se kao angažirani, partizanski pjesnik, iako nijedna od tih pjesama nije bila u međuvremenu objavljena.²⁸

III

Oseka partizanskog entuzijazma u Dalmaciji nakon što su njemačke snage, u suradnji s ustaško-domobranskim i četničkim, u jesen 1943. i zimi 1943/1944. godine uspjele potisnuti Narodnooslobodilačku vojsku s obale i velike većine otoka, bila je tolika da među odgovornima nisu bili rijetki oni koji su bili spremni prepustiti Nijemcima i otok Vis. Svetislav Stefanović Čeća, instruktor Centralnog komiteta KPJ, i Vicko Krstulović, sekretar Oblasnog komiteta KPH za Dalmaciju, pisali su s tim u vezi „Andriji“, vjerojatno Andriji Hebrangu 22. ožujka 1944. godine:

G. Š. Drugu Andriji. Naš sekretarijat boravio na Visu, iz ovih razloga pružili smo neophodnu pomoć pri formiranju i učvršćenju mornarice. Direktno smo pomogli 26. diviziju, koja je nakon ozbiljnih udaraca umakla Primorju i u Korčuli bila u raspadanju. Gubitkom Korčule, Hvara i Brača u štabovima zavladała psihoza napuštanjem posljednjeg otoka Visa. Time [bi] bio onemogućen opstanak mornarice u našim vodama i prekinute direktne veze sa Saveznicima. Mi smo odlučno stali na stanovište obrane Visa i u tom pravcu kod štabova i

²⁷ Drugom rukom naknadno je upisano iznad posвете „Hvar 1943. – jesen“.

Desanka (Desa) Avellini (Hvar, 9. III 1923) kći je Josipa i Katice (r. Machiedo), jedno od njihovo troje djece (pored Radojke Rade, u. Domančić, i Ivana). Završila je Klasičnu gimnaziju u Splitu. Napustila je grad s majkom, sestrom i bratom i preko Hvara otišla u prekomorski zbjeg. Ostali su u Italiji, u Santa Mariji al Bagno, gdje je u izbjegličkom logoru bio i dom za djecu bez roditelja, u kojem su majka i kćeri radile. Vratile su se u Hvar 1945. godine. Desa se udala za Franu Kovačevića, pravnika, zaposlena u hvarskoj općini, s kojim je imala trojicu sinova. Desin otac Josip bio je liječnik, neko vrijeme hvarski gradonačelnik i jedan od utemeljitelja hvarskog turizma (https://hr.wikipedia.org/wiki/Josip_Avellini) 12. 11. 2018). Zahvaljujemo doc. dr sc. Vinku Kovačiću s Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, koji je dao ove podatke.

²⁸ Ostaje otvoreno pitanje je li Miličić te jeseni na Hvaru sudjelovao u nekima od partizanskih agitpropovskih skupova, koji su redovito imali i kulturni program. *Deset pjesama o partizanima* Miličić je objavio u Bariju, u travnju 1944. godine.

ostalim poljima poduzeli potrebne mjere. Za usvajanje ovoga, gubitkom otoka trebalo je u najtežoj situaciji hitno izvući zbjeg, organizovati ga da nas vani dostojno reprezentiraju, postići kod Saveznika pomoć. U Italiji broj naših ljudi i ustanova stalno u porastu, zbog toga sve složeniji problemi, koji bez naše direktne pomoći ne bi mogli biti rješavani pravilno i na vrijeme. Bila je nužna intervencija radi pravilnog odnosa naše misije prema Dr. Smodlaci i Saveznicima. Potrebna je neposredna intervencija i pomoć radi pravilnog odnosa Štaba i organizacija prema Saveznicima radi produljenja saradnje i veće pomoći vojski i narodu.²⁹

Imperativna potreba za jačanjem ustanova Narodnooslobodilačkog pokreta u Italiji, o kojoj je u prethodnom pismu riječ, razlog je što se Oblasni komitet KPH za Dalmaciju javio Josipu Smodlaci, povjereniku za vanjske poslove Nacionalnog komiteta – koji je u to vrijeme već bio u Italiji – pismom s Visa, 26. ožujka 1944. godine, preporučujući mu Sibin Miličića za bliskog suradnika:

Kao što Vam je poznato, ovdje se nalazi Sibe Miličić, koji [je] do sada bio pri Štabu Mornarice kao prevodioc. S obzirom na njegovo poznavanje stranih jezika i na samo ime Sibeta smatramo da bi više mogao koristiti našoj stvari u inostranstvu, te ga zbog toga i upućujemo k Vama na rad u kulturno-prosvjetni odjel. Smatramo da ćete [se] Vi sa ovim složiti.³⁰

Zasad nema traga o Smodlakinoj reakciji na ovaj prijedlog Oblasnog komiteta KPH.³¹
Vjerojatno je bio zatečen činjenicom da vodeći dalmatinski komunisti preporučuju čovjeka

29 Čeca i Vicko – Andriji, 22. III 1944., u: HR-HDA-1194: Zbirka dokumenata Narodnooslobodilačke vojske 1941–1945, kut. 36, Štab/Komanda mornarice 1943–1945.

30 Oblasni komitet KPH za Dalmaciju – Josipu Smodlaci, Vis, 26. III 1944, u: HR-HDA-1222: Oblasni komitet KPH za Dalmaciju, kut. 4 /KP-295/520. Pismo ima „P. S.“ od 30. III 1944, što znači da je Sibe Miličić do konca ožujka sigurno bio na Visu, u Štabu Mornarice.

31 Smodlaka uopće ne spominje Miličića u svome partizanskom dnevniku (Smodlaka 1972).

Miličićeve predratne reputacije za najpovjerljivije poslove neizbježno propagandne naravi u sve složenijim radnim uvjetima. Primjerice, bazu Mornarice Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije, koja je bila toliko važna u završnoj fazi rata na Jadranskom moru, velikim dijelom činili su ljudi koji su do „jučer“ bili partizanski protivnici:

Napominjemo da ova baza ima 1165 drugova na kopnu i plovnim jedinicama, a organizovanih ima kako vidite iz priložene tablice. Velika većina ovih drugova stupila je u redove N. O. P. u zadnje vrijeme, i to mornari, koji su kroz sve vrijeme borbe radili na strani okupatora i gledali svoje lične interese, razni internirci koji su simpatizirali N. O. P., koji nisu bili upoznati s današnjom našom borbom, a među njima ima i takovih, koji su bili naši neprijatelji, osim toga ima i Talijana, koji također ne poznaju našu N. O. B.³²

Uopće nije bilo jednostavno raditi bilo koji posao u Italiji, a bilo je to tim teže što se ništa nije moglo učiniti bez suglasnosti savezničkih časnika. Koliko god s partizanske strane bilo samosvijesti i požrtvornosti, nužna su bila i znanja i umijeća kojima se krajnje oskudijevalo. Vladimir Velebit, koji je i sâm morao doći raditi u Italiju u kritičnoj situaciji, ostavio je s tim u vezi zapis s okusom gorčine:

Naši ljudi nikako nisu htjeli shvatiti da kod Britanaca mnoge stvari zavise od osobne dobre volje odgovornih ljudi. Trebalo je te ljude obrađivati, trebalo ih je pridobiti za određenu stvar, pa je poslije sve išlo mnogo lakše. To je s naše strane dobro razumio samo Sergio Machiedo, dok su skoro svi ostali bili dozlaboga kruti i nespretni. Kao novi problem pojavile su se izbjeglice. Njih smo u početku smještali u prolazne logore u Puljama, ali ih talijanske vlasti nisu htjele trpjeti. Vjerojatno su se bojali komunističke zaraze. Stigli su i neki ugledni političari kao Josip Smodlaka s obitelji. Kao član AVNOJ-a počeo se i on

32 Mjesečni izvještaj zamjenika politkomesara Baze NOVJ za mjesec mart 1944, 31. III 1944. (4 I, 4 str., strojopis + tablica), u: HR-HDA-1222: Oblasni komitet KPH za Dalmaciju, kut. 4 / KP-295/528.

miješati u naše poslove. Sigurno dobronamjerno, ali bez poznavanja objektivnih teškoća. Sve je to povećalo moj radni teret (Velebit 2016: 376).

Sibi Miličiću nigdje nema traga u talijanskim poslovima. Pitanje je dokle je ostao na Visu. Imajući na umu kada je velika većina sudionika Hvarske konferencije otišla s Visa u Italiju, a potom i Egipat, još je čudnije zadržavanje Sibe Miličića na startnoj, viškoj poziciji. Možda je na Visu toliko koristio kao odlični prevodilac, ali i čovjek velikih znanja koja su u to vrijeme bila neprocjenjivo vrijedna, da se držalo kako je bolje ne slati ga u Italiju dok se za njega ne nađe posao na kojem će biti uistinu učinkovit.

Moguće je da je rukopis njegove pjesničke partizanske zbirke otputovao u Italiju prije samog Sibe Miličića, gdje su tada bili mnogo veći izgledi da će zbirka biti koliko-toliko kvalitetno otisnuta. Time bi se moglo objasniti zašto ga ljudi poput Elija Fincija u Italiji nisu ni sreli. Da je autor bio u Italiji u to vrijeme, teško bi bilo objasniti kako to da se nečiju zbirku tiska a da njezin autor, u neposrednoj blizini, nema utjecaja na konačnu varijantu rukopisa.

Tužne zagonetke u vezi s nestankom i smrću Sibe Miličića nemoguće je razriješiti bez mnogo boljeg poznavanja problematika situacija u kojima je živio 1943/1944. godine, a još teže bez mnogo dubljeg poniranja u arhivske izvore nego što je to ovom prilikom bio slučaj. Ipak ostaje neprijeporno da je u svojim zrelim, ako ne i poznim godinama, odlučio krenuti u partizanske neizvjesnosti. Bio je pošteđen utopijskih imaginarija svoje mladosti u Prvom svjetskom ratu, ali ne i potrebe da pjesnički sanja u ludilima Drugog svjetskog rata, ne odričući se vjere upisane u stihove vlastite *Apokalipse*:

Život je za Sve najveće značenje, čisto, / I ničeg nema nad Tajnom sopstvenog Postojanja!

Prilog I

PROGLAS

UMJETNIKA, KNJIŽEVNIKA I PUBLICISTA SA KONFERENCIJE ODRŽANE

18. 19. XII. U SLOBODNOM GRADU HVARU

Iskrvavljena, izmučena i popaljena Dalmacija, ta kolijevka prastarog narodnog otpora i naše umjetnosti bila je oduvijek zemlja heroja i stvaraoca. Ovdje su već odavna plamsali ustanci protiv stranih zavojevačkih težnji: križarskih ratova i mletačke okupacije. Protiv tuđina dizali su se kroz vjekove sinovi Dalmacije. Protiv Mlečana borili su se ovdje svojim umom dubrovčani i oružanim otporom neretvanski gusari, zadrani, trogirani i lastavci, a protiv domaće i tuđinske tiranije digli se na ustanak hvarski težaci. Opirući se stalno tuđinu ova se zemlja uprkos četiristoljetnog mletačkog jarma, izložena na granici naših naroda uplivu tuđe kulture i uprkos svojih trgovačkih i vjerskih veza sa susjednom Italijom, oduprla tuđinu i sačuvala do danas i na svojim najkrajnim otocima, čistu hrvatsku narodnost. Ta domovina pučkog buntovnika Matije Ivanića, ustrajnih glagoljaša, Kružićeva junaštva i nepodmitljivih i neprestrašenih Nikole Bunića i Marojice Kabožića, Natka Nodila, Gaja Bulata, Frana Supila i bezbroj ostalih, nepoznatih branioca naših prava danas je najsramotnije izdana i prodana, progovorila je jače i cjelovitije nego ikada. Ustala je i planula u krvavom narodnom ustanku, povezujući herojske tradicije svog vjekovnog otpora protiv tuđina sa nadčovječanskom borbom svojih partizana, koji su se digli iz svojih spaljenih sela i sputanih gradova, svijesni da brane istinu i čast svog izdanog naroda i njegovu uzalud ugušivanu svijest.

U Dalmaciji živi pjesma o mletačkom otimaču, a slobodarska misao ispoljava se u stihovima Gundulića i Botića. Sveslavenska povezanost očituje se u recima Pribojevića. Ovdje su naši

stari pjesnici osjetili potrebu da se izraze narodnim jezikom, da se kao Hektorović približe puku, pa da kao Lucić ili Kačić crpe građu svojih djela iz junačkih podviga naroda. Umjetničke sposobnosti otkrivaju se u smjelim gradnjama starih hrvatskih graditelja iz doba naše sredovječne samostalnosti, u skulpturama Radovana i Jure Dalmatinca, u slikama Božidarevića, Čulinovića, Benkovića i ostalih naših likovnih umjetnika starijeg doba. Ovdje su glazbenici Jarnević i Lukačić stvorili dolična djela ovog vremena. Ova je zemlja rodila pjesnika „Galeota“ Vladimira Nazora, za slobodu ovog krša i svoje misli poginuo je u mletačkim tamnicama Filip Grabovac, a od fašističkih krvoloka bio strijeljan Ivo Lozica.

Ovu čistu slavensku zemlju prodao je izdajnik Pavelić fašističkoj rulji, koja je naišavši na otpor uvrijeđenog i svijesnog puka, palila naša sela, zatvarala i strijeljala najbolju djecu našeg naroda, htijući ugušiti naš jezik, izbrisati našu povijest i teško stečene kulturne tradicije.

U tom beznadnom času digli su se naši prvi borci, svijesni da su prihvatili teški boj. Naoružani Mussolinijevi pljačkaši nahuckaše na našu goloruku mladost ustaše i četnike udružene izdajom i raskrvaviše našu ispaćenu zemlju. Bili smo svjedoci tih zločina nad našim narodom i vidjeli smo junaštvo naših partizanskih odreda i Narodno-oslobodilačke vojske pa smo osudili sve one koji su savjetovali pokornost i poticali bratoubilački rat. Ti pokvarenjaci iz vodstva bivše Hrvatske seljačke stranke, skupa sa izbjegličkom londonskom vladom, prepustili su naš narod neprijatelju, okovavši ga dvostrukim lancem fašizma i hitlerizma. Svijesni naše herojske borbe i prošlosti, uvidjeli smo ispravnost naših mladih heroja i stupili skupa sa narodom u borbu za slobodu i narodna prava, protiv divljih i životinjskih nagona talijanskog fašizma i bahatog, junkerski prepotentnog, od prazne grlatosti promuklog pruskog hitlerizma.

Sada smo se i okupili mi književnici, kompozitori, likovni umjetnici, arhitekti i publicisti, koji se u ovom času nalazimo na oslobođenom teritoriju Dalmacije, da skupa nastavimo i još jače očitujemo povezanost naših umjetničkih nastojanja sa nadčovječanskom borbom našeg naroda.



Poslije dvodnevnog konferisanja zaključili smo slijedeće:

Čvrsto uvjereni da je narodno-oslobodilački pokret, koji je pvela slavna Komunistička partija, a u kojem su se okupili svi svijesni rodoljubi hrvatskog, srpskog i ostalih naroda Jugoslavije, ispravno pošao oslobođenju od fašističkog jarma i puni pouzdanja u našu herojsku Narodno-oslobodilačku vojsku i njenog Vrhovnog komandanta Maršala druga Josipa Broza TITA i u naše rukovodeće političke ustanove sa Nacionalnim Komitetom Oslobođenja Jugoslavije na čelu, koji braneći zemlju od okupatora i njegovih pomagača spašavaju našu kulturu i umjetnost, odlučili smo da i nadalje sav naš umjetnički rad i sve naše napore još čvršće povežemo s narodom, da bi i mi doprinijeli što veći udio u ovoj teškoj i krvavoj narodnoj borbi za potpuno oslobođenje i bratstvo naših naroda u slobodnoj demokratskoj i federativnoj Jugoslaviji, gdje će se i naš umjetnički rad moći ispoljiti i postignuti svoj najpuniji izražaj.

1. Osuđujemo izdajničko spletkarenje i rad izbjegličke londonske vlade, koja uzalud pokušava da nam opet skući krvlju izvojevanu slobodu, koja će se doskora herojstvom Crvene Armije, savezničke vojske i naše Narodno-oslobodilačke Vojske ostvariti, jer znamo da bi ta vlada pod okriljem monarhije i kralja raširila u našoj zemlji mračnjaštvo i tiraniju, protiv koje se mi umjetnici i javni radnici borimo.
2. Odlučno osuđujemo one umjetnike i javne radnike, koji su u ovoj teškoj i krvavoj borbi napustili svoj narod i ropski se stavili u službu mračnog fašizma i njegovih slugu domaćih izdajnika ustaša, četnika, protunarodne klike Hrvatske Seljačke Stranke sa Mačekom na čelu i ostalih i to samo iz lične, egoistične i časovite koristi, ogriješujući se time protiv naroda i protiv umjetnosti, koja može opstojati samo kao pravi izraz narodnih težnja i koja se razvija u slobodi.
3. Pozivamo sve one umjetnike, koji se nalaze na neoslobođenom teritoriju i koji uviđaju izdajnike svog naroda, da najodlučnije ustraju u svom stavu i da nam se čim prije pridruže, pojačavši tako aktivno naše borbene redove.

4. Osuđujemo podlo iskorištavanje naših djela sa strane okupatora i njegovih slugu i oduzimljemo im sva prava da se poslužuju našim djelima za svoje lažne i prljave ciljeve.

DA ŽIVI VRHOVNI KOMANDANT NAŠE NOV I POJ I PREDSJEDNIK NACIONALNOG
KOMITETA MARŠAL JUGOSLAVIJE JOSIP BROZ TITO!

DA ŽIVI PREDSJEDNIŠTVO ANTIFAŠISTIČKOG VIJEĆA NARODNOG OSLOBOĐENJA
JUGOSLAVIJE SA Dr. IVANOM RIBAROM NA ČELU!

DA ŽIVI ANTIFAŠISTIČKO VIJEĆE NARODNOG OSLOBOĐENJA HRVATSKE SA
PJESNIKOM VLADIMIROM NAZOROM NA ČELU!

DA ŽIVI OBLASNI NARODNO-OSLOBODILAČKI ODBOR DALMACIJE SA VICOM
BULJANOM NA ČELU!

DA ŽIVE NAŠI SAVEZNICI: SOVJETSKI SAVEZ, ENGLJESKA I AMERIKA!
DA ŽIVI BRATSTVO HRVATSKOG, SRPSKOG I OSTALIH NARODA JUGOSLAVIJE!

DA ŽIVI BRATSTVO SLAVENSKIH NARODA!
DA ŽIVI UMJETNOST U BORBI ZA SLOBODU!
Smrt fašizmu – Sloboda narodu!

U Hvaru 19. XII. 1943.

Burić Marijan, Ing. Baldasar Helem, Bunk Rudolf, Čičin-Šain Andrija, Dujmović Šime, Ing. Drašković Vlatko, Franićević Marin, Dr. Fisković Cvito, Franićević Jure, Hatze Josip, Ignjatović Nikola, Jeličić Živko, Kostović Ante, Knežević Joko, Kljaković Živko, Kurtović Ivo, Ing. Katunarić Boris, Ing. Kodl Josip, Kavurić Đuka, Kaštelan Jure, Kaleb Vjekoslav, Kirigin Josip, Lasić Milka, Miličić Jakica, Ing. Markovina Marko, Dr. Miličić Sibe, Nakić Ljubomir, Petrić Bartul, Ing. Petrić Dragan, Ružić Vojka, Studin Marin, Šegvić Neven, Šehović Šerif, Tijardović Ivo, Ujdurović Aco,

Vlajinić Žika, Vlajinić-Bakotić Adelina, Ing. Vukasović Milivoj, Vučetić Šime, Dr. Žanko Miloš i Žanko Aljoša.

/HR-DAS-21: ONOO Split, Povjerenstvo za prosvjetu i kulturu, kut. 1/

Prilog II

Fisković, Cvito. „Umjetnici, književnici i javni radnici čitave Dalmacije izrazili su na svojoj prvoj konferenciji privrženost Oslobodilačkoj borbi i Nacionalnom komitetu.“ *Slobodna Dalmacija*. Dnevnik Jedinstvenog narodno-oslobodilačkog fronta Dalmacije II. 40, 6. 1. 1944: 1–2.

Sramotna Pavelićeva prodaja Dalmacije, kolijevke naše stare slobodarske misli, umjetnosti i narodnog otpora, fašistički teror nad njenim narodom i nadčovječni napor njenih sinova da skinu sa sebe okove ropstva i izvojuju nacionalnu slobodu, duboko se dojmila svih naših umjetnika i javnih radnika. Oni su stoga shvatili svoju nacionalnu dužnost – ne može se ostati samo promatrač, treba zaći u borbu protiv mračnog fašizma, predstavnika potpune negacije kulture i slobodne misli, koji je pomoću domaćih izdajnika htio ne samo iskorijeniti naš narod, već zamračiti njegovu slobodnu misao i prekinuti stvaralačku snagu. Umjetnici i javni radnici uvidjeli su da treba zaći u narodne borbene redove, među radnike, seljake i narodnu inteligenciju, koji su ustali da spase ovu zemlju od zločina i krvoprolića, da treba biti borac i osvjetnik.

Dalmatinski umjetnici i javni radnici pristupili su borbi, stavivši se u službu narodne borbe kao i ostali njihovi drugovi u drugim dijelovima naše zemlje. Odazvali su se herojskoj tradiciji toga naroda i svojih davnih predšasnika pjesnika Filipa Grabovca, koji je umro u mletačkoj tamnici, Frana Supila, Natka Nodila i ostalih naših starih književnika, branioca Hrvatsva

Dalmacije, osokoljeni primjerom pomlađenog Vladimira Nazora, prožeti mržnjom protiv okupatora i domaćih izdajnika, koji su palili našu zemlju, brisali spomenike naše kulture, zabranili nam izražavanje i stvaranje na materinskom jeziku, i ubili izabrane sinove našeg puka, a među njima i umjetnika i književnika Augusta Cesarca, Ivana Lozicu, Milicu Bešević, Ivana Gorana Kovačića i bezbroj ostalih.

U toj su borbi ustrajali i uspjesi naše hrabre narodno-oslobodilačke vojske omogućili su im da se okupe i dogovore kako da još jače posluže svom ispaćenom narodu. Dana 18. i 19. prosinca održali su u slobodnom gradu Hvaru svoju prvu konferenciju, na kojoj je sudjelovalo 39 književnika, muzičara, likovnih umjetnika, arhitekta i publicista. Na ovom sastanku, koji je sazvan da okupi umjetnike iz Dalmacije i one koji tu sada rade našli su se javni radnici svih struka, stari i mladi, i među njima i njemački slikar Rudolf Bunk, koji je prognan iz domovine našao među našim borcima slobodu stvaranja, koju mu je Hitlerova Njemačka spriječila. Među njima su poznata imena: kompozitori Ivo Tijardović, Josip Hatze, kipar Marin Studin, pjesnici Jure Kaštelan, Marin Franičević, Šime Vučetić, Vjekoslav Kaleb, arhitekti Josip Kodl, Neven Šegvić i Dragan Petrik, novinar Šerif Šehović i ostali.

Svečani dio konferencije održao se u starom hvarskom teatru, koji je ovom prilikom proširio svoju značajnu ulogu u našem narodu. U pozdravnim govorima predstavnika narodne vlasti, vojske, Komunističke Partije, AFŽ-a, USAOH-a, jasno se ispoljila povezanost naših umjetnika, javnih radnika sa rukovodstvom borbe, a minutom šutnje odana je počast drugovima palim za slobodu.

U svom pozdravu u ime ZAVNOH-a i Oblasnog NOO Dalmacije Ivo Tijardović naglasio je: „Naša je zadaća da u ovoj borbi uložimo svu svoju snagu za potpuno oslobođenje našeg naroda i da time oslobodimo i umjetnost.“ Govoreći u ime Komunističke Partije drug Vicko Krstulović pozvao je umjetnike da nastoje ovjekovječiti nadčovječne časove patnje i otpora



našeg naroda u ovoj borbi, koja je postala bogata riznica njihovom stvaralačkom radu. Predstavnik vojske politički komesar XXVI. Divizije Vojin Popović pozvao je umjetnike da se još više zbiju uz vojsku, koja će im boreći se za narodnu slobodu pružati i dalje bogatu građu za njihova djela.

Nakon pozdrava izabran je za počasnog predsjednika Vladimir Nazor, a zatim je izabran radni odbor konferencije pod predsjedanjem maestra Hatze. U ime radnog odbora govorio je dr. Cvito Fisković, kustos hrvatskog arheološkog muzeja u Splitu, koji je podvukao značaj ovog sastanka, u kojem se povezuje borba i umjetnost. „Značajno je – rekao je – da smo se sastali baš u Hvaru. U ovom gradu Ivanićeva pučkog ustanka umjetnost i borbenost našeg naroda došla je do izraza i međusobno se je povezala. Ovdje su naši stari književnici crpili građu za svoja djela iz narodnog junaštva (Lucić), iz života puka, ribara i težaka (Hektorović). Istaknuo je hrvatsko obilježje naše stare književnosti, koja slavi slobodu, i veliki udio koji su graditelji-pučani doprinjeli dalmatinskom graditeljstvu, koji se često krivo pripisuje stranim umjetnicima.

Radni dio konferencije otvorio je književnik Jure Kaštelan referatom o ulozi umjetnosti u Narodno-oslobodilačkoj borbi. „Danas – rekao je – umjetnost treba da sasma posluži i da se posve približi narodu. Postavljati danas među umjetnike politička pitanja, znači braniti i umjetnost.“ Naglasio je da treba u narodu odgajati smisao za umjetnička djela, paziti na vrsnoću pisanja, a pomalo zaboravljati sada uobičajene skečeve.

Na konferenciji su raspravljani mnogi aktualni problemi i neposredni zadaci, koji stoje pred javnim radnicima sada, dok borba još traje. Izneseni su referati o radu propagandnih odjela, o čuvanju starih dalmatinskih spomenika i arhiva, na koje baš sada u ratno doba treba paziti da se ne otuđe i propadnu, o skupljanju dokumenata Narodno-oslobodilačke borbe, koje će trebati sačuvati za pokoljenja, o ulozi teatra, pjesništva, glazbe i slikarstva u ovoj borbi. Svi ti referati popraćeni su živim raspravljanjem, u kojem su učesnici izmijenili misli i iznijeli

nove prijedloge, kako da umjetnost, oslobađajući se sada okvira koji su je skućivali, može da slobodno posluži masama i doprinese potpunom oslobađanju našeg naroda.

Između hitnih prijedloga prihvaćena je davna želja našeg naroda, da se sa javnih mjesta skinu simboli tuđinske tiranije, reljefni mletački lavovi, koji nemaju osobite umjetničke vrijednosti, a poslužili su okupatoru, u nedostatku istinitih dokaza, za njegove podle imperijalističke laži o talijanskom obilježju Dalmacije; da se u Hvaru obnovi zapušteni ljetnikovac pjesnika Lucića i postavi spomen natpis dominikancu Vicku Pribojeviću, koji je pred četiri stoljeća (1525) otkrio u svom djelu sveslavensku misao, vječno živu na ovoj obali. Na natpisu se može urezati citat iz Pribojevićeva govora, koji je aktuelan baš sada:

„Tko od smrtnika može da dostojno prodići Slavene, koji su svojom vrlinom nadvladali surovost Germana, ponizili i uništili lukavost Rimljana?“

Na koncu donijet je proglas koji je jednoglasno prihvaćen. U proglasu su umjetnici i javni radnici izrazili punu zahvalnost i svoje čvrsto povjerenje u našu Narodno-oslobodilačku vojsku i Nacionalni Komitet Oslobođenja Jugoslavije, koji su spasavajući narod, spasili kulturu i umjetnost i odluku da još jače surađuju na oslobođenju. Otvoreno su osudili narodne izdajice, koji su prodali Dalmaciju, izbjegličku vladu, kralja i kliku pokvarenjaka iz gospodskog dijela! Pozvali su sve svoje drugove, koji vide u Narodno-oslobodilačkoj borbi spas svoje zemlje, a nalaze se pod okupatorom, da im se pridruže.

Osudili su sve one, koji su se otvoreno stavili u službu domaćih plaćenika, izdajica, te su se na kraju ogradili od publiciranja svojih djela, koje okupatorove sluge izvode, tiskaju i izlažu bez dozvole autora.

Sa konferencije poslani su pozdravni brzojavi maršalu Titu, Nacionalnom Komitetu, Vladimiru Nazoru, AVNOJ-u i ZAVNOH-u, Oblasnom N. O. Odboru Dalmacije i Oblasnom Komitetu Komunističke Partije Hrvatske za Dalmaciju.



Na ovoj konferenciji određene su smjernice daljnjeg rada. Izabran je Odbor umjetnika, književnika i javnih radnika Narodnog oslobođenja u Dalmaciji, koji će povezivati sve likovne umjetnike, književnike, arhitekte i publiciste Dalmacije i pomoći da se još jače okupe u narodno-oslobodilačkom frontu. Ovaj sastanak postao je kvasac jednog kongresa na kojem će biti zastupani svi predstavnici umjetnosti, književnosti i publicistike nove federativne i demokratske Jugoslavije.

Dr Cvito Fisković

IZVORI I LITERATURA³³

Barker 1978: Elisabeth Barker, *Britanska politika prema jugoistočnoj Evropi u drugom svjetskom ratu*. Prev. Jelena Ivičević i dr., Zagreb: Globus.

Bošković 2006: Ivan J. Bošković, *Orjuna: ideologija i književnost*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Fisković 1944: Cvito Fisković, „Umjetnici, književnici i javni radnici čitave Dalmacije izrazili su na svojoj prvoj konferenciji privrženost Oslobođilačkoj borbi i Nacionalnom komitetu“, *Slobodna Dalmacija*, dnevnik Jedinstvenog narodno-oslobodilačkog fronta Dalmacije II, 40, 6. 1. 1944: 1–2.

Gizdić 1962: Drago Gizdić, *Dalmacija 1943*. Prilozi historiji narodnooslobodilačke borbe, Zagreb: Epoha.

Jeličić 1973: Živko Jeličić, „Riječ prkosa i bunta“, *Nedjeljna Dalmacija*, 135, 9. 12. 1973: 13–14.

Jeličić 1975: Živko Jeličić, „Konferencija kulturnih radnika u Hvaru 1943“, u: *Zbornik Instituta za historiju radničkog pokreta Dalmacije*, 3: 685–688.

Jelić 1976: Ivan Jelić (glavni urednik), *Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske, Topusko, 25–27. VI 1944*. Građa, *Časopis za suvremenu povijest*, 2–3 (Poseban prilog): 1–150.

³³ Autori su u Državnom arhivu u Splitu i Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu pregledali veći broj kutija različitih fondova za razdoblje 1942, 1943. i 1944. godine. Koliko god su ti uvidi osigurali složeniji pristup u konkretne regionalne situacije, nisu bili produktivni glede samog Sibe Miličića, pa ih detaljnije ne navodimo.

- Kerbler 1979: Jurica Kerbler, *Ivo Tijardović. Šjor Ivine vedre note*, Bjelovar: Prosvjeta.
- Kisić-Kolanović 1981: Nada Kisić-Kolanović, „Gradski Narodnooslobodilački odbor Splita (ožujak 1942. do listopada 1944. godine)“, u: *Split u Narodnooslobodilačkoj borbi i socijalističkoj revoluciji 1941–1945*. Zbornik radova: 963–974.
- Lešić 1991: Josip Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Miličić 1941: Sibe Miličić, *Apokalipsa*. Hrvatski moderni pisci, Zagreb: Binoza, Nakladni zavod Z.S.O.J.
- Miličić-Čripotov 2007: Mate Miličić-Čripotov i dr., *Libar o Brusju*, Zagreb: Zavičajna udruga Bruška zora.
- Milosavljević 2006: Olivera Milosavljević, *Potisnuta istina – kolaboracija u Srbiji 1941–1944*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Petranović 1992: Branko Petranović, *Srbija u Drugom svjetskom ratu 1939–1945*, Beograd: Vojnoizdavački i novinski centar.
- Reči na delu, 1961: *Reči na delu*. Zbornik 76 pisaca. Prir. Živorad Stojković, Beograd: Savez književnika Jugoslavije.
- Roksandić, Filipčić Maligec 2016: Drago Roksandić i Vlatka Filipčić Maligec, *Kultura hrvatskog antifašizma. Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske (Topusko, 25–27. lipnja 1944)*. Između „mjesta pamćenja“ i kritičke refleksije, Zagreb: Zagrebačka naklada – Filozofski fakultet – Centar za komparativnohistorijske i interkulturne studije.
- Smodlaka 1972: Josip Smodlaka, *Partizanski dnevnik*, Beograd: Nolit.
- Studin 1951: Marin Studin, „Na Hvaru 1943. godine“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske*, XI, 1915, 1. 7. 1951: 4.
- Trivunac 1972: Rastislava Trivunac, *Književno djelo Sibe Miličića*, Zagreb: Rastislava Trivunac (magistarski rad). – Mentor prof. dr Ivo Frangeš
- Trivunac 1975: Rastislava Trivunac, „Na bespućima života“. *Mogućnosti*, 6, 22: 692–724.
- Velebit 2016: Vladimir Velebit, *Moj život*, Zagreb: Fraktura.
- „Zaboravljeni požeški arhitekt. Dragan (Rudolf) Petrik (13. 8. 1901. Požega – 22. 3. 1988. Cape Town)“, *Kronika požeško-slavonska*, Požega, 10, 487 (2011): 8.
- Zagrebački leksikon*, 2006: *Zagrebački leksikon*, 1/A–Lj, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.

Drago Roksanđić i Šime Pilić

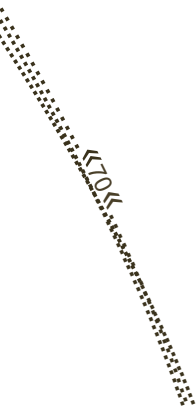
SIBE MILIČIĆ AT THE CONFERENCE OF THE DALMATIA CULTURAL WORKERS (Hvar, December 18–19, 1943)

Summary

The information on Sibe Miličić's involvement in the work of the Conference of the Dalmatia Cultural Workers in Hvar, in December 18–19, 1943, is fragmentary and contradictory depending on the source. Although Miličić was by no means the only Croatian Yugoslav integrationist, as well as a royalist, who joined the National Liberation Movement, the circumstances and conditions of his joining – especially after the capitulation of the fascist Kingdom of Italy – are anything but unquestionable. The Yugoslav federalist inclination of the National Liberation Movement of Croatia and Yugoslavia could have been acceptable for him after everything that he experienced himself, but a lot of other questions which were open at the time must have puzzled and confused him and made him disoriented, all the more so since not everyone among the Partisans welcomed him warmly. Judging by a reliable source, he initiated a discussion about the removal of the Venetian lions, a centuries-old symbol of the Republic of Venice's rule over the Adriatic east coast, which was misused as a symbol of the Italianhood of Dalmatia by the Italian occupation authorities from 1941 to 1943. Although the reactions of the participants were not in unison, the proposition was accepted in principle. No other conclusion was so publicly announced, but the name of the proposer was not mentioned. Miličić participated in the conference literary soiree, but a participant remembered this on the occasion of an anniversary. On the other hand, apart from all the controversies, he was one of the few living poets of that time to have a collection of Partisan poems printed after the conference in Hvar, in the Partisan base in Bari. The last time he was publicly mentioned was in the summer of 1944 as one of the signatories of the public appeal issued by the cultural workers-partisans, mainly the participants of the Hvar conference, concerning the maintenance of the cultural monuments of the national significance in war conditions. Without entering into the discussion on the controversial issues related to his death, Sibe Miličić was

from September 1943 until August 1944, when he disappeared – if the exact information on his death is doubtful, his anti-fascist, Partisan inclination is beyond doubt.

Keywords: Sibe Miličić, 1943 Hvar conference, cultural workers-partisans, *Ten Poems about the Partisans*, a poet without a grave.



АРХИВ ЈОВАНА ВУЈОШЕВИЋА У ПОДГОРИЦИ И ПОДАЦИ О „НЕСТАЛОМ ПЈЕСНИКУ“¹

Анстракт: Рад доноси архивске податке о смрти Јосипа Миличића, пјесника о чијем су стваралаштву за живота писали многи писци и књижевни критичари, а који је након мистериозног нестанка 1944. године пао у заборав, до скоријег поновног буђења интересовања српских и хрватских истраживача за живот и дјело овог ствараоца који је оставио значајан траг на културној сцени јужнословенских земаља током прве половине XX вијека.

Кључне ријечи: Јосип Сибе Миличић, Јован Вујошевић, Државни архив у Подгорици.

О крају Јосипа Миличића, далматинског пјесника, приповједача, есејисте, књижевног и ликовног критичара, сликара, преводиоца, војника и дипломате, рођеног 3. априла 1886. године на Хвару, изнијете су бројне претпоставке. Његова култура обликовала се у јадранским градовима Хвару, Котору, Дубровнику и Задру, али понајвише на свеучилишту у Бечу (Роић 2017: 128). У аустроугарској пријестоници од 1906. до 1913. године студирао је романистику и славистику, одбранивши докторску тезу о разликама између „првих“ и „великих“ идила Ђакома Леопардија, да би потом писао Медитераном надахнуте приче и пјесме.² У протеклих више од седамдесет љета, откако је нестао, мало пажње поклањано

¹ Истраживања за овај рад обављена су у склопу међународног научноистраживачког пројекта *Црногорско--хрватски повијесни, књижевни и културни односи*, који су подржали Министарство знаности Републике Хрватске и Министарство науке Црне Горе.

² О Миличићевом животу и стваралаштву вид.: Бошковић 2008: 255–276; Роић 2013: 415–431; Роић 2017: 127–144; Кабаси 2017: 113–126; Гуџевић 2014.

је његовој литерарној продукцији, која обухвата тематски разноврстан опус, иако су, за вријеме пјесникова живота, о њему писали критичари и књижевници попут Исидоре Секулић, Петра Добровића, Растка Петровића, Бошка Токина, Павла Васића, Лазара Трифуновића, Владимира Розића и Тина Ујевића (Зидић 2016: 545). Његов тајанствени нестанак и „завјет шутње“ који се спустио на његово дјело дали су подстрека тезама о прикривеном злочину партизана, који су га, наводно, 1944. године, у ноћи између 1. и 2. новембра, ликвидирали при повратку, бродом, из Барија, гдје је провео посљедње мјесеце живота радећи као преводилац (Зидић 2016: 543–544). Потпору овој тези даје и накнадно свједочанство сликара и писца Јоза Кљаковића (1889–1969), Миличићевог пријатеља, емигранта и оштрог критичара Тита и комунистичке Југославије, који у свом мемоарском дјелу пише о свом посљедњем сусрету са Миличићем, у партизанској болници у Барију. Тада му је сам пјесник, растројен и преплашен, тврди Кљаковић, најавио мрачну судбину која га чека (Кљаковић 1992: 226–227). Но, осим Кљаковићеве тврдње, о овоме нема друге потврде.

О атмосфери у Барију током 1943. и 1944. године пише Ернст Павел, тада амерички војник, који је 1933. године са родитељима, као јеврејски дјечак, из Берлина емигрирао у Београд, гдје се кратко вријеме школовао и изванредно научио језик, а већину времена радио као помоћник и разносач књига у књижари Геце Кона:

...Бари је преко ноћи постао космополитски привлачан, пошто се број становника удвостручио и град је примио, или био приморан да прими, невероватан број војних јединица, представника разних агенција, шпијунске испоставе, разне шпекуланте, тајне и мање тајне агенте, црноберзијанце, избеглице и бегунце из десетина земаља. Поред британских и америчких трупа, град је био препун војника и цивила готово из сваке земље која је учествовала у рату – Југословена, Грка, Албанаца, Новозеланђана, Пољака,

Чеха, Аустралијанаца, као и чланова јеврејске бригаде регрутоване у Палестини – који су широки корзо у центру града претворили у шаренолику променаду током дана, и наказни циркус ноћу, када су, како Немаца више није било, започињали међусобне борбе. Потпуно другачија војска, војска жена, сиромашних и младих прије свега, од којих су многе тек зашле у младалачко доба, испунила је, међутим, атмосферу живом и дивљом напетости у ваздуху, и оживела цео град (Павел 2014: 234–235).

Миличићевим животом, дјелом и тајанственим ишчезнућем бавио се са посебном емпатијом Јосип Лешић (1929–1993), универзитетски професор, позоришни и филмски редитељ, теоретичар и критичар књижевности. У књизи *У трагању за несталим пјесником*, објављеној 1991. године у Сарајеву, аутор описује своје покушаје и напор да дође до података који ће употпунити животни, умјетнички и духовни портрет пустоловног ерудите из села Брусје на Хвару. До поузданих података за коначан суд о посљедњим мјесецима живота и смрти Јосипа Гријешног (како се Миличић потписао на збирци *Десет пјесама о Дон Жуану*, објављеној у Бечу 1911. године) није успио да дође, али је сакупио низ више и мање аутентичних, сликовитих, па често и контрадикторних свједочанстава. Он наводи како су неки чули да је пјесник скончао као фармер у Аустралији (Лешић 1991: 39); неки други су га посљедњих дана живота у Барију наводно видјели у униформи капетана југословенске народне војске, како се повлачи у ћошкове и стално пипа револвер у џепу из страха да ће бити убијен (Лешић 1991: 75); трећи су писали да је у Барију био више „симпатизер“ партизанског покрета него његов припадник, и да је ту доспио са збјегом, када је извршена евакуација Хвара, те да се прибојавао како непријатеља и страних агената, тако и партизана (Лешић 1991: 141); четврти су га виђали у „енглеској официрској униформи“ и сматрали могућим да је шармантни пјесник отпутовао у Аустралију са неком од лијепих болничарки са којима се састајао (Лешић 1991: 199–200);

пети су вјеровали да је његов нестанак повезан са неким баснословним благом које је он тобож држао похрањено у некој швајцарској банци (Лешић 1991: 177), док су шести пак сумњали на убиство због карташког дуга, које је извршио осветољубиви мјештанин одраније познат Миличићевој породици по пријетњама „да ће га господин Миличић кад тад добро упамтити“ (Лешић 1991: 258).

Истрагу о „несталом пјеснику“ Лешић је употпунио властитим свједочанством о тајанственом свједоку који му је телефонским путем саопштио да посједује информацију о томе да се Миличић из Барија укрцао на брод који је требало да га врати у Хрватску, али се са њега није искрцао. Међутим, свједок је, из страха за сопствени живот, оклијевао да подијели информације које је наводно посједовао, па Јосип Лешић опсежну књигу о свом имењаку закључује сљедећим разматрањима:

У ишчекивању тог „сусрета“, примјећујем да више нисам ни радознао ни нестрпљив. Штавише, ако је толико желио да ишчезне из властитог идентитета и да нестане – нека му буде и нека заувјек остане неоткривено! Ако су га, пак, „ликвидирали“, ништа ново (и ништа сензационално), још једна жртва у времену зла и идеолошке репресије. Дон Кихот је завршио смрћу Дон Жуана! А можда и нису успјели да га ликвидирају, можда је сам себи, отровом који је носио са собом, прекиратио муке?! (Лешић 1991: 263).

У покушају да оскудна и непоуздана свједочанства о нестанку далматинског пјесника бурног живота, учесника у оба свјетска рата, исправимо и допунимо прецизнијим информацијама, прегледали смо легат Јована Лоле Вујошевића (1919–1991), црногорског историчара из Даниловграда, који је живио и радио у Београду.³ Вујошевић је био пуковник

³ Јован Вујошевић је студирао права у Београду и био члан СКОЈ-а од 1935, а члан КПЈ од 1940. године. Учествовао је у Другом свјетском рату и годину дана био политички комесар италијанског батаљона „Гарибалди“, који је дјеловао у саставу Прве пролетерске бригаде. Био је уредник листова *За победу*, *Народна армија*, а након тога је почео да

Југословенске народне армије и дуги низ година прикупљао је грађу и осталу документацију о југословенским заточеницима у Италији 1941–1945. Изненадна смрт спријечила га је да о томе напише књигу.⁴ Грађа коју је Вујошевић сакупио данас је похрањена у Државном архиву Црне Горе у Подгорици, и распоређена у тридесет кутија разноврсне садржине. Ту се налази попис општина у којима су југословенски интернирци боравили, описи положаја логора и подаци о броју интернираца, спискови са њиховим именима, копије записника о полицијском испитивању, преписи пресуда, мемоарска грађа интернираца, фотокопије писама из логора, фотографије бораца, потврде о додјелама одликовања, подаци о побјеглим затвореницима, фотокопије болничке документације из Барија, спискови умрлих у логорима, смртнице, записници о ексхумацији, идентификацији, преносу и сахрани посмртних остатака палих Југословена, фотографије ексхумираних посмртних остатака, табеларни прикази гробница, снимци за надгробне спомен-плоче, Вујошевићева лична и службена преписка, копије ратних извјештаја, брошуре, радови других аутора, исјечци из новина и остала грађа која је Вујошевићу требало да послужи у писању монографије.

Јован Вујошевић је, у својству предсједника привремене комисије за утврђивање поименичног списка палих Југословена на тлу Италије, настојао да прикупи информације од надлежних институција, али и од приватних лица, да би, као члан југословенске делегације у Италији на ексхумацијама посмртних остатака палих и умрлих бораца ослободилачког рата 1941–1945, успјешно реализовао пројекат подизања спомен-костурница у којима

ради за Војноисторијски институт ЈНА, гдје је остао до одласка у пензију децембра 1979. године. Магистрирао је на Филозофском факултету у Београду 1961. године са темом *Странци и националне мањине у ослободилачком рату и револуцији народа Југославије 1941–1945*. Одликован је бројним орденима. Уп., „Јован Вујошевић“, https://sh.wikipedia.org/wiki/Jovan_Vujovic

⁴ На основу тога материјала, који им је породица покојног Вујошевића дала на увид, аутори Ђуро Ђурашковић и Никола Живковић 2001. године објавили су књигу *Југословенски заточеници у Италији 1941–1945*, у издању Института за савремену историју из Београда.

су сахрањени њихови земни остаци.⁵ Таква импозантна спомен-костурница у Барлети, у близини Барија, подигнута је 1970. године, као прва од три које је СФРЈ подигла у знак сјећања на југословенске жртве Другог свјетског рата (сл. 1).⁶ Аутор пројекта био је познати кипар Душан Џамоња.⁷

У брошури издатој поводом свечаног отварања споменика, похрањеној у Вујошевићевој грађи, а која доноси спискове палих, умрлих и несталих југословенских грађана, на списку несталих налази се и име Јосипа Миличића (Spomen-kosturnica Barleta 1970). Брошура је рађена на основу спискова откуцаних на писаћој машини и обједињених у свеске формата А4, тврдих корица, који се такође налазе у Вујошевићевом легату, у кутији бр. 21. Двије такве свеске садрже Миличићево име, уписано на списку Југословена несталих на територији Јужне Италије. Међутим, у кутији бр. 12 Вујошевићеве заоставштине, у фасцикли под насловом Бари, налази се и један руком исписани списак имена, на коме, под редним бројем 143, стоји: „Јосип (Јосипа) Миличић / 1883, Брусје, Хвар / 20. VIII 1944. / Савезна пописна комисија ред. бр. А – 27 / борац XXVI дивизије / умро“ (сл. 2).

Иако је Миличић рођен 1886. а не 1883. године, остали подаци наводе на закључак да је ријеч управо о несталом пјеснику. Тако се низу узбудљивих претпоставки о томе како је Сибе дочекао крај свог живота додаје и ова, мање очекивана и не тако драматична и маштовита.

Нажалост, ни подаци из архива Јована Вујошевића не доводе нас до коначног разрешења јадранске тајне о Миличићевом крају. Наиме, у кутији бр. 23, у свесци под

5 Пројекат је био заснован на споразуму влада Југославије и Италије од 15. априла 1964. године, којим је утврђено да се на неколико мјеста у Италији изврши концентрација и трајна сахрана посмртних остатака палих и умрлих југословенских грађана из рата 1941–1945, као и из ранијих ратова (Spomen-kosturnica Barletta 1970).

6 Друге двије спомен-костурнице подигнуте су у Гонарсу и Сансеполкру 1973. године (Spomen-kosturnica Gonars 1973).

7 О спомен-костурници вид.: “Ossario commemorativo dei caduti slavi”. https://it.wikipedia.org/wiki/Ossario_commemorativo_dei_caduti_slavi

насловом „Југословени сахрањени у Италији 1941–1945“, Београд 1968, свеска I, у поглављу Бари, на страни 39, под редним бројем 113. стоји:

„Миличић Јосипа Јосип / 1883, Брусје, Хвар / 20. VIII 1944 / Завод за статистику ред. бр. А – 27/ Борац XXVI див., умро“ (сл. 3).

Имајући у виду да је ова свеска урађена двије године прије подизања Спомен-костурнице у Барлети, отвара се питање зашто је аутор посумњао у тачност податка, па је у брошури која је објављена поводом свечаног откривања споменика Миличићево име ставио на списак несталих. Будући да Вујошевићева грађа није сређена ни тематски ни хронолошки, нисмо успјели да дођемо до податка када је настао руком исписани списак у коме стоји да је Миличић умро, иако је извор података за оба списка исти.⁸

Остаје да се надамо да ће појава неког свједока или наредна архивска истраживања одгонетнути мистерију краја „једне од најзагонетнијих књижевних судбина“ хрватске и српске књижевне историје (Бошковић 2008: 255).

ЛИТЕРАТУРА

Бошковић 2008: Ivan Bošković, „Deset pjesama o partizanima Sibe Miličića (1886–1944?)“, u: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, Split, 255–276.

Гуџевић 2014: Sinan Gudžević, „Sibe iz Brusja“, Portal Novosti, 18. 11. 2014, <https://www.portalnovosti.com/sibe-iz-brusja>. 25. 11. 2017.

Зидић 2016: Igor Zidić, „Ljetopis 1916–1975“, Ivo Dulčić, Zagreb: Matica hrvatska, 535–575.

„Jovan Vujošević“, https://sh.wikipedia.org/wiki/Jovan_Vujo%C5%A1evi%C4%87. 25. 11. 2017.

Кабаси 2017: Nicoletta Cabassi, „La notte nelle visioni cosmiche di Sibe Miličić“, u: *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali II*. Ur. Ljiljana Banjanin i dr., Aleksandrija: Edizioni Dell’Orso, 113–126.

⁸ Управо ове године почео је рад на сређивању Вујошевићеве грађе у Државном архиву.

Кљаковић 1992: Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, Zagreb: Matica hrvatska. (Прво издање: Буенос Ајрес 1952.)

Лешић 1991: Josip Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo: „Veselin Masleša“.

“Ossario commemorativo dei caduti slavi”, https://it.wikipedia.org/wiki/Ossario_commemorativo_dei_caduti_slavi. 25. 11. 2017.

Павел 2014: Ernst Pavel, *Život u mračnim vremenima*, Beograd: Clio.

Роић 2013: Sanja Roić, „Miličićev Mediteran“, у: *Acqua alta: медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Ур. Светлана Шеатовић Димитријевић и др. Београд: Институт за књижевност и уметност, 415–431.

Роић 2017: Sanja Roić, „Sunce i zvijezde u Miličićevoj Knjizi radosti“, у: *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali II*. Ур. Ljiljana Banjanin и др., Aleksandrija: Edizioni Dell’Orso, 127–144.

Spomen-kosturnica Barletta, Beograd: Savezni zavod za zdravstvo i socijalnu politiku SFRJ, 1970.

Spomen-kosturnica Gonars, Beograd: Savezni zavod za zdravstvo i socijalnu politiku SFRJ, 1973.

ПРИЛОЗИ



Спомен-костурница у Барлети (извор: <https://hiveminer.com/Tags/barletta,ossariodeglislavi>)

112	MILAVEC (Ivana) Ivan	1906 Postojna	6. XII 1944	-1-	Intern. Umro
113	MILIČIĆ (Josipa) Josip	1883 Brusje-Hvar	20. VII 1944	-1-	Borac XXVI div. Umro
114	MIRJEVIĆ (Leopolda) Dragutin	1892 Velika Gorka Hrvatska	9. IV 1945	-1-	Pripadnik Poginuo
115	MIŠA (Filipa) Pile	1905 Zaton-Sibenik	6. VII 1943	-1-	Zatvor Umro

Кутија 12, фасцикла Бари

111.	MICULOVIĆ Djura PETAR	1912 Nikšić	20. XII 1943	-"- red.br.A-23	Intern. Ubijen 5
112.	MILAVEC Ivana IVAN	1906 Postojna	6. XII 1944	-"- red.br.A-26	Intern. Ubijen 5
113.	MILIČIĆ Josipa JOSIP	1883 Brusje Hvar	20. VIII 1944	-"- red.br.A-27	Borac XXVI div. Umro 5
114.	MIRJEVIĆ Leopolda DRAGUTIN	1892 Velika Gorka Hrvatska	9. IV 1945	-"- red.br.A-30	Pripadnik Poginuo 5
115.	MIŠA Filipa PILE	1905 Zaton Sibenik	6. VII 1943	-"- red.br.A-31	Zatvor Umro 5

Кутија 23. Југословени сахрањени у Италији 1941–1945, Београд 1968, свеска I, поглавље Бари, стр. 39

Olivera Popović

ARCHIVE OF JOVAN VUJOŠEVIĆ IN PODGORICA AND DATA ON THE “MISSING POET”

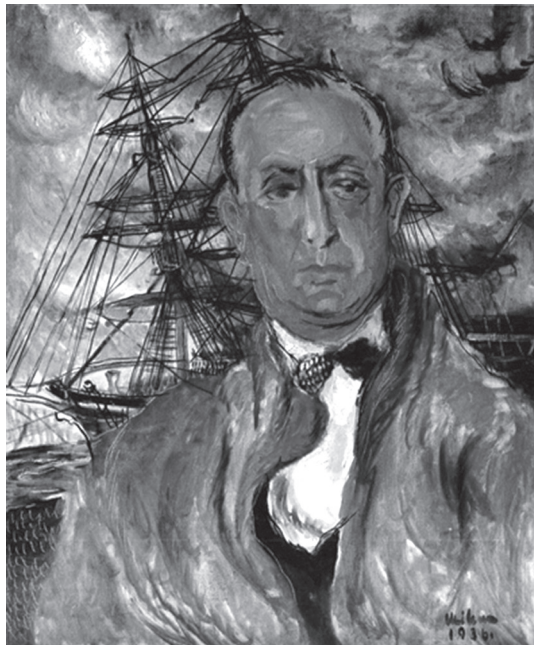
Summary

After decades of silence, the life, creative and artistic portrayal of the Croatian and Serbian poet Josip Miličić is again attracting the attention of researchers. In recent years several papers in collections and journals and a few books on the aspects of his life and creativity have been published. However, despite numerous attempts, there are still no reliable data on his death. This paper summarizes the information and assumptions of the previous researchers and provides new data obtained by Jovan Vujošević, a Montenegrin historian from Danilovgrad, who lived and worked in Belgrade and who collected material and other documentation on Yugoslav prisoners in Italian custody in 1941–1945. Jovan Vujošević was the president of a provisional commission for the establishment of a list of names of Yugoslav citizens perished on Italian soil and a member of the Yugoslav delegation in Italy on the exhumations of the remains of the fallen and dead warriors of the liberation war 1941–1945. In his legacy, preserved in the State Archive in Podgorica, the name of Josip Miličić is mentioned several times. In some registers in this legacy, Miličić is on the list of missing persons, while some lists clearly state that he died on August 20, 1944. It's peculiar, however, that the lists containing the information about Miličić's death are written before the publication of a brochure on the commemorative ossuary in Barletta (1970), which is also part of Vujošević's material, in which Miličić's name appears on the list of missing persons. This information points to the conclusion that Vujošević doubted the veracity of the information about Miličić's death that he had received from the Federal Census Commission.

Keywords: Josip Sibe Miličić, Jovan Vujošević, State archive in Podgorica.

ДРУГИ ДЕО

Милена Павловић Барили
Портрет Сибе Миличића
Галерија Милене Павловић Барили,
Пожаревац



(ДИС)ХАРМОНИЈА ПРИРОДЕ И ЧОВЕКА У ПОЕЗИЈИ СИБЕ МИЛИЧИЋА -АВАНГАРДНИ И МЕДИТЕРАНСКИ КРУГ-

Апстракт: У раду се анализира однос природе и човека у поезији Сибе Миличића као део авангардне поетике, али и наслеђа медитеранске културе, простора и филозофије. Однос природе и човека у хармоничном или дисхармоничном односу можемо пратити у Миличићевој поезији од првих стихова у првој збирци *Пјесме* (1907) преко *Књиге радости* (1920) и *Књиге вечности* (1920) до последњих, у збиркама *Моје село Брусје* и *Апокалипса* (1941), „Божје жене“ (1943) и *Десет пјесама партизанима* (1944). Посебна пажња посвећена је односу идеје „мира и блакости“ код Миличића и Милоша Црњанског у *Љубави у Тоскани*.

Кључне речи: природа, (дис)хармонија, авангарда, Медитеран, религија.

У чему је трагичка кривица Јосипа Сибе Миличића? Место између авангардних стремљења и медитеранског простора умерености је тачка у којој се прелама Миличићева духовна хармонија и дисхармонија са природом. На томе фону трагичке дисхармоније између космоса и песничког бића, под утицајем авангардних поетика са трајном сенком хварских обала и родне увале Лучишће, израста уметнички проседе Миличићевог песничког опуса. Питање трагичке кривице подстакнуто је последњом реченицом Станислава Винавера у есеју „Радост Сибе Миличића“, објављеном 1920. године у часопису *Мусао*. Винавер ће се запитати зашто је Миличић целу Васељену, космос, природу желео да сведе на једну добро „наштимовану

жицу“, као код Паганинија. Упркос томе, Сибe је освојио сунце и звезде, а потом их заробио у своју душу, казаће Винавер. То је део језуитског васпитања и насиља мисаоности над песником који је у суштини „исувише песник“ да би могао обманути себе оваквим менталним насиљем. У томе је Миличићева трагичка кривица као песника и човека. Бити распет између жеље да се остане једно са целом Природом и покушај да се та природа сведе на једну раван било је насиље над раскошним талентом овог хварског племића који је обишао велики део света и вратио се свом родном простору на крају свих путева, и то где другде него под „свој“ бор.

Сибe Миличић 1924. године даје свој прилог за *Алманах Бранка Радичевића*, публикацији-помену деветорице београдских песника, посвећеном стогодишњици Бранковог рођења. *Алманах Бранка Радичевића* настао је као зборник који је „аутоматски уређен старањем Божидача Ковачевића“, без идеје о било каквом груписању, „приносима“ Београђана који су у датом тренутку у току песничког стварања. У уводном делу приређивач Бранко Ковачевић пише: „Сваки приносник сврстан је по реду јављања у лирици и лично је одговоран за свој животопис, мишљење о поезији и песме“ (*Алманах Бранка Радичевића*, 1924, прва унутрашња страна). На првом месту је Сибe Миличић, а потом долазе Станислав Винавер, Тин Ујевић, Ранко Младеновић, Милош Црњански, Тодор Манојловић, Густав Крклец, Растко Петровић, Божидар Ковачевић. Сваки од песника приложио је по једну, две или три песме, а пре њих стоји поетички текст, тј. аутентичан исказ сваког аутора.

Програмски или поетички текст Сибe Миличића веома је значајан: уместо аутопоетичких изјава о смислу поезије и свога стварања, он жели да проговори о статусу поезије која би морала да „[...] изађе из осећања данашњег времена“. У том тренутку Сибe Миличић је већ формиран песник, са славом уметника европског образовања (докторат из славистике у Бечу, сусрети са италијанским футуристима 1911. у Риму) и великим значајем који су већ оставиле збирке *Књига радости* (1920) и *Књига вечности* (1922). Миличић у том програмском тексту у *Алманаху Бранка Радичевића* указује на 19. век као на период

у коме је вера у човека претрпела бродолом, у Шелијевој поезији, док је романтично осећање „прешло у једну несносну личну јадиковку“. Насупрот томе, Миличић почетак 20. века истиче као доба које открива нове вредности и нове путеве – кроз Витменов глас из Америке, Браунингов из Енглеске, и због тога каже:

[...] поче да се осећа нека поезија целокупног Глобуса, заједница између човека и човека; између човека и природе. Против артизма диже се нова спиритуална садржина. Руше се сви закони старе метрике да би се могло изразити ново што се осећало. Све прелази у крик, јер се још није пронашао нов језик. У тој борби са новим осећањем, поезија није више играчка укуса већ, мало помало, постаје израз једног погледа на свет. У то је дошао рат и прошао. Све човечанство, све што је кроз векове сањало о срећи у заједници социјалној, срушено је. Сан о љубави међу људима срушио се сасвим, душа човека остала је осамљена. Куда?

Осећање слабости и тренутности доводи увек до чежње за вечним. Пре је то доносила религија; сада више није могла, јер је доведена до апсурдума. Али наука прокламује заједницу материје и вечност целокупности. Креће се ка науци да би се створила нова религија. Осећа се да један лични, случајни догађај није много, ако се не упореди са целокупним. Само у вези са свим, свако осећање губи од свог тренутног и добија одблесак једне свеопште истине. Али да би се ово изразило, треба један конструктиван дух, какви су били они из тринаестог века талијанског, или они на почетку прошлог столећа, да би се све што се прими кроз емоцију поделило, истесало, конструисало и тако саздало у једну чврсту зграду. Ето то је моја поетска религија и то би морала да буде моја поезија! (*Алманах Бранка Радичевића*, 1924, без пагинације).

Миличић ће за ову прилику одабрати да приложи одломак из „Ноћи утапања“, и управо ти стихови потврђују синтезу његове поетике, коју чини и наслеђе италијанског средњег века и завичајни простор као модел космичког амбијента.

Родно место Брусје Сибе Миличића, у ували Лучишће, налази се на узвишењу, на око 310 метара изнад мора, и то на путу који је врло узак, а повезује два најважнија града на острву, Стари Град, основан у 4. веку п.н.е. и, знатно млађи, Нови Град. Увала Лучишће је сасвим посебно место – до њега ће пловити и Петар Хекторовић јер је ту била његова очевина, „башћина“ коју је сматрао „најлипљом“, да би Сибе, пет векова касније, као и Хекторовић, тај специфични простор сагледао у космополитском духу израслом на културном памћењу и личном завичајном пореклу. Та увала је његово исходиште и *locus amoenus*.

У родном миљеу медитеранског бора тражи се космополитска слика света која се прожима са савременим авангардним тенденцијама, које ће упознати у немачком предекспресионизму, током студирања у Бечу, и италијанском футуризму, који упознаје током једне студијске године у Риму, 1911, али и у филозофији Св. Фрање Асишког. До сада је о утицају филозофије и поезије Светог Фрање Асишког већ веома детаљно писала Сања Роић, закључивши да се овај песник између два рата:

[...] ослања на традицију старе италијанске лирике 13. стољећа, у првом реду на ритмизирану прозу Фрање Асишког, а дијелом сублимира своје раније пјесничке изричаје (Роић 2017: 127).

Због доминације завичајног амбијента као универзалног облика космизма, управо одломак из „Ноћи утапања“ указује нам на неке од основних поетичких одлика Миличићеве поезије:

Нада мном шуми увек родног бора ми грана. / Не гледам а знам: / на иглици му свакој трепти по једна звезда, / а начитавој крошњи блиставих звезда круна. / Бор је мој сада дивно, огромно Божићње Дрво! / Под њим, утонув у себи, седим и чекам непрестано.
(Алманах Бранка Радичевића, 1924, непагинирано)

У деловима ове поетске религије и песничког концепта поезије налазимо целокупну, сржну тачку литерарног програма Сибе Миличића. Са једне стране то је свест о срушеном свету и новим односима, али, за разлику од осталих авангардиста, Миличић истиче да се та промена догодила независно од рата. Он каже да је „рат дошао и прошао“, док Милош Црњански, Иво Андрић, Станислав Винавер, Растко Петровић... проналазе најдубље узроке свих промена у искуству рата. За Миличића је хармонија човека и природе, интеграција родног бора и сопства песничког бића интегрална основа кроз коју се урања у себе. Важно је напоменути да Миличић велике узор налази у конструктивним духовима италијанског 13. века. Неће бити случајно да једна од његових раних песама, из збирке *Пјесме*, објављене 1907. у Бечу, буде посвећена Св. Фрањи Асишком. Ипак, док Миличићеви савременици (М. Црњански, И. Андрић, С. Винавер, Р. Петровић) у доживљају рата и постратним траумама виде страх, бол, разочараност, празнину, он закључује:

Ми смо изгубили велику животну Радост, што бије из клика радосне деце, из кљуна певачице тице, из шумора зелених грана и безазлене игре јагањаца. Вечиту животну Радост, што бије, као вечити извор из земље, „кладенац воде живе“; што струји кроз светлост и топлину сунца и кроз радосни покрет свега. У осећању нашем још одсева неко бледо светло те Радости, јер ми не можемо живети без ње: она је садржај живота; али, неспособни да отклонимо све препреке, које нам приступ до ње прече, проналазимо њен сурогат: Весеље (Миличић 1920: 1–2).

Дакле, Миличић радост замењује њеним сурогатом весељем, сматрајући да живот после рата није могућ без некаквог облика радости, па макар она била и „бледо светло“, јер се без тога извора живе воде не може опстати. У томе парадоксу Миличић, у односу на савременике, показује знатно више исконског витализма везаног управо за појмове радости, весеља, светлости – и могли бисмо, са малом оградом, чак закључити да је

тај став исконски везан за просторе медитеранских обала. Медитеранске обале, па и родни Хвар, симболи су те радости, светлости и виталистичког набоја који проистиче из аутентичног завичајног простора.

Милош Црњански, као песник који је био најближи Миличићу у поратним годинама, долази у Тоскану из Париза, 1921, са јасном жељом да се смири после свих крвавих година:

Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре. Страст која подједнако потреса колена девојачка, ребра хртова и крило буба, измождила је била и моје тело. Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух, где ништа више не боли. Полазио сам у Тоскану да се утопим у тишини белих саркофага, из којих је васкрснула стара, нолићанска мудрост, у којима беху сахрањени блуд и слатка разврат (Црњански 1995: 53).

Дубина траума које су писци током Првог светског рата проживели веома је комплексна јер су се често налазили на супротним странама зараћених царстава: Црњански на страни Аустријанаца, насупрот Словена у Галицији и Италијана у Италији. Миличић је прошао пола Европе, Русију, Азију у мисијама српске владе (прво из Ниша а онда са Крфа). Напокон је стигао и на Солунски фронт. Благост и оптимизам Сибе Миличића, у коме радост замењује весељем, начин је како се и после бројних лутања може опстати на коренима личног порекла и вере у витализам – јер живот мора трајати. Идеја Словенства и уједињења свих који су страдали у Великом рату као да у Миличићево име проговара у *Љубави у Тоскани* Милоша Црњанског:

Дошао сам, јер осетих једног дана јасно своју судбину Словенства, безмерну будућност што ме је слала у Тоскану, у име Руса и Пољака, Бугара и Словака. Још се горко јео хлеб у нашим равницама и умирало, између говеда, крстећи се сасушеном руком. Обузела ме беше, као несвест, нека извесност да је време поћи онамо где ми се мисли морају јавити јасније и блаже, без оних завејаних висоравни галицијских, са грмљавином топова, које још угашеним оком, у Паризу, са висине прозора мансардских, запевах

изненада и спустих руке, опет, на драгу Русинску и Новогород, на хрпе руских новина и испупчену планину Балкана и над беднике Гогољеве (Црњански 1995: 64).

Миличић и Црњански су песници који су, по сензибилитету, вероватно најближи један другоме, а период после Првог светског рата по осећању света и личног места у том изузетно брзо прекомпонованом космосу нових држава, и распаду једног царства коме су обојица припадали, и, иако невољно, дубином образовања и географским простором, културом израстали накрхотинама Аустроугарске. Оба песника деле то ново осећање света, које није узроковано само постратним трауматизацијама већ једним новим и значајно премоделованим простором коме су се радовали и кога су били свесни у културолошком коду. Због тога Црњански мир налази само у Тоскани, у траговима културе, и тај мир долази из најдубљих простора пизанске архитектуре и сијенске Мадоне, у којима ће препознавати и трагове византијске културе сједињене са готиком.

Док Црњански, дакле, љубав и благост тражи у градовима и пејзажима Тоскане раних двадесетих година, Миличић тај процес пролази кроз поезију *Књиге радости* и *Књиге вечности*. Нови смисао, иако каже да је рат дошао и прошао, он, у уводу *Књиге радости*, налази у пулсирајућем духу самог живота коме се треба радовати и славити га у свим облицима који нам долазе – јер се од живота не може и не сме одустати. Та идеја исконског витализма произлази из хармоније са природом и из хришћанских идеја о јединству човека са природом као врхунским богатством које нам Творац пружа. Иако се Миличић бори против језуитских догми, он свој напор да опстане упркос свему црпи управо из сржи хришћанства, јер је живот један и јединствен. У песми „Круг Вечности“ Миличић слави живот који именује са великим Ж: то је наше највеће богатство уткано у пределе из којих смо поникли:

Ја славим те вечни, / тајни, неумољиви, / безобзирни и неодољиви, / бесконачни,
/ рајни Животе! // [...] Сва земља сја од твоје светлости! / Све Небо гори од твоје

радости! / У теби ја са кликом полазим / са овим мојим ликом тренутним; / у теби ја мирно пролазим, / вечно се враћам, вечно долазим / као пут кружни, тајни, вечити; и немогуће је / нама што јесмо икад не бити! / (Миличић 1922:78; подв. С. Ш.)

На крају *Књиге вечности* Миличић напомиње да је то књига која је „Ближњему за забаву / себи за мир душе“. Тај Миличићев „мир душе“ и благост коју тражи Црњански у Тоскани, идентични су путеви духовног смирења и прекомпоновања живота који се мора живети јер другачије и није могуће, јер је „немогуће / нама што јесмо икад не бити“. Милош Црњански тих раних двадесетих година још покушава да се опере од рата, и то на више места наводи у *Љубави у Тоскани*, напомињући да је после Великог рата свима потребно да се окупамо у мору цивилизације. За Црњанског су везе између манастира рашке школе или Високих Дечана са архитектуром тосканских цркава и катедрала само облици историје уметности, док код Миличића опстанак живота значи извор који нам је и дат по милости Божјој. Мада то Миличић нигде упесничким књигама неће апострофирати, ми тај облик виталистичког става налазимо у извору пантеистичке хармоничности са природом и хришћанском односу према животу од кога се не одустаје. То је космичка визија живота који представља наш круг вечности, у коме се опстаје уз светлост и буктињу Неба, од кога гори наш живот или се напаја њим самим, па песнику не преостаје ништа друго него да слави живот у свим појавним облицима. „Бол душе“ или „мир душе“ један је од основних футуристичких елемената у Миличићевој поезији. Пред Први светски рат Црњански је био обузет идејом револуције и ослобођења, па, како и сам каже, песму „Јадрану“ је због тога написао у „јужном дијалекту“.

Мада је Црњански у то време читао Леопардија, Кардучија и бројне италијанске писце, његова оданост мору и словенском пореклу била је интегралистичка. У истом коментару, уз песму „Јадрану“, Црњански ће казати да је остао веран мору: „Као Растко Петровић, Дероко и Дединац, и ја сам остао веран мору, и не само у славим стиховима и на језику“ (Црњански 1958:36).

Црњански се враћа Јадрану на посебан начин и после Великог рата, када је 1921. године боравио код Сибе Миличића на Хвару, у друштву са Петром Добровићем. У то време они су читали Петра Хекторовића, и то је јасна линија која се односи на „наше“ море и трагове који се налазе искључиво у народним песмама. Култура памћења, како ће је у савременом добу представити Алаида Асман, указаће нам на оно чега је био свестан Црњански, и његова генерација песника – Јадран је, у овој песми, за Црњанског био одраз колективног „ми“, баш као што Асманова каже:

Свако „ја“ повезано је са једним „ми“ које му обезбеђује важне основе његовог сопственог идентитета... Различите ми-групе с којима се појединац повезује одсликавају спектар хетерогених, мање или више узајамно искључивих чланстава (Асман 2011: 19).

Управо тако можемо и разумети Милоша Црњанског који се 1913. године у Ријеци повезује са Словенима и, подстакнут побуном у аустријској морнарици, у којој су великим делом били Словени, подразумева и Неретву и гусаре, али и употребу „јужног наречја“. Идентитетско питање Милоша Црњанског у великој држави народа, у којој се родио, па потом, стицајем околности, и ратовао на њеној страни у Великом рату, показује да је потреба појединца за конституисањем идентитета често повезана са различитим „ми“ групама које чине историјско и културолошко јединство Јадрана. Сећање као конститутивни елемент идентитета код Црњанског, у песми „Јадрану“, показује управо сву сложеност тога простора, његову геофилозофију и потврду, у интегралистичкој слици Јадранског мора са словенске стране, јер Асманова нам управо то каже:

Сећања не постоје изоловано, већ су умрежена са сећањима других. Захваљујући њиховој структури заснованој на укрштању, преклапању и способности прикључивања, она се узајамно потврђују и учвршћују (Асман 2011: 23).

Тада још млађахни Црњански, који је изневерио очекивања свог ујака који га школује на Експортној академији, уместо практичног образовања стиче и упија многобројна

„ми“ искуства и сећања којима је натопљено Јадранско море од Ријеке до Приморја и острва. После готово педесет година Црњански ће, у коментару уз песму „Јадрану“, закључити: „Упознао сам свет у Приморју и осећам се, као код своје куће, тамо, сад, у сећању“ (Црњански 1958: 35). Црњански на Миличићевом Приморју проналази космизам и уточиште „рањене душе“ која тражи мир. Медитерански и јадрански простор једном песнику рођеном у „блатњавом“ Банату доносе визију и нову слику света, која је уточиште свих искорењених духова, какав је био Црњански тик пре и после Великог рата.

Дубока је веза ова два песника сасвим различитог порекла, али веома сличне животне судбине. Новица Петковић је први међу тумачима дела Милоша Црњанског указао на блискост са Миличићевим делом, али и са „мистичким“ простором Јадрана:

Еротика с мистичком подлогом „слива“, разрешава прилично јак конфликт, готово редован напон који се у *Лирици Итаке* осећа између блудног и светог. Али је, идући ка њој, Црњански у исти мах отварао за своју поезију – како се то почетком века волело рећи – четврту димензију. Она је у експресионизму, и уопште двадесетих година код нас, по правили сматрана космичком. Двадесетих година код нас је, штавише, и сам мотив свете свадбе тако рећи висио у ваздуху. Тако се, на пример, у кратком портрету Сиба Миличића који је у априлу 1923. објавила *Мисао*, изричито каже да он „опева мистичну лакоћу душевности, која еротично чезне за спајањем неба и земље“. Отуда је Миличић, закључује се, „космичар“. А извесно је, уосталом, колико је Црњански био близак с Миличићем, па је његову судбину уткивао у свој текстове, што тек треба ваљано расветлити (Петковић 1996: 50).

Поетичка блискост и разлика Црњанског и Миличића могла би да буде предмет посебне студије. Међутим, и њихов животни пут каткада је био веома близак, и то посебно у пределима Јадрана. Тако се у *Лирици Итаке и коментарима* Црњански сећа да је, на повратку из Париза 1921. године, тог лета боравио код Миличића, у рибарској

кући, у Лучишћу на Хвару. Са њима је тада био и сликар Петар Добровић. За тај боравак Црњанског везује посебно сећање на једно рибарење које се одвијало на путу од Хвара до Виса. Два песника и један сликар желели су да, тих поратних година, читају Петра Хекторовића, и да активирају заједничка колективна памћења и сећања на најраније доба народног стваралаштва. Црњански пише:

Једног дана, – да бисмо читали Хекторовића, на мору, – пошли смо са Хвара на Вис, у чамцу једног младог инжињера са Брача. У подне сунце је било припекло, а ветар пао. Веслали смо и Петар није вукао. Искористио је оно мало сенке што је савијено једро давало. Побеснео сам и мал’ га нисам, ножем, ударио. Стигли смо, у свађи, пред луку на Вису. Међутим, бура је тада већ била тако јака, таласи толики, да нисмо успели, до поноћи, да у луку уђемо. Са стена, на обали, одјекивао је глас оних који су нам довикивали: „Броде, држ’ се десно!“ Да је дошло до најгорег, Сибе би, можда, кажем можда, испливао. Петар, не. Ја, сасвим сигурно, не (Црњански 1958: 37).

Покушај хармоније са природом и културним наслеђем на пучини између Хвара и Виса у овој животној, поетичкој, књижевноисторијској и културолошкој пловидби завршио се неславном дисхармонијом у којој су ветрови и олуја сва три уметника довели до егзистенцијалне угрожености. Смрт је била готово извесна. Нигде природа или простор и човек нису у јачој симбиози него на Медитерану, али то искуство два песника и једног сликара доноси и свест о културној баштини јер су кренули трагом Петра Хекторовића. Ова врста тројства ареала, са свим особинама мира и опасности на мору, интелектуалног трагања за културним наслеђем и постављања тела као покретача авантуристичког излета, доноси нам слику типично медитеранског света. У тој медитеранској слици, бременитој историјом и културним памћењем, снага тела приликом веслања и ћудљивост природе донели су једну симболичку скицу која је парадигма исходишта европоцентричне културе. Хармонија и дисхармонија

човека и природе донела је, у овом књижевном и културолошком догађају, слику распетог бића песника који жели да буде део природе и њеног културног наслеђа.

За Миличића, родни простор Лучишћа био је увала из које је кренуо у свет носећи са собом све природне и артефакте, да би се увек враћао симболичким појмовима мора, бора, валова и затона, ида би се, на крају свог животног и песничког пута, томе исходишту вратио. Мада је још увек нејасан биолошки крај овог песника у партизанској болници у Барију, Миличићев песнички опус завршио се, суштински, збирком *Апокалипса* и „Божјим женама“, које је оставио у рукопису у Лучишћу, да би се тек постхумно појавило *Десет нјесама партизанима*. Централно питање Миличићевог опуса је у односу природе и човека, његовој хармонији и дисахрамонији, која је извор авангардног програма космизма. Ипак, осим опчињености природом, Миличић је био и човек језуитског образовања и васпитања, које је понео из родног дома.

Миличићев однос према религији веома је комплексан, и упориште има у родном простору, у улози мајке, али и напору да се живи мимо стега језуитских правила, пуноћом страсти и нагона. Смрт религије налазимо у раним песмама збирке *Пјесме*, као и у *Десет нјесама Дон Хуану*, из 1911. године. Раздор религијских начела догађа се увек у осврту на мајку, која је вероватно била носилац клерикалног образовања и васпитања. У *Пјесмама Дон Хуану* тај однос се обелодањује као потреба за кидањем стега, прекид с религијом, улазећи у истинску природу човековог бића. Мука дубоког раздора природног нагона за дон жуанизмом и строгог религијског васпитања, понетог са хварских увала, показује сву сложеност модерног песничког бића, али пре рата! Због тога се Сибе Миличић издваја и генерацијски и у сваком другом погледу – његов раздор почиње пре Великог рата. Рат је само на глобалном плану показао исту врсту раскида са метриком, религијама и свеопштом љубављу. Идеја повезивања свега са свим, лични доживљај уклопљен у целокупност са којом се пореди, има смисао и сву тежину емоција у универзуму. То је космизам Сибе Миличића, који је инспирисао духове

послерата, у кафани „Москва“, за карираним столњацима, док се распадала једна поетичка и друштвена слика предратног и настајала слика новог послератног света. Због тога су тако задивљено у Сибу гледали Милош Црњански, Иво Андрић, Растко Петровић, Станислав Винавер – откривајући тај распад света који је Миличић осетио и разумео и крстарећи Европом од Ниша до Русије и Крфа, у време Великог рата. Само конструктиван дух може да све што се прими кроз емоцију угради и конструише у чврсту зграду нове Миличићеве поетске религије и поезије. У „Ноћи утапања“ Миличић ће развити основну идеју која је била део песничког и људског осећања после Великог рата: понирање у себе, самоспознање, самоанализа и доминатно осећање бола, али опет видимо да се то биће налази у завичајном медитеранском амбијенту, у коме „јаучу борови“ у увалама које су скривене и „јече валови“ у „пећинама обала“:

Идем све дубље у себе, као нож у нечије срце, / Све дубље, све дубљедо своје /
сопствене сржи! / Одједном из мене се вину мрачан и ужасан крик: / Бол! / [...] Бол! /
Бол! Бол! из свега, у свему виче: Бол! Бол! Бол! / Падају с јауком, као плодови, звезде
са грана. / Јаучу борови болно из мрака скритих увала / Јече валови страшно у
пећинама обала. / Као најцрња река бол тече из целог мене, / из свих мојих пет чула:
из вида, слуха, њуха, укуса, опипа, тече: / Бол! Бол! Бол!“

(Алманах Бранка Радичевића, 1924, непагинирано; подв. С. Ш.)

Откривање душе и душевног стања бића које је опхрвано болом одвија се, не сасвим случајно, опет у простору најранијег детињства, а основни репозиторијум тога света су борови, увале, валови. Тек у том простору природе, која је исконска за песничко биће, можемо чути јаук и јеку бола, који долазе из прабића песничког субјекта. Топоси медитеранског завичајног простора посебно су истакнути у процесу откривања духовног

стања песничког бића. Биће је *физис*, како га дефинише још Хераклит, у предсократовском периоду, а потом ће ову поделу на бића са пореклом – физис и вештачка бића – техне, преузети Аристотел. Миличићев физис заснован је на хварском амбијенту са увалом Лучишће као физисом. Тај логоцентризам основна је тачка у којој се сабира природа Медитерана са телом које осећа бол душевну и физичку, и са текстом који је условљен овим облицима баштине једног ареала. Родни Хвар као исходиште (дис)хармоније природе и човека који се откинуо од свог корена, а дубоко остао везан за њега, постаје основа Миличићевог трагичког света. Најдубље прожимање простора и времена Миличић осећа кроз симболе „борова који јаучу“.

Ипак, треба се вратити и сазнањима Сање Роић да је управо италијанска лирика 13. и 14. века имала изузетан утицај на овога песника. У том периоду, како је то приметио Јосип Ужаревић, „[...] човјек почиње себе разумјевати као исходиште простора и времена, па се може говорити о својеврсној *субјективизацији простора* и *објективизацији времена*“ (Ужаревић 2011: 6). Осим утицаја средњовековне италијанске лирике, однос простора, времена и душе Миличић налази и у футуристичким идејама које упознаје током боравка у Риму, 1911. године. Бочони је 29. маја 1911, као теоретичар футуризма, истакао да је циљ сваког уметничког дела да прикаже стање душе, а посебно да се усмери на приказ истовремености различитих душевних стања. Миличић ће у „Писму из Италије“ подвући управо овај став италијанских футуриста наводећи да „[...] вреди више цртеж неког детета или лудака од цртежа највећег генија, зато што у првом проналазимо голу душу, без примјеса трагедије“ (Миличић 1911: 181). На овај начин можемо сагледати више утицаја и извора који су Миличића подстакли да прониче у тајну душе и њених примордијалних стања. На томе трагу одвија се и лирика *Књиге радости* и *Књиге вечности*. У истом „Писму из Италије“ Миличић каже да је основни циљ уметничког дела да „[...] разбијамо ту форму вањску и улазимо у средиште, у унутрашност, у

душу“ (Миличић 1911: 181). Маринетијев антиклерикализам се такође уграђује у Миличићево утапање у душу и природу, пантеизам света, у коме се открива животна радост. У *Босанској вили* те 1911. године, на основу личних контаката са Маринетијем и Бочонијем, Миличић пише да се суштина футуризма налази у „мистицизму душе“. Он наводи и Маринетијев став:

Ми разбијамо ту форму вањску и улазимо у средиште, у унутрашњост, у душу! Душу,
душу у свим њеним трзајима, грубостима и љепотама, ето шта хоћемо да дамо!
(Миличић 1911: 180).

Миличић на извештајан начин жали што у његовим просторима није могуће да се оствари сва агресивност и експанзивност футуризма, па се тај утицај касније модификује у нашим оквирима и искуствима.

Однос природе и човека у хармоничном или дисхармоничном односу можемо пратити у Миличићевој поезији од првих стихова у првој збирци до последњих, у збиркама *Моје село Брусје* и *Апокалипса*, „Божје жене“ и *Десет пјесама партизанима*. Дијалогичност односа човека и природе поставља се у средиште песничког текста, који се кроз деценије мења под слабијим или јачим утицајем авангардних поетика, тј. од првих идеја о соларном миту, преко дубоког развоја космичких мотива Сунца, Месеца, звезда, који су основа послератних збирки *Књига радости* и *Књига вечности*. Уз низ авангардних поетичких поступака превредновања традиције, одбацивања религијских догми, повратка исконском бићу у физичком и духовном аспект, Миличић се стално враћа мотиву симболичког родног простора, свом бору и мору. У синтези космизма као облика раних експресионистичких поетика – немачке, а потом и блиског искуства са футуристима у Италији, авангардне поетике и медитеранског амбијента који има симболичку структуру родног простора – Миличић развија аутентичну слику човека разапетог између религијских, готово језуитских начела васпитања и бескрајно

широких природних простора космоса и локалног амбијенталног простора острва Хвара и увале Лучишће. На томе пресеку космичког и локалног родног, несагледивог и интимног Миличић развија песнички опус који има облик круга, трагања, одласка и повратка у исту тачку са које се кренуло у свет! Нажалост, са сенком трагичке кривиче која је фокусирана у дисхармоничности бића, као жеље и наслеђених облика религијског васпитања.

За загребачки часопис *15 дана* Миличић је рекао:

Цијела литература није ништа друго него радијација дјетињства. Дакле, све штоу своме дјетињству проживите, касније опет оживљујете и то гледајући својом стеченом културом (Павешић 1933: 260).

Јосип Ужаревић у савременом тумачењу улоге локалног и завичајног простора у књижевности, више од седамдесет година касније пише:

Стога начело локалности (или точкасте дисперзије) ваља сматрати једним од основних механизма живота, при чему живот схваћамо као сустав највишег ранга. Штовише, могло би се рећи да је дубинска умност живота скривена у томе начелу... Ако завичајем назовемо онај простор којим се пуне наше прве перцепције, којим наше тијело и наша свијест – преко боја и мириса, свјетлости и тоpline, укуса, угодности и боли – укључује у свијет и први пут се стапа с њим, тада је потпуно јасно зашто највиши интензитет којим доживљавамо свијет заувјек остаје везан за завичај (Ужаревић 2011: 383).

Тумачењем симултанитета времена и простора Ужаревић нас враћа и на Св. Августина, од кога је Миличић много учио, али нас и кроз аспект улоге завичаја у књижевности упућује на вишеструко поимање односа простора и времена, обременених искуством детињства. Миличићева поезија је један од таквих примера у којима се симултано преклапају времена и простори са сећањима, обрисима првобитне футуристичке слике чисте детиње душе.

Космичко песништво код Миличића Радован Вучковић тумачи као облик апстрактног експресионизма који се налази у апстрактном, литераризованом речнику. Таквом лексиком песници „сликају нереални космолошки простор у чије оквири су укључени природа, флора и фауна“. У тексту из 1920. године „Један извод који би могао да буде програм“ Миличић теоријски образлаже космизам, али тек у *Књизи радости* видимо у пуном облику такав програм. Занимљиво је да се управо у *Књизи радости* налази синтеза универзума и препознатљиве слике родног простора који се уздиже на општи ниво. Песник се ослања на грчку и римску митологију, и користи их као симболе, али се исто тако враћа Леопардију, који је био тема његове докторске дисертације, а потом је и превео стихове и прозу овог италијанског романтичара. На трагу Леопардијеве универзализације родног Реканатија Миличић свој бор и море најпре боји тоновима локалног и личног, а потом их подиже на ниво космичког и универзалног. Поред космизма као облика авангардних особина, Сибе Миличић се ослања и на завичајни медитерански итинераријум, тако да су пред нама звезде, сунце, месец, симболичко подне, бор, маслина, море. Кроз цео опус развија се соларни мит, који је облик интегрализма, хармоније човека са природом. Тин Ујевић је поводом *Књиге радости* истакао да песник радости „[...] у стиху разумије тајну бесконачних простора, пјану поезију неба, мора и земље“ пошто има „непосредно, искрено, некњишко осјећање природе“ (Ујевић 1965: 109). Сања Роић нуди један одмогућих одговора на питање о пореклу Миличићевог осећаја природе:

Мислим да је тај Миличићев осјећај природе елабориран у пјесничку ријеч на темељу искуства талијанског пјесништва, од Фрање Асишког до Леопардија, те новијих, Кардучија и Пасколија, пјесника који је у поезију унио звукове природе, те соларног Данунција (Роић 2017: 138).

Миличић је свој програм засновао на идеји према којој ће из песништва настати нова вера:

Кад се човек уистину буде ослободио, барем уколико је могуће, од свега материјалног, дигнуће се високо и нова духовна, до данас нечувена поезија, одјекнуће светом велика поезија свеопште космичке љубави (Миличић 1920: 192).

Ова идеја заснована је на апсолутном утапању у природу, њене звукове и атмосферу. Тек човек који постане део космоса може да достигне апсолутну слободу. Човек је део природе којом влада Бог. Док се Сибе Миличић опире строгим католичким религијским ставовима, његово образовање и ратно искуство одвешће га у правцу литературе која је била забрањена за католичку цркву (Русо, материјалисти).

Основна теза Миличићеве поезије о (дис)хармонији човека и природе налази се у ставовима из *Књиге радости*: „Радост је бесвесно осећање Вечности. Живим као што живи дрво, тица, не за себе већ за живот, за вечност живота: ето, то је Радост.“ Интегралистичка идеја говори да се човек спаја са природом и тако, као код предсократоваца Зенона и Парменида, утапа у јединствену целину са којом ће тек тада постати јединствен, и у том тренутку осетити радост. Живети као дрво или тица је управо тај путстапања, или „Ноћ утапања“. Кроз похвалу сунцу и светлости, са којом се сједињује песнички субјект, постиже се апсолутна хармонија. Миличићев мистични пантеизам за Вучковића је у соларном и космичком мистицизму.

Радован Вучковић у студији *Поезија српске авангарде* истиче Миличићеве „космичке поеме“ сматрајући да се песник ослонио на Блока и Дојблера, чије је дело *Северно светло* (1910) вероватно упознао још у Бечу, као студент. Вучковић на основу поетичких особина указује на идеје космизма у Миличићевом опусу и пре Првог светског рата, и развој соларног мита. Тај соларни мит, који даје могућност да се сваки човек врати са земље у просторе сунца као основног извора, према Вучковићу претпоставља могуће тумачење тајне рођења – које је могло да буде веома привлачно у годинама пред Велики рат. С обзиром да је Миличић 1911. штампао, у *Летопису Матице српске*, делове из *Књиге сунца*, Вучковић тврди да је космичка утопија већ тада постала његова опсесија на „дојблеровски начин“.

Занимљив је и Ујевићев закључак да је Миличићева поезија „Рапсодија звијезда“. Епilog *Књиге радости* је у сну детињства, који се остварује кроз стихове звезданог плеса: „звезде, звезде, свуд звезде играју, певају и језде“.

Песник који почива на инспирацији „вечном женом“, готово мистичном појавом у *Књизи вечности* представља облик идентификације са космосом, као у *Књизи радости*. Љубав је кључна реч за вечност, као што је то било Сунце или светлост у претходној књизи. Миличић трага за идеалним облицима интеграције бића како би се постигла хармонија са природом и њеним истинским продуктима. (Да ли су и у личном животу постојали проблеми везани за поједине жене? Бранимир Ћосић, подсетимо, Миличића описује као изванредног човека и мушкарца који привлачи погледе жена.)

Сибе је разапет у покушају да пороби своју природу, у *Пјесмама*, потом се ломи у *Десет пјесама Дон Хуану*, у бечкој фази, да би се онда занео соларним митом и већ 1911. објавио прве песме, у *Летопису Матице српске*, које ће бити део *Књиге радости*. У покушају да буде у хармонији са својом духовном природом он улази у дисхармонију са језуитским васпитањем, потом се препушта космосу, али га своди на Сунце, Месец и звезде, чинећи насиље над свеколиком природом, да би у *Књизи вечности* конструисао хармонију са идеалном женом, трагајући за љубављу као хармонијом, и опет је у сукобу. Песничка и биографска природа Сибе Миличића није створена за једну жену, или такве и нема, па се пред песничким бићем опет налази дисхармонија Дон Жуана и нагонске природе, која трага за најбољим могућим обликом женског бића у етичком и еротском смислу. Тек у збирци *Моје село Брусје*, 1936. године, као да се смирују све те муке хармонично дисхармоничних насиља над собом, природом, светом, и мир се налази у медитеранском, родном амбијенту. Простор хармоније, бар највећим делом, постиже се у родном свету Медитерана, где човек мора да живи у складу с бурама и маестралима, са зенитом и заласком сунца, под сенком

бора и уз мирис морских хриди. То је једини амбијент стварне хармоније. *Апокалипса* (1941) донеће сву тежину људских разочарања, и то је епилог свих путовања, што ће се завршити под „мојим бором“. Трагичка кривица овог отменог песника и сликара у његовој је природи, васпитању и култури свестраног образовања, које га је довело у епицентар европских књижевних и дипломатских позиција, али је у сећањима остао „Мој Сибе полудели, зинуо као пеш“ у „Ламенту над Београдом“ Милоша Црњанског. Негде између Хвара, Беча, европских и руских путовања, остао је Београд као тачка у коју се враћао – да ли да пронађе радост живота, песнике сроднике или трајније уточиште. Поезија вишеструке дисхармоније, али аутентичног мириса и боје далматинских острва, остала је, као и целокупно његово дело, негде између хрватске и српске књижевности. Док деценијама није била чак ни део југословенске књижевности! Па, није ли то неправда над „песником који је био исувише песник“!?

Дакле, ако би богови бар мало померили клатно ничим изазваног страдања, Сибе би могао да нађе једно сигурно место у историји књижевности. Ако нигде другде, онда под „својим бором“ на Хвару, у ували Лучишће.

Извори

Црњански 1958: Милош Црњански, *Итака и коментари*, Београд: Нолит.

Црњански 1995: Милош Црњански, *Путониси I*. Прир. Никола Бертолино, Београд–Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског / L'Age D' Homme / БИГЗ / СКЗ.

Алманах Бранка Радичевића, 1924.

Миличић 1911: Јосип Миличић, „Писмо из Италије“, *Босанска вила*, бр. 11/12, 1911, 180.

Миличић 1920а: Јосип Миличић, „Један извод који би могао да буде програм“, *Српски књижевни гласник*, III, 3: 188–193.

Миличић 1920б: Сибе Миличић, *Књига радости*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Миличић 1922: Сибe Миличић, *Књига вечности –филиграни*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Литература

Асман 2011: Алаида Асман, *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести*. Прев. Дринка Гојковић, Београд: Библиотека XX век.

Вучковић 2011: Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд: Службени гласник.

Павешић 1933: Фрањo Павешић, *15 дана*, бр. 17, 260.

Петковић 1996: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

Роић 2017: Sanja Roić, „Sunce i zvijezde u Miličićevoj Knjizi radosti“, u: *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali II*. Ur. Ljiljana Banjanin, Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić, Svetlana Šeatović, Alessandria: Edizioni dell’ Orso, 127–144.

Ужаревић 2011: Josip Užarević, *Möbiusova vrpca. Knjiga o prostorima*, Beograd:Službeni glasnik.

Ујевић 1965: Тин Ујевић, „Сибe Миличић: Књига радости. Поезија Сибe Миличића, *Критике, прикази, чланци, полемике у хрватској и српској књижевности*, Сабрана дјела, VII, Загреб: Знање, 107–120.

Svetlana Šeatović

(DIS)HARMONY BETWEEN THE NATURE AND THE MAN IN

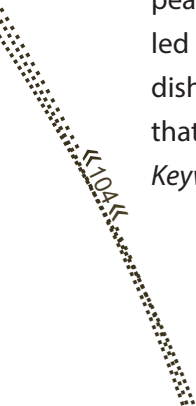
THE POETRY OF SIBE MILIČIĆ

- THE AVANT-GARDE AND MEDITERRANEAN CIRCLE -

Summary

The paper analyzes the relationship between the nature and the man in the poetry of Sibe Miličić as part of the avant-garde poetics, but also of the heritage of the Mediterranean culture, space, and philosophy. We trace the harmonious or disharmonious relationship between the nature and the man in Miličić's poetry from the first lines in the first collection *Poems* (1907) to the last ones in the collections *My Village Brusje* (1936) and *The Apocalypse* (1941), "God's Women", and *Ten Poems About Partisans* (1943/1944). Miličić's work is imbued with the symbols of pines, olives, the sea, his birth place on the island of Hvar, but also the celestial bodies, the Sun, stars, and the Moon, as the fundamental notions of his program of cosmism, which relies on the solar myth embedded in the foundations of the German poets of the first decade of the 20th century and the characteristics of the Italian futurism. Miličić is viewed as a poet whose inspiration rests on the image of the "eternal woman" who is mystical in her appearance in *The Book of Eternity* and is a form of identification with the cosmos, as in *The Book of Joy*. Love is the key word for eternity, as the Sun or the light were in *The Book of Joy*. Miličić is searching for the ideal shapes of the integration of the being in order to achieve the harmony with the nature and its true expressions. Split between the passion and the Jesuit education, educated in Rome and Vienna, Miličić is seen as a poet with an inherent Mediterranean streak which finds its peace under the native pine trees and the pre-avant-garde, expressionist and futurist elements, which led him to cosmism. In between the harmony with the nature which he carries in himself and the disharmony provoked by the surges of faith and education, we have positioned Miličić's poetry as that of an avant-garde Mediterranean poet.

Keywords: nature, (dis)harmony, avant-garde, Mediteran, religion



CRNO-BIJELE SJENE PRETPOSTAVLJENA KOLORISTA LIKOVNI OBRISI I DODIRI SIBETA MILIČIĆA

Apstrakt: U radu se istražuju likovni aspekti Miličićevog opusa i njegovog društvenog odjeka u kronološkom slijedu – od crtanja karikatura u adolescentskoj dobi preko interesovanja za likovnost za vrijeme studija u Beču (suradnja s Tomislavom Krizmanom i Josifom Danilovcem, ilustratorima njegovih prvih pjesničkih zbirki), zatim pohađanja Lhoteove slikarske škole u Parizu 1919. godine do autorskog sudjelovanja na izložbama. Nakon provedene likovnokritičke analize danas dostupnih Miličićevih likovnih radova – karikatura nastalih u Rusiji, *Portreta djevojke*, reprodukcija u *Zenitu* i *Savremeniku* i grafika – te na tragu Lešićeve teze da je Miličićev likovni opus još zagonetniji nego književni, zaključuje se da je Miličić u, nažalost, kratkom vremenskom rasponu svog likovnog djelovanja slijedio intimistički suzdržan i lirsko-evokativan put da bi naposljetku napustio likovnost i odabrao stilizaciju i mitizaciju sižea.

Gljučne riječi: Sibe Miličić, likovno umjetničko djelo, stilizacija i mitizacija likovnog sižea.

Potaknut otočnim sponama, i stanovitim obiteljskim vezama, odavno sam se zainteresirao za književno djelo i neobičnu sudbinu pjesnika i prozaika Sibeta Miličića. Postupno sam uspio nabaviti sve njegove knjige pjesama i priča (i odužih pripovijesti, na domak romana, kao što su *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj*, odnosno „More“ i „Tajna jednog zločina“). Nedostaje mi jedino zbirka novela *Sergije Ivanović Arbuz*, koju sam međutim uspio pročitati u Nacionalnoj i

sveučilišnoj knjižnici. Samo usputno sam pisao o Miličiću, i to u okviru panorame hvarskoga literarnog stvaralaštva, pretpostavljajući i nadajući se da ću jednom sustavnije obraditi njegov književni opus.

Zainteresirala me, dakako, i činjenica što se Sibe Miličić stvaralački bavio i likovnim umjetnostima, što je izlagao svoje slike, crteže i grafike, a ne samo pisao o zanimljivim izložbama i družio se s vrlo značajnim slikarima. Kao likovni kritičar i povjesničar umjetnosti zaokupljen raznim aspektima modernoga i suvremenoga stvaralaštva, tražio sam i ja tragove Miličićeva likovnog djelovanja i djela, no pritom nisam imao nikakva uspjeha. Tu i tamo nailazio sam na poneki prikaz, pa i na važno svjedočanstvo, ali se s njegovim originalima nikako nisam uspijevaao susresti. Vrijedna knjiga Josipa Lešića, izišla u nevrijeme, jedva distribuirana i slabo dostupna, ponudila mi je ipak neke dodatne informacije i uvećala znatiželju, no istodobno me je i blokirala u mogućem daljnjem istraživanju, ukazujući na iznimno tešku dostupnost izvorne dokumentacije i sačuvanih (odnosno, pretežno zagubljenih) likovnih radova.

Ljubazni poziv za sudjelovanje na simpoziju posvećenom djelu Sibeta Miličića shvatio sam kao priliku da se makar malo odužim profilu autora iz zavičajne mi sredine i piscu duboko impregniranom hvarskim, otočnim motivima i nadahnućima, ali još više kao šansu da svoja znanja i spoznaje usporedim s drugima, a pogotovo kao mogućnost da na mjestu Miličićeva kreativnoga djelovanja, u Beogradu, relevantno dopunim svoje informacije o literarnim i likovnim aspektima njegova rada i društvenog odjeka.

S obzirom na likovnost, možemo lako ustanoviti kako ga je slikarstvo privlačilo i zanimalo takoreći oduvijek. Može se pretpostaviti da je još kao dječak bio u prilici vidjeti u gradu Hvaru niz vrijednih starih slika mletačke škole, od glasovite (Rossellijeve? Ingolijeve? Palmine?) *Posljednje večere*, pa do različitih Madona. Tu je sklonost potvrdio u zreloj dobi, kad je pokušao načiniti studiju o zidnim i oltarnim slikama iz hvarskih crkava (netiskanu, sačuvanu u rukopisu).

Fascinaciju prikazima Bogorodice s djetetom potvrdit će pak jedna njegova novela koja već u naslovu kazuje tezu o moćnom djelovanju iluzije: „Čudotvorna slika Matere Božje od 'Dobrog saveta'“.

Za studija u Beču Miličić je jamačno dolazio u dodir s brojnim kulturnim poticajima epohe početka stoljeća; to je vrijeme afirmirane secesije i dekadentnog simbolizma, s prvim slutnjama ekspresionizma. Kada nastavi svoje školovanje u Firenci, doći će i u izravan kontakt s Marinettijem, dakle i s izazovima futurizma, što će imati odjeka u njegovim potonjim kozmičkim obasjanjima. A prve objavljene Miličićeve zbirke ukazat će i na njegovu vrlo konkretnu suradnju s likovnim umjetnicima, s u Beču djelatnim slikarima južnoslavenske provenijencije. Knjigu *Pjesme*, tiskanu u Beču 1907, popratio je Tomislav Krizman serijom vrlo uspjelih vinjeta i grafika (s portretom autora na naslovnici). Naš najistaknutiji grafičar toga razdoblja, pravi virtuoz linearne dekorativnosti i plošne stilizacije, ponudio je pjesniku svoja viđenja ljubavnih susreta i čežnje na mjesecini, svoje skice jezerskih obala i jedrenjaka na pučini, sve još začinjeno folklornim prizorom bosanskih kuća. Drugu Miličićevu bečku zbirku, *Deset pjesama o Don Juanu* (1911), ilustrirao je Josif Danilovac, autor afirmiran u bečkoj sredini kao odličan karikaturist i crtač iskonskog nerva. Groteskne i humorne varijacije na erotske teme našle su u slikaru gotovo kongenijalna tumača, odnosno pratnju koja je ediciji dala karakter estetske zahtjevnosti.

Kad smo već kod karikature, čini se da je Sibe Miličić nosio u sebi upravo potrebu za drastičnim, dramatičnim i pomalo grotesknim viđenjem, jer to svojstvo karakterizira i mnoge njegove napisane stranice i opisane likove. Prema jednom njegovom svjedočanstvu, u sjećanjima na mlade dane, doznajemo kako su ga iz kotorske gimnazije (1903) izbacili „zbog nekih karikatura“. Dolazak u bečku sredinu početka stoljeća, a posebno pak druženje s Josifom Danilovcem (stalnim suradnikom i programskim likovnim komentatorom bečkoga satiričkoga

lista, indikativnoga naziva, *Die Muskete*), jamačno je pojačalo njegove tovrzne afinitete i uvećalo želju da se i sam okuša na istom polju. Strast i napast brzoga fiksiranja, te stiliziranoga i humorno deformiranoga bilježenja svojih suputnika, nisu ga napustili ni u ratnim uvjetima, pa je u vrijeme boravka u Rusiji, za djelovanja u Dobrovoljačkoj diviziji, također načinio brojne krokije karikaturnoga izraza, od kojih su poneki i sačuvani (barem u reprodukcijama).

Nije lako ući konkretnije u problematiku Miličićeve likovne formacije, odnosno pratiti etape inkubacije i sazrijevanja sve dok se on, 1919, ne odluči izaći u javnost i sa svojim slikarskim radovima (i to u Parizu, na jugoslavenskoj slikarskoj izložbi). Startao je kao amater, svakako bez pokrića akademskoga studija, ali jamačno s motivacijom znatnoga zanimanja i povremenoga dokazivanja vlastite darovitosti. Prema svjedočanstvu Joze Kljakovića, s kojim su se Miličićevi životni putevi višestruko križali, njihovo je poznanstvo započeto u Beču, i to upravo na Hodlerovoj izložbi (kod kojega će, posebno zanimljivo, Kljaković potom u Ženevi, 1917, studirati). Na istom je mjestu i svjedočenje kako se Miličić već tada, dakle za bečkih studentskih dana, bavio slikarstvom.

Miličićeve pustolovne, ahasverske putanje, od Rusije do Krfa, za cijeloga trajanja Prvoga svjetskog rata, ne ostavljaju mnogo mogućnosti za eventualno likovno usavršavanje ili barem za bolje informiranje u tom smjeru. Zabilježeno je međutim da je pjesnik Vladislav Petković Dis poželio da ga on portretira, što bi govorilo o tome da ga je pratio glas određene vještine crtačkog izražavanja, sposobnosti fiksiranja fizionomijskih karakteristika. Postoji i podatak da je Miličić napisao novelu ili crticu nazvanu „Slikar“, u kojoj bi bio obradio tragičnu sudbinu mladoga umjetnika Cvijeta Joba (starijega brata afirmiranoga slikara Ignjata Joba), koji je poginuo kao dobrovoljac u redovima srpske vojske.

Istome Kljakoviću dugujemo još jedan važan podatak o Miličiću. Oni su se, naime, ponovo susreli u Parizu, nakon Prvoga svjetskoga rata, i opet družili obilazeći ateljee i izložbene salone.

Prema tom izvoru:

Sibe je upoznao mnogo svijeta iz umjetničkoga života Pariza. Upoznao je mnoge prominente, čija se imena još i danas susreću u raspravama i esejima o modernoj umjetnosti. Upoznao je: Friesza, Lhota, Kislinga, Archipenka, Zadkina, Max Jacoba, Detova, Fujitu i još mnoge druge, čija imena nisu tako poznata. Sa svim tim majstorima mene je upoznao.

Iz Kljakovićevih uspomena na zajedničke pariške dane (jamačno iz 1919. godine) trebam međutim, navesti još jedan važan ulomak:

Sibe Miličić je studirao u akademiji Lhote. Govorio je o Lhoteu kao o jednom šarmantnom gospodinu i dobrom učitelju. Jednoga dana ja sam došao u Lhoteovu akademiju tražiti Sibiu. U školi sam zatekao dosta đaka, među njima mnogo žena... Lhote je bio oniči čovjek, okruglog lica, kovrčaste kose i brijačke frizure. Govorio je lijepo, mirno i pametno s osmijehom na licu. Sistem je bio također jednostavan. Skoro svatko je mogao vrlo brzo naučiti crtati akt i slikati akt.

Podatak je ipak iznimno važan, a zanimljivo je da ga ne donose ni vrlo široki pregledi i popisi Lhoteovih učenika s južnoslavenskih strana, a nekim čudom je izmaknuo i više nego skrupuloznom i savjesnom Lešiću. Možda Miličićevo pohađanje te škole (akademije) i nije bilo odveć dugo i sustavno, ali smo dobili informaciju o jednom određenijem Miličićevu uporištu, o preciznijem uvođenju u slikarsku tehniku i morfologiju, o nespornom orijentiru u pokušaju snalaženja u pluralizmu i „kakofofoniji“ tada aktualnih likovnih orijentacija.

Ne moramo i nećemo slijediti Kljakovićevu karakterizaciju (ili definiciju) Lhoteove slikarske poetike, premda i on opravdano govori o Lhoteovu „vraćanju u slikarstvo plastičnih

i konstruktivnih elemenata koje su impresionisti bili zanemarili“, ali ćemo zaključiti kako je Miličiću mogla (ili čak morala) odgovarati učiteljeva eklektička ili kumulativna solucija, na bazi sezanizma i dublje tradicije (preko Ingresa do Poussina), uz istodobno prihvaćanje nekih kubističkih tekovina – ali i neodustajanje od motivskog, konkretnog poticaja iz vidljivoga svijeta. Doista, nakon radikalnoga avangardističkoga desetljeća (pretežno 1906–1916), Lhoteova utjecajna paradigma ponudila je jednu od varijanti žuđenoga „povratka redu“, ukazala na šanse naslanjanja ili kreativnoga crpljenja iz dubokoga bunara prošlosti.

Dakle, smijemo ustvrditi kako je André Lhote za Miličića ne samo prikladan posrednik između diletantskoga voluntarizma pukoga ljubitelja i stanovite stečene vještine tokom pohađanja tečaja, nego i dobrodošao „svjetionik“ u pomrčini idejno-estetskih nedoumica. Naime, u Lhoteovu ateljeu – uz društvo inih početnika i nevježa – i naš je autor mogao naći primjer kako na tradicionalne tehničke i kompozicione zasade ovladanoga metjea aplicirati makar neke tekovine modernijega shvaćanja, ponajprije svođenja na prvotno i nužne geometrizacije (kubiziranja, prizmatičnog ili sfernog sugeriranja volumena) u duhu Cézanneova nauka.

U nemogućnosti okupljanja cjelovitijega Miličićeva slikarskog opusa i sagledavanja aktive njegove najintenzivnije agilnosti tokom pet godina javnoga izlaganja (1919–1924), pozvat ćemo se na postojeće kataloge kako bismo iz naslova djela upoznali makar ikonografske dominante i opsesivne teme. Nemimolazni Josip Lešić prelistao je sačuvanu dokumentaciju, iz koje vidimo da se naš autor slikar prezentirao relativno raznovrsnom motivikom. S jedne su strane krajolici (*Predeo s figurom* i nekoliko verzija *Dalmatinskih pejzaža*, odnosno *Pejzaža s Hvara*), o kojima nemamo vizualnih dokumentarnih referencija, a s druge pak portreti (*Portret jednoga pjesnika* i *Portret gđe Z. T.*), o kojima također ne možemo konkretnije razgovarati. S treće strane, raspoložemo naslovima koji svjedoče pjesnikovu imaginaciju zaokupljenu mitskim, simboličkim, folklornim ili arhetipskim figurama i situacijama. Osam slika s kojima je Miličić

startao na pariškoj kolektivnoj izložbi imaju nazive karakteristične za epohu i za prigodu predstavljanja jedne sredine i naroda upravo izišloga iz rata: *Smrt junaka, Strijelac, Vilinsko kolo, Sv. Franjo Asiški, Ozvjezdana noć, Poraz, Ludi brat i Brodolomci*. Premda nismo u stanju analizirati konkretna slikarska ostvarenja, u nekoliko crteža i grafika iz istoga razdoblja moći ćemo prepoznati slične idejne pretpostavke i morfološke dominante.

Kad već nemamo izravan uvid u nabrojene slike (a ne raspolažemo ni odgovarajućim reprodukcijama), jedino što možemo učiniti jest zaviriti u kritička svjedočanstva onih koji su te slike na izložbama promatrali i o njima pisali. S više ili manje povjerenja u sudove suvremenika i suputnika, možda ćemo ipak moći ponešto doznati i zaključiti o Miličićevu slikarstvu. Ni na tom planu ne raspolažemo svim mogućim odjecima, ali neki od prikazivača bili su svakako iznimno kompetentni. Primjerice, Rastko Petrović, odličan poznavalac suvremenoga stvaralaštva, a i sam otvoren svim kušnjama i izazovima modernizma.

Petrovićev prikaz „Izložbe Bijelića, Dobrovića i Miličića“ (1921) studiozan je i opsežan, a dio posvećen našem autoru ima karakteristične naglaske:

Ako se govori o Sibiu Miličiću, mora se sa naročitim isticanjem govoriti o modernom iskorišćavanju vrednosti boja i njihovih odnosa... U svoj svojoj komplikovanosti, Miličić je pre svega ono što se, pogrešno, naziva koloristom. Boja je kod njega uslov slike; deo slike, na kome boja nije gospodarka, rđav je ili bar važi za neslikan.

U nastavku teksta Rastko Petrović ulazi u meritum tehničke i izvedbene problematike modernog slikarstva, a Miličićev slučaj mu služi kao egzemplifikacija:

Moderno slikarstvo tvrdi da će, izbacujući strane primese, izraziti se mnogo čistije, mnogo direktnije najslikarskijim putem: bojom; da će stvoriti jačom slikarsku logiku, da

će stvoriti najumitnijom slikarsku realnost. Svakako, i bez modelacije senkom može se dobiti potpuna plastika pomoću toplih i hladnih tonova... Tako, udešavanjem boja, postiže se monumentalna struktura umetničkog dela u slikarstvu. Mislim da sam dovoljno jasan. Interesantno je kako je Miličić kroz jedan učeni diletantizam, čiji teret još pomalo nosi na sebi, došao do ove velike estetike.

Slijedi emfatični zaključak:

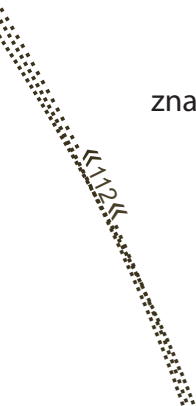
Raduje se kroz sve boje, kroz sve oblike, kroz dubine svojih vidika radošću jednom velikom, kozmičkom... Prosto je nepojmljivo dokle može stići Miličić u svojoj evoluciji! On nas je i sad iznenadio svojim tako naglim uspehom...

Premda nužno zamjećujemo dobrohotnu pristranost i kolegijalnu naklonost, ne znači da su Rastkove karakteristike Miličićeva slikarstva sasvim netočne ili da u njegovoj analizi nema čvrstih uporišta. I za procjenu velikog slikara Petra Dobrovića, inače također Miličićeva prijatelja i suizlagača, možemo pomisliti kako je iznuđena kolegijalnim afinitetima, no dobronamjernost joj ne oduzima značenje svjedočanstva o Miličićevim slikarskim pretpostavkama:

On traži stalne oblike nekog tela, čoveka, kuće, mora, koje on izražava lokalnim bojama, vezujući te boje u apsolutni sklad on odbacuje život u fizičkom smislu, stvara nov život, mase boja i prostora.

Izvan kruga bliskih znanaca i izravno involviranih sudionika kolektivnih izložbi, stoji značajan pjesnik i erudit Todor Manojlović. On u svojoj kritici 1922. godine piše kako se

Sibe Miličić pojavljuje ovog puta znatno jači no što smo ga videli još nedavno u „Stankoviću“.



Njegov, i koloristički i linearno, veoma strogo komponovani *Predeo s figurom* daje utisak otmene harmonije i mirnoće, dok se *Portret g-đe Z. T.*, pre svega, odlikuje majstorskom spojenošću figure (vrlo graciozne) sa pejzažom.

S obzirom na kromatiku, Manojlović nudi analitičku diferencijaciju, tvrdeći kako su Miličićeve boje

apstraktne, staklaste ili emajlske i primenjene dekorativno, prema zakonu toplih i hladnih. U slici je tražen, isključivo, efekat starih mozaičara i majstora freske koji su komponovali u ravni, portret je u tom smislu savršeno rešen, uspeo.

Glasoviti književni kritik i estetičar „francuske škole“ Bogdan Popović nije pripadao ni zagovornicima modernizma ni Miličičevim bližim suputnicima. Možda je i stoga njegov sud rezerviraniji, kritičniji, čak negativan u mimetičkim i fiziognomijskim aspektima oblikovanja. Ali i on je morao priznati specifičnosti Miličičevih kromatskih rešenja – jer je slikar, po njegovu mišljenju, uspio da „od svojih platna načini mozaik čistih, tihih, blede svetlih toplih i hladnih i stvarno povezanih boja“.

Prošetali smo se panoramom reprezentativnih (uglavnom pozitivnih, a bilo je i drugačijih) kritičkih reakcija na razdoblje Miličićeve likovne i izlagačke petoljetke (1919–1924). Evidentno je – uz stanovite rezerve – da je on shvaćen i prihvaćen kao relevantan stvaralac i problemski potkovan autor. Zajedničko je također svim navedenim prikazivačima da insistiraju na Miličičevom kolorizmu, na činjenici da on bojom konstituira svoje kadrove, da uravnoteženjem toplih i hladnih tonova stvara skladne kompozicije. Eto, a to je baš ono što mi današnji – kako stoje stvari – nismo u prilici potvrditi.

Jedinu sliku u boji vidio sam isključivo na muzejskoj replici. Povodom beogradskog simpozija o Miličiću, u predvorju biblioteke nalazio se *Portret devojke*, frontalno i hijeratično postavljen

lik mlade žene obučene u tamnosmeđu haljinu dugih rukava. U izrazito simetričnoj postavi središnju osovinu drži figura djevojke prekrivenih ruku na trbuhu, s time da joj glava dolazi do gornjega ruba kadra, a tijelo je predstavljeno do ispod pojasa. Okomicu naglašava prerez posred prsiju, a idealno ga nastavlja linija nosa. U drugom planu su – iza zelenkaste livade – kuće izrazito kubičnih blokova, ravnih bijelih zidova s crvenkastim krovovima. U trećem je planu plavkasta vodena površina (mora? jezera? rijeke?), a pozadinu zatvara fronta tamnoplavih brda, nazubljena obrisa vrhova. Naravno, inkarnat je ružičastoga tona, što se odnosi na ruku, ramena i vrat, dok su obrazi nešto više zarumenjeni. Dakle, uz crvene krovove imamo još toplih tonova, ali bih teško mogao govoriti o ravnoteži, s obzirom da pretežu hladnije parcele, počam od jarkobijelih kuća, preko zelene zaravni i plavila vode. Istina, tamnosmeđa haljina (boje crne kave) i zatamnjena plava brda također pridonose smirenju dojma. Ova je slika s razlogom u nekoliko navrata reproducirana (uostalom, čuvana je na mjestu najveće moguće difuzije i recepcije), a pritom i najbolje odgovara etiketi neoklasicizma i tradicionalizma, s kojim je atributima Miličićevo likovno djelo najčešće stilski klasificirano. Preostali sačuvani dio njegova opusa poznajemo jedino po crno-bijelim reprodukcijama, a zapravo su većinom crteži i grafike.

Natuknicu o bavljenju karikaturom za Prvoga svjetskoga rata, odnosno za boravka u Dobrovoljačkoj diviziji, možemo sada i konkretizirati, odnosno egzemplificirati. Zahvaljujući posebnom angažmanu kolegice Sanje Roić (kojoj i ovom zgodom zahvaljujem na brojnim podacima) došle su mi do ruku reprodukcije iz knjige Vladimira Stanojevića *Moje ratne beleške i slike* (Ljubljana 1934), u kojoj pisac koristi likovne priloge svojega suputnika i suborca iz razdoblja boravka u Rusiji. Riječ je o karikaturama Sibeta Miličića, o četiri značajna portretna krokija naglašeno humornoga predznaka.

Prva među njima je autokarikatura, potpisana kao *Vojni obveznik Sibe Miličić*. Očigledno je da ni sam sebe ne štedi niti se ustručava narugati se svojoj životnoj situaciji. Izduženo i blago

svijeno tijelo dano je frontalno, dok je glava sasvim u profilu, okrenuta nadesno (to jest prema lijevoj strani kadra). Sredinom tijela međutim prolazi razdjelna crta, pa je desni dio figure odjeven u vojničku uniformu, dok je lijevi sasvim u građanskome odijelu. Kontrastnost i dihotomija provedeni su sustavno, pa lik u svojoj desnici drži vojničku kapu sa šiltom, a u ljevici pridržava šešir. Isto tako, desna noga u vojnim čakširama do ispod koljena prelazi u obojke i cokule, dok lijeva završava elegantnim izduženim cipelama. Dakle, premda dobrovoljac iz idealizma, Miličić ipak ne uspijeva sasvim raskrstiti sa svojim mirnodopskim i civilnim sanjarijama, ostaje podijeljen između dužnosti koju je prihvatio i građanske (pa makar i umjetničke, kreativne) karijere za koju živi.

Karikatura *Poručnik Vesnić deklamuje* predstavlja srpskoga oficira u uniformi i s velikim crnim čizmama, kako lagano pokleknuvši diže otvoren desni dlan ispruženih prstiju, da bi istaknuo značenje svojega govora. Miličić mu u tomu pomaže, široko razjapljujući usta recitatora, a pogotovo hipertrofirajući dimenzije ruke, koja dodiruje lijevi gornji rub kadra i kao da želi izaći iz nametnuta okvira.

Treća je karikatura *Miss Inglis*, Škotlandćanke, doktorice, koja je došla volonterski pomoći srpskoj vojsci, angažirala veći broj suradnica i organizirala poljsku bolnicu, te se u Rusiji pridružila dobrovoljačkoj jugoslavenskoj diviziji u Dobrudži. Miličić nesmiljeno crta iz profila suhonjavu i iscrpljenu pedesetogodišnjakinju, odjevenu u vojničku bluzu a obuvenu u dugačke bakandže. Portret dan iz profila naglašava naborano čelo, šiljat nos i karakteristične zube, a kosa na tjemenu kao da je vjetrom tjerana.

Četvrta karikatura je *Kapetan Popović sa svojim aparatom*. Frontalno postavljeni lik, s nogama u širokom raskoraku, s obje ruke pridržava na trbuh položeni fotografski aparat četvrtasta oblika. Potpuna simetrija naglašena je paralelizmom čizama, položajem epoleta, stavovima ruku, a lice ispod vojničke šapke također je gotovo zrcalno podijeljeno tankim zašiljenim nosom.

Crtačka epizoda Sibeta Miličića pokazuje se vrlo uspješnom, a prije Pariza i pokoje Lhoteove lekcije evidentira njegovu neospornu darovitost. Kao diletant bio je vrlo neposredan i slobodan, bistra oka i gipke ruke, pa su i rezultati zanimljivi, nimalo shematični i stereotipni. Dapače, svakom je liku, svakom zadatku kao crtač pristupio na poseban način, nastojeći izvući individualna svojstva i fizionomijske karakteristike diferenciranim postupcima predstavljanja.

Nažalost, to ne bismo mogli kazati i o slikama koje je izlagao, pozivajući se samo na sačuvane reprodukcije dvaju radova: *Dve lutke* i *Tri maske*. Prvonavedeni poznajemo iz objave u časopisu *Zenit* (br. 10/1921), a drugonavedeni iz *Savremenika* (br. 2), također iz 1921. godine. Riječ je o slikama gotovo blizankama, kako po predstavljanju figura u nekoj starinskoj odjeći, u dugačkim haljecima, tako i po „sestrinstvu“ glava, podjednako ukrućenih i bezizražajnih. Premda se u jednom slučaju radi o lutkama a u drugome o maskama (što je, dakako, indikativno za ontološki status predstave, to jest za odmak od zbilje i psihologije, prepoznavanja ili empatije), njima bismo, s mnogo prava, mogli također pridodati i razmatrani *Portret djevojke*, jer je faktor njezine „mimetičnosti“ gotovo zanemariv. Dakle, dobili bismo svojevrsan susljedni triptih: sliku s jednim likom, sliku s dva lika i sliku s tri lika, a sve vanvremene, anakrone, idealizirane, distingvirane, otuđujuće.

Sliku *Dve lutke* reproducirao je u *Zenitu* urednik Ljubomir Micić kao pratnju svojega članka „Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, ali upravo s polemičkom namjerom: „da pokažemo kako je jadna i slaba ta ‘posljednja reč Pariza’ kako se izvoleo izraziti zapadomanijak g. Šumanović“. U svojem tumačenju te slike Micić dijelom miješa pojmove („Sibe Miličić slika u impresionističkom stilu sa kubističkom tehnikom valjka. Sve to prelijeva limunovom i modrom bojom“), no moramo mu priznati točnost jedne intuicije:

Sve je već dano „isto samo malo drugačije“. Takve lepeze i linije ruku vidio sam na slici Marie Laurencin.



Doista, stilizirana feminilna bića blago voluminozne modelacije, kakva je slikala Apollinaireova zaručnica u Parizu, mogla su biti uzorom Miličićevim likovnim odabranicama.

Slika *Tri maske* došla je u *Savremenik* povodom zagrebačke izložbe beogradske grupe „Četvorice“ (Miličić je opet tu uz Bijelića i Dobrovića, a pridružio im se Nastasijević). Koliko god smo je tipološki približili spomenutom paru slika sa ženskim figurama, ona je nešto razvedenija, atributima i prostornim sugestijama bogatija od ostalih. Ponajprije, u prvom se planu naziru dijelovi balkonske ograde, u drugom je planu desno spuštена завеса, a u trećem su planu kuće (za koje Lešić tvrdi da su kamene, i uvjetno spominje nadahnuće Hvarom, što je nemoguće jer

zatvoreni zidovi sićušnih prozora nemaju ništa sredozemnoga). Istina je da su sve tri glave (tri maske) sasvim stereotipne („neprirodne jajaste glave sa tupim i vanljudskim izrazom“ – kazao bi Bogdan Popović), i svaka je od njih uokvirena jednakim širokim okruglim bijelim ovratnikom (kao da je na pladnju), no sporednim elementima barem su ponešto individualnije određene. Lijeva je bez kose i drži lepezu u podignutoj desnoj ruci, središnja stoji ruku ispruženih niz tijelo i na glavi ima bujnu frizuru (ukoliko ne i periku), dok desna s platnenom kalotom na

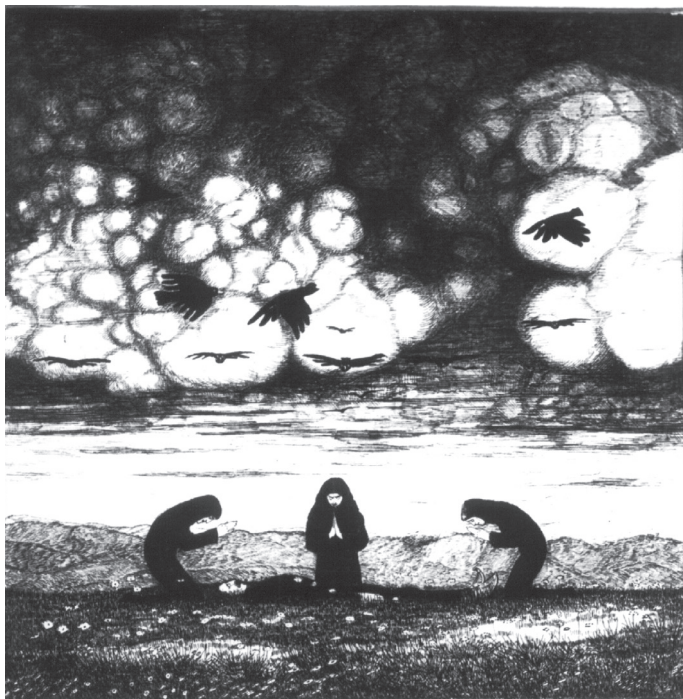
glavi podiže svoju lijevu ruku da je nasloni na rame centralnog lika. Ta stišana koreografija kao da nadoknađuje izostanak svake mimike ili grimase.

Sibe Miličić kao pjesnik i kao prozaik nije bio sklon realističkim ili verističkim postupcima; ako je i polazio od zbilje, a motivski najčešće od zavičajnih premisa, više je težio simboličkim i ekspresivno nabijenim odjecima i značenjima. Kao slikar, početkom dvadesetih godina – svjesno ili nesvjesno – približio se poetici talijanske književne grupe okupljene oko časopisa *Novecento*, odnosno pisaca koje će povijest okrstiti atributima „magičnoga realizma“ (Bontempelli, Pirandello, Chiarelli, Malaparte). Naime, likovi, lica (maske, igračke) njegova upravo razmotrenoga panoptikuma imaju predznak groteskne i bizarne deformacije više negoli uzlete nesputane

mašte, a to je upravo karakteriziralo spomenutu poetiku.

Nešto slično moći ćemo ustvrditi i za dva perocrteža s motivima Krista i Don Quijotea, samo što ćemo ih lakše povezati s vlastitim mu književnim preokupacijama, jer je i jednim i drugim likom inače bio očaran. Prikazi su, međutim, daleko od doslovnosti, u Kristovu slučaju i od ortodoksije, jer je izdužena figura raspetoga zapravo na pola puta prema predstavi Sv. Sebastijana, to jest lijepoga, skladnoga mladog tijela probodenoga na smrt. Tu sugestiju znatno pojačava afektivno sudioništvo ženske figure iz drugoga plana,





koja ga skrštenih ruku oplakuje. Njezina empatijska pojava iz mračne pozadine dopunjena je predimenzioniranim joj krilima, što rastu iz ramena te se šire u prostor, na svoj ga način rasvjetljavajući i ornamentirajući mrežastim ustrojstvom gusto prepletenog perja. Umjesto tragičnoga ili dramatičnoga dojma dobili smo ljupku simbolističku stilizaciju erosa i thanatosa, odnosno secesijsku dekorativnost s jakim kontrastima svjetla i tame, a s istančanom strukturom linearizama u tretmanu križa.

Kompozicijsko rješenje crteža Don Quijotea potpuno je nalik prikazu Kristova

raspeća. Lik „bistroga viteza“ malo je ulijevo od sredine, stoji na svijetloj zemljanoj podlozi kao i raspeti, a glavom dopire gotovo do gornjega ruba kadra. Međutim, dok je Kristovo tijelo samo skladno izduženo, Don Quijoteov je korpus potpuno omršavio, sveden na sam skelet i krakate udove. Desno od viteza je oveće razgranato stablo, o koje je prslonjeno koplje, a pod njim je položen štit, dok su lijevo još dva manja, tanja stabla. U pozadini, iz duboka crnoga mraka, nazire se svijetli obris mršavoga kljuseta, Rosinante, položen profilno, tako da s vitezovim likom tvori svojevrstan križ. Deformacije likova idu do karikaturalnosti, no ne znači da stoga izmiču učinku spiritualnosti.

Dva crno-bijela rada (obilježena u Lešićevoj knjizi kao *Grafika III* i *Grafika IV*) zaslužuju naročitu pažnju zbog svoje motivike i složenijega načina izvedbe. Riječ je o kadrovima kvadratnog

formata i prizorima širokih, razvedenih krajolika, s popriličnim bojem likova. Zajednička im je tema oplakivanja, udovištva, a vrlo im je slična i kompozicija: u oba slučaja izrazito centrična, simetrična, s figurama u prvom planu, s obzorjem, odnosno masivnim brdima u drugome planu i prostranim nebesima u visini, ispunjenima gustim vunastim oblačićima (tipa „ovčice“). Nadahnuće je vjerovatno vezano uz narodne pjesme, posebno one kosovskoga ciklusa, jer nebom lete crni gavrani, narikače kleče nad mrtvim tijelom, a siroto malo dijete stoji između dviju u crno obučenih žena, sklopljenih ruku, dok se u drugom planu odvija pogrebna povorka s nizom sitnih pognutih muškaraca. Ritmizacija likova i prostora teži ponavljanjima i ujednačenosti, a same figure stereotipiji i repliciranju, svođenju na tipske karakteristike. Uz snažne kontraste crnine i bjeline, ovi radovi pokazuju i Miličićevu uvećanu sposobnost stvaranja tonskih vrijednosti, preljeva i nijansi, a sve to izrazitim prepletima crtica i točkica, čistim linearnim postupkom.

Ako se i ne odnose upravo na ove radove, riječi kritičara Velimira Živojinovića o Miličićevu likovnom radu pogađaju u sredinu:

On ne crta portrete ni prirodu, on ne radi sa modela, on, gotovo ćemo reći neće stvarnost. Njegovi crteži su više i pre svega plod mašte i često samo mašte. Nasuprot Babiću čija mašta traži da se izrazi kroz oblike onakve kakvi su dati u prirodi, on hotimično zapostavlja oblik, on se hotimično odvaja od korektnosti forme da bi svojim fantastičnim zamislima dao starovremenski oblik, onakav kakav ćemo naći u srednjovekovnom slikarstvu, dajući tako svojim tvorevinama ton nečeg crkvenog ali pre svega nečeg i po svojoj formi fantastičnog... Bežati od naše uske zemaljske stvarnosti i živeti u svetu mašte i vizija, to kao da je i u slikarstvu – kao i tamo u poeziji – bitna čežnja ovog slikara-pesnika.

Doista, Miličićeva stilizacija figura i hijerarhija sugeriranog prostora kao da teži anakronizmu, pasatizmu, retro pogledu (znatno dalje od „prerafaelita“), odgovara želji kaptiranja simboličkih

i spiritualnih aspekata. Ali neslučajna je i kritičareva asocijacija na Babića, na slikara Ljubu Babića, koji je početkom istoga (drugog) desetljeća također slikao i crtao udovice i narikače, također se nadahnjivao „vidovdanskim“ motivima (čak s jakom stilizacijom i naglašenom statičnošću i shematičnošću), također je predstavljao i Sv. Sebastijana, ali je sve to izvodio s manje patosa i dekorativnosti, s više mimetičkih i vitalističkih aluzija.

Udovice folklornoga predznaka radio je i Miličićev bečki kolega Tomislav Krizman, odajući se pritom melodioznim linearnim volutama i smjelom konfrontiranju planova. Motive iz narodne epike koristio je i Karlo Mijić, radeći pritom i scene pogreba. Morbidno fantastičnu grafiku izvodio je i Mirko Rački, ne bez ugledanja u junačke pjesme (o Marku Kraljeviću, Majci Jugovića, vili Ravijojli). Sve je te prethodnike i moguće uzore Miličić valjda poznao, no to ga je još više poticalo da krene vlastitim, manje ekspresivnim a više intimistički suzdržanim i lirsko evokativnim putem.

Iskrivši fundus reprodukcija Miličićevih likovnih radova što su nam stajali na raspolaganju možemo samo istaknuti njegovu sklonost stilizaciji i mitizaciji, njegovu sposobnost sugeriranja očuđujuće i „metafizičke“ atmosfere, njegovu težnju idealizaciji i neoklasicizmu, njegovu erudiciju i referencijalnost na neke domaće i inozemne pojave (od Lhotea i Marie Lorencin pa do, recimo, Krizmana i Pomorišca). Bilo bi naravno zanimljivo pročitati njegove likovne kritike – u kojima se valjda i sam poetički definirao, ali to je zadatak koji izlazi izvan ovoga skromnog pokušaja skiciranja pjesnikova likovnog profila.

Možda bi nekog ploda dalo i ekstrahiranje „slikovnih“ mjesta iz Miličićeve poezije i proze, na što je upućivao i Zdenko Lešić, uvažavajuću nadahnutu deskripciju zavičajnoga mu Lučišća. Recimo stihovi iz *Knjige radosti*: *To nije nebo nada mnom: / ja sedim pod širokom krošnjom; / o, kako je ogromno drvo ove jabuke plodne! / To su jabuke zlatne, / to nisu zvezde nada mnom; / koliko jabuka zlatnih / na ovom drvetu tamnom* mogli bi poslužiti za konkretizaciju jedne

organičke ili astralne (ili obostrane) likovne vizije. Neki prizori iz knjige *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj* nisu ništa manje poticajni (uostalom, sam autor pritom spominje Cézannea i Foujitu), pa neće biti slučajno da je Milena Pavlović Barilli u pišćev portret uklopila upravo evokaciju toga broda. Pripovijetka „Čudotvorna slika Matere Božje od 'Dobrog saveta'“ već u naslovu sugerira likovno čitanje, to više što navedeni predmet ima funkciju svojevrsne komunikacije s agonistima, ponaša se „kao živ“.

Ali to bi bila tema nešto drugačijega istraživanja, s imperativom usustavljenja stvaralačkog opusa, za što zasad nedostaju znatne pretpostavke. U svakom slučaju pokazuje se kako je Zdenko Lešić bio u pravu kad je ustvrdio da je Miličićev likovni opus „još zagonetniji, zatureniji, izgubljeniji negoli književni“. Do eventualnoga pronalaska nekih novih djela zaključit ćemo kako je Sibe Miličić samokritički relativno brzo (nakon svega pet godina rada i javne prezentacije) raskinuo sa svojom likovnošću, ali ne i s njegovanjem odgovarajućega zanimanja. Svojevrsni je unikum što je likovni dar bio prisutan i u njegovoj široj obitelji, pa se slikarstvu dijelom upućivala njegova nećakinja Jakica, koju je podržavao i primio na boravak za beogradskoga školovanja, a potom i njegov nećak Ivo Dulčić, koji je također koristio povlasticu ujakove pomoći prilikom studija u Beogradu, a koji se potom razvio u autentičnoga, upravo bogomdanoga slikara mediteranske euforije i melankolije (kao da je ispunio barba Sibin zavjet!).

Konačno, gotovo puno desetljeće nakon što sâm ne slika, u jednome intervjuu (1933) priznaje kako ga slikarstvo i dalje na svoj način zaokuplja:

Slikarstvo me silno interesira, ali ne dospijem... premda me slikarstvo zanima isto kao i literatura, čak i više, jer čovjek je mnogo više vezan jednom slikom, nego knjigom. Slika daje radost, uz jedan jedini trak svjetla, dok knjiga djeluje samo posredno.

Prigoda toga intervjua omogućila je Miličiću da izrazi poseban dojam o šansama „domaćega izraza“, te da bez ljubomore posebno pohvali Krstu Hegedušića kao tvorca koji donosi izvornost i svježinu. Vrijedi navesti ulomak koji ukazuje kako bi se možda i sam Miličić razvijao u traženju vlastitosti – da mu je bilo dano nastaviti. Kako bilo, ulomak koji navodimo zaslužuje pažnju iz više vizura:

Vidio sam na izložbi u Londonu nekoje stvari Krste Hegedušića i drugih. Ti ljudi imadu velikog talenta, još mi je i danas ostala u pameti brueghelovska slika K. Hegedušića „Sajam u Koprivnici“. To je svakako jedna od najljepših slika što je kod nas naslikana, samo jedna crvena ploha zemlje na toj slici, nije bila dovoljno riješena. Pođe li tim putem mislim da ćemo u njemu dobiti slikara kakvog nemamo... Mislim da su Zemljaši vrlo blizu onome što bi naše slikarstvo trebalo da bude. Samo ponovno naglašavam da ne padne u folklor i kalup.

Čovjek koji je ovako dobro prepoznao tuđi napor i domete jamačno je imao aduta da i sam nastavi i dođe do određenijih rezultata, ali sudbina je drugačije odredila.

Tonko Maroević

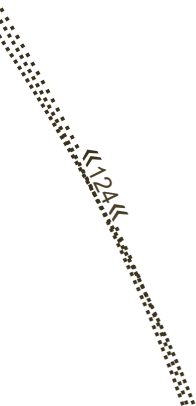
OMBRE IN BIANCO E NERO DI UN PRESUNTO COLORISTA

Contorni e contatti figurativi di Sibe Miličić

Riassunto

Nel presente contributo vengono analizzati nel loro sviluppo cronologico gli aspetti figurativi e la risonanza nell'ambito sociale dell'opera di Sibe Miličić – a partire dalle caricature disegnate in età adolescenziale, attraverso l'interesse per la grafica e le vignette nel periodo degli studi a Vienna (collaborazioni con Tomislav Krizman e Josif Danilovac, illustratori delle sue prime raccolte poetiche), la successiva frequentazione della scuola pittorica di Lhote a Parigi nel 1919, fino alla partecipazione autoriale alle mostre in Jugoslavia. In seguito all'analisi critica delle opere figurative di Miličić di cui oggi disponiamo – le caricature fatte in Russia, il quadro *Il ritratto della ragazza*, le riproduzioni dei suoi lavori sulle riviste letterarie *Zenit* e *Savremenik* e le grafiche – e sulle orme della tesi di Josip Lešić che l'opus figurativo di Miličić sia ancor più enigmatico di quello letterario, si conclude che nell'arco del suo purtroppo breve periodo di attività figurativa Sibe Miličić aveva seguito la via intimistica, piuttosto riservata e lirico-evocativa per abbandonare infine la figuratività e scegliere la stilizzazione e la mitizzazione del soggetto.

Parole chiave: Sibe Miličić, opera figurativa, stilizzazione e mitizzazione del soggetto figurato.



«
Александар Јерков
Филолошки факултет, Београд
aleksandar.jerkov@unilib.rs

УДК 821.163.41.09 Miličić J. S.
821.163.41.09 Crnjanski M.
316.74:929 Miličić J. S.
159.923: 929 Miličić J. S.

ЗАШТО НИСАМ ЗНАО ШТА ЈЕ ПЕШ, ИЛИ ЛУДИ И НЕЧИТАНИ СИБЕ ИЗМЕЂУ ВЕЧНОСТИ У ЦРЊАНСКОМ И НЕПОСТОЈАЊА У КЊИЖЕВНОЈ ИСТОРИЈИ

Апстракт: Текст говори о једној посебној врсти херменеутике која почива на граничним ситуацијама. Она је потребна да би се разумео гранични, лиминални положај неког писца и развијена је с обзиром на основна начела *херменеусије* коју је аутор предложио у својој књизи. У анализи сусрета Сибе Миличића и Милоша Црњанског, који је оставио моћан траг у важним стиховима Црњанског, и осврт на нека Миличићева дела, гради се херменеутика тајне и незнања. У теоријском оквиру од Фукоа до херменеусије долази се до антропологије књижевне имагинације и разлике континенталне и медитеранске перспективе тумачења. То је прилог разумевању антропологије књижевне имагинације и лиминалној херменеутици.

Кључне речи: Сибе Миличић, Милош Црњански, Ламент над Београдом, Мишел Фуко, лудило, лиминално, херменеусија, историја српске књижевности, антропологија књижевне имагинације, лиминална херменеутика, прелазак знања у незнање.

Неко је увек позван да говори о књижевности. Дакле, да има легитимитет да каже оно што треба да буде речено. Неко је позван на књижевни скуп, неко је књижевности посветио живот, неко ће увек рећи оно што има да буде речено. Неко би, међутим, можда морао да брине о томе шта нема да се каже, али то није предвиђено, тога у

величанственој систематизацији знања од енциклопедиста до нешто мање блиставе номенклатуре истраживачких радних места, на којој се данас ради, нема. Где је место за истраживача који зна да не зна, без обзира колико би га Аристотел похвалио? При томе онај ко је позван на скуп зна ко га је позвао, док онај ко се осети позван да говори о књижевности никада не зна где се рађа најдубљи разлог и право да се о књижевности говори, шта чини да се осети позваним да нешто каже. И када каже то што има, ко у томе часу заиста говори, и када заиста говори, шта у томе часу каже?

Шта ако је човек који се осећа позваним да о књижевности говори увек у чуду, и мисли да су други можда позвани, што је понекад сасвим тачно, али како може знати да ли је он позван, и то овде нипошто није нека вајна скромност, знамо шта је Гете мислио о њој. Организатор или домаћин скупа, на пример, никада не позива самога себе, он је већ ту, непозван. Како онда да каже оно што мисли да мора рећи, ко ће да га позове да то каже, по чему је он позван да говори о књижевности?

Негде, скоро да кажем *далеко у мени*, целог живота и за све време бављења књижевношћу, демони и небески весници знања о књижевности, анђели сазнања и силе пакла које тумача муче незнањем, воде овакве дијалоге. Право говорећи, немам појма како уопште дођем на скуп, и у свој својој пословичној самоуверености остајем у чуду, забезекнут што сам дошао и откуд то да имам, ако имам, шта да кажем. Премда неке може деловати као да се само тако градим, да се правим академски невешт, то није тако, каква би била сврха тако наивне представе у једном свету у којем траје сасвим другачија академска игра, нарочито данас, чиме не мислим да кажем да је она овладала само овде него да је завладала свуда и да се свет одриче академске озбиљности, терета мисли и оне силе теже коју ваља да савлада снага имагинације која подиже стопало мишљења, како је Ниче дирљиво наговестио слику рађања филозофије у првих Грка. За искреност

и за мишљење, иако не видим како је могуће истраживати и говорити о истраживању без тога, нема бодова, емова, арова, имапакт фактора, годишњих извештаја на основу којих знамо да имамо право на истраживачки живот када их дична министарства, са свом својом тежином, дубоко замишљена над нама, вероватно на граници очаја што нас финансирају, усвоје. Бити усвојен, какво је то олакшање, како када стигне блага вест да си ипак нечији, ево макар фостеризације кад већ није дошло до безгрешног академског зачећа нове истраживачке године, тада милина обузме истраживача као да му је срце на месту и да је све на своме месту, и да је добро. Добро је да смо ту, то јесте, све друго, да ли је добро, то ни уз стоички опрез – да ни за једног човека док је жив не можеш рећи да је срећан – не знамо. Никада.

А Сибе Миличић, да ли је био срећан? То питање није предвиђено, не постоји академска дисциплина која се њима бави и таква се тема не може пријавити ни на једном смртно озбиљном академском скупу, на њему тема каква је срећа не би могла да буде прихваћена. Иако је то питање о срећи једног чини се врло необичног човека, разнородног ствараоца, човека необичног и несмиреног живота, парадоксалног и можда сувише занимљивог животног пута, напokon човека чија тајна смрти, као последњи несазнајни вео, није дигнута, иако би та завеса морала да оде увис како бисмо напустили ову позорницу са које се одлази да се на њу више никада не врати. Никада. То је слика коју је сачинио Црњански и мени се посебно допада у дугој, предугој историји једне представе о томе како је свет само позорница и ми сви тек глумци на њој, која је обележила не само ренесансу и барок, већ и крах романтизма и модернизма, па тако и ово наше доба у којем се топи озбиљност и све што је некада било чврсто уверење, свака солидност као да испарава и све одлази у зрак, и без Маркса и Бермана. Не само да смо сви глумци у театру постојања, него смо на позорници са које морамо да одемо да се на њу никада вратимо – Црњански је знао

Шопенхауера, била је то обавезна лектира раног модернизма. Када старост почне да се стврдњава, у седмој деценији, Сибе му се мотао по мислима, то нипошто није могло бити случајно, то није само успомена, једна од оних које нас прогоне и са којима не знамо шта ћемо, то је сећање које не само што није желео да изгуби већ оно без којег песма старачке тужне наде и нека давна младост нису могли једно без другог. Има у тој нужности нешто неоодољиво о чему се не може рећи ништа иако то о Сиби Миличићу можда говори више но све што би се могло истражити и написати. Да се за живота било коме тако урежеш у памћење да не само што те не заборави, већ да без тебе не може оно што му је најважније песнички да изрази, да си у самом песничком бићу великог песника, има нечег величанственог у томе. У таквом случају као да престаје да буде важно какав си био песник и човек, дипломата и прозаиста, службеник и политичар, прогнаник и емигрант, какве си изборе правео, све то као целина једног величанствено узбудљивог и у коначном исходу савршено промашеног живота, као што је то сваки живот, бледи, а бескрајно, плаво, приморско пријатељство, и у њему звезда стиха који се не може заборавити, сијају тако да се о томе мора мислити. То је тајна у коју стају, одједном, сви разлози човековог живота које нисмо одгонетнули за ових неколико хиљада година откако уз сваковрсна посртања и муцања бауљамо путем цивилизације и још нисмо богзна куда стигли. Да не идемо даље од тога да и даље сасвим добро убијамо једни друге, што се на *лимесу* наших сазнања и озбиљног, заиста озбиљног сусретања мора макар рећи.

Ми смо, сада је то савршено јасно, глумили братство и јединство, а нисмо били ни добри словенски рођаци, ни прави пријатељи, зато ћемо остати изван велике историје и једни и други, без обзира на то колики је чији удео кривице. За прво је крив различит верски резус фактор, ко боље зна како је он откривен разумеће колико сам се грубо изразио, за друго различите историје и печати туђих империја које су побркале историјске циљеве,

а ово треће ће тек бити тема, повест пропасти. Пријатељство је, међутим, величанствено и тешко се досеже, чува и претвара у историјску добит. Зафрански цитира Гетеа да је пријатељство срећан догађај, помиње и чувени Аристотелов узвик не коментаришући ни њега ни Монтења да нема пријатеља. Зашто би се у књизи о великом пријатељству Гетеа и Шилера, које се и код нас, не сасвим тачно, интерпретира, освртао на Деридине политике пријатељства и тако симпатичан интелектуалистички Агамбенев додатак. Ипак, књижевна пријатељства понекад су имала невероватан значај. Можда се Џојсова истичу међу њима, али нису сва била равноправни сусрети великих стваралаца, као код нас Црњанског и Андрића. Има књижевних пријатељстава која су дивна добит и која писцу донесу нешто што иначе можда никада не би имао, као што сам то показао на другом месту за Дединца, или му нешто битно однесу и збркају, што је бојим се последица пријатељства између Растка и Марка Ристића. Пријатељство Црњанског и Миличића је не само срећан догађај, већ књижевна добит првога реда. Није само Црњански снажно и неповратно уписао Сибу Миличића у историју српске књижевности снагом свог стиха, великом песнику је био довољан један једини – али какав стих! - већ је оставио траг књижевне имагинације и карактеризације у којем се песнички лик Сибе Миличића наговештава са таквом одлучном силином да се оно најбоље у делу овог писца више види у тој моћи песничког сећања, евокално и конвокално, него из заборава којем је његово дело углавном, не сасвим, било предато. Заборав такође није случајан, он говори о својству онога што је заборављено, или да је било вредно заборављања, што овде није случај, или да се морало заборавити јер повређује неку историјску трауму и заједница се брани гурајући у заборав оно што подсећа на повреду. Толико више незаборав Црњанског, којег се такође хтело заборавити, само што то није могуће и није ишло јер геније увек надвиси епоху и њене заблуде, други то ипак не могу, говори оно што је најбоље о Сиви Миличићу. И о Милошу Црњанском.

Сасвим ми је свеједно што је ова тема сусрета двају писаца и вечности коју сећање великог ствараоца подарује ономе што у њему остане изван академског протокола. Ко цео живот буде провео у тим протоколима биће једног дана задовољан својом чиновничком каријером. И поштеђен драме, трагедије херменеутике, ко зна, можда и моје херменеусије, али колико треба завидети ономе ко остане поштеђен најбољег и најузбудљивијег што живот истраживача може да пружи, лепоту незнања у којој видиш и оно мало што знаш, и назиреш све оно дивно и несазнајно што се не зна о књижевности од Аристотела до најситнијег од свих у том низу, тебе самога? Количник неразумевања које се гради историјским противречностима био је такав да је вео заборавио прекрио писца којег Црњански није могао да изузме уколико је хтео лирску истину о њима који су тако много хтели. Судбина сваког човека сувише је тешка, а дубина стиха Црњанског сувише велика. Можда о том складу двају недокучивих изазова и могу да говорим, колико-толико, али то не може да се заиста истражи тако да се на право питање одговори, нити се такво немогуће истраживање може пријавити у годишњем извештају пројекта, иако је то најлепши резултат: неуспех којим се подиже споменик правој моћи књижевности да нас и када је тумачимо неодољиво порази као када читамо и предајемо јој себе. То је управо најбоље у њој, да нам се не даје као коначно и поуздано сазнање. Да није тако, ко би се њоме уопште бавио кад може да проучава карлице неолитских жена и покуша да установи колико су рађале, уз подршку у милионима евра. Нису оне рађале уз ту подршку, него се таква истраживања финансирају више него све што је икада посвећено Црњанском, некмоли Миличићу. Живело свето сиромаштво у којем се живи и мисли о књижевности, зашто трошити на ренесансу и медитеранско искуство књижевне имагинације Милоша Црњанског и Сибе Миличића. Зато, на пример, никада нећемо ништа знати о Црњанском и Андрићу у европским градовима, Дучићу и Растку

у Америци. Време за то истраживање, савременике и трагове, неумитно истиче, па ћемо о томе знати колико и о Сави Хиландарцу док поносно стојимо пред зидинама Кремља, мислимо о једном од најстаријих сатних механизма у свету, и не знамо ништа. Кад би неко некада због тога симболички, принциповски убио неког председника некаквог фонда који додељује новац за науку, па да поделимо сви његову казну одричући се по једне истраживач-године?

Рече један драг старији пријатељ, помало и са прекором – радо пристајем на то – како ме занимају само велике и вечне теме, дакле овде сусрета, препознавања (Аристотел) и среће (Епиктет, Шопенхауер, Јерков – насмејте се, молим вас). Није баш сасвим тако, али има у томе истине, оне ме занимају далеко највише. Међутим, уколико се велике и вечне теме истражују на књижевном делу које није себе уписало у вечност, могу да делују гротескно или трагикомично. Према томе, да не бих изневерио природу свог интересовања за књижевност или да претерујући са вечним питањима не пореметим основни циљ, књижевноисторијску реевалуацију, репозиционирање једног важног *лиминалног писца*, бирам антропологију књижевне имагинације која спаја Миличића и Црњанског и која говори оно најбоље о обојици. Сибе је чудо нашег доживљаја, али он је чудо доживљаја самог Црњанског. И Црњански, велики, превелик писац за нас, лиминални је писац. Утолико је смешније са каквом поамом би неке хрватске колеге да изведу апропријацију макар неке Андрићеве сенке, упркос томе што се он осим у једној женерозној југословенској перспективи целином свога дела и става јасно изузео од реапропријације, док за Црњанског немају чак ни основни херменеутички, можда ни читалачки нерв. Рекло би се, можда и није реч о књижевности. Зато се граничне ситуације писања, сад схваћене књижевноисторијски и историјскопоетички, морају узету у обзир из најбољих естетичких и теоријских разлога. Упрос томе, врло је тешко

наћи простора да се покрене питање антропологије књижевне имагинације која показује како је у часу када се песнички сећа младости и својих пријатеља, растајући се од себе а самим тим заправо прилазећи њима, Црњански - који није чувен по својим меким и лепим успоменама - на посебан начин ставио печат најдубље и најбоље имагинације на Миличића и овај се без тог печата и Црњанског заправо више не може видети. Тај печат, иако је то сам Црњански, нешто открива у целини Миличићеве књижевне фигуре, она је њиме одређена на посебан начин, као да у тих неколико речи бива речено управо оно што је недостајало да целину једног књижевног дела примимо на највишој фреквенцији естетичког дејства, интензитета који му иначе често недостаје. То што Црњански каже, то Миличић нужно јесте. Зато је ово оглед о ономе што Миличић не каже, ономе чега у његовом делу без инструкције Црњанског нема, ономе што се не може ни рећи другачије, па то овај текст другачије и не говори. То, да се нађе оно што у неком делу није речено, и да се о том делу каже оно што не може бити речено, то је моја привилегована тема и то ми се ни на једном скупу не може одузети, то не би постигао ни бити, чак ни пре својеврсног идеолошкохерменеутичког суноврата у паметном, образованом и поразном, по њега и хоризонте хрватске херменеутике, читању Андрића. Ја, ако баш хоћете може се рећи и ми, дакле ми бисмо му на томе могли и захвалити, али ја ни после свега, ни упркос свему, не желим да будем толико циник.

Када вас Црњански упише у вечност, ту више спаса нема и док има Црњанског, има и Сибе Миличића. Пожелим, са толико туге колико се надам да је у мени нико никада неће видети, да сваки човек има таквог друга на овом свету који ће га онда када се уписује у протоколе неба, а не министарства, једном реченицом, једним делићем стиха, једним записом, чак и цинизмом, сачувати пред лицем пропадања, равнодушности која као заборав прекрије и оно мало што је можда могло да остане за нама. Црњански је

проговорио са величанственим цинизмом, то ваљда говори све о Црњанском, а понешто и о Миличићу, тако је Сибе уписан у ту вечност. Боље је уписан од плејаде песника којој се наругао Данте и тако их скоро све сачувао од потпуног заборава. Са друге стране, не мора човек баш као Ториђани да разбије нос Микеланђелу, али чак ни тада не зна какве ће то последице изазвати – како пише Баролски у студији *Микеланђелов нос*. Све, чак и то, може да подстакне велику креацију. Шта да је Микеланђело, остарео, величанствен, узвикнуо нешто о полуделом Ториђанију, а шта да између њих није био тај гнев и поруга, него најфиније ткање људске душе које те и када остариш враћа пријатељству и неодољиво је толико да за некога ипак мораш да кажеш *мој!* Шта онда, када овако радикално заоштримо постхерменеутички поглед на један песнички инцидент, адорацију меморије, значи *мој*, шта значи *Сибe полудели*, када то Црњански *ламентује*? Кад мислите да се тумач шали и да пише превише речи а неће ништа да каже, не би ли натерао то што ћути да се само појави пред оним ко има довољно стрпљења да прати постхерменеутичку реторику и оно због чега она није декоративна него нужна, ту лежи само средиште изненађења: не по чему је биографски гледано Сибe за Црњанског *мој*, већ зашто у том страшном и великом часу *Ламента* мора бити *ту* за великог песника. Које су особине Сибe као фигуре књижевне имагинације која открива нешто што се иначе не би нашло у само делу овог писца, по чему је он као књижевна фигура за неоспорног класика европске и светске књижевности двадесетог века *мој*? Шта значи *бити мој*, у чему је корен те изванбиографске *мојости*, без обзира на Хајдегера и некада велике теме које данас као да су *passé*. Тут пасе. Никада, никада више. То што је биографско, колико год преобликовано, то још можемо да замислимо, али оно што је чисто поетичко, као да ово *чисто* није *passé* такође, стваралачко, како да то у смислу онога што *мојошћу* повезује два писца схватимо? А *Сибe полудели*, што сад ваља разумети не само без Фукоа, или

макар Шошане Фелман, већ без могућности да се целина тог хоризонта лудости, у којем лежи нека истина која другачије не може да допре до нас и наше тврђаве дискурса (да се ипак подстакне резонанција фукоовских тема), види у ономе што никако не можемо да знамо. Не зашто је Сибe *полудели* за Црњанског, или какве уопште има лудости код Сибe Миличића, није то питање фактицитета или лаког домишљања, још мање мукотрпног трагања, али лаког налажења када се до тога напокон дође, дакле ако има шта да се нађе, већ која је то неналазива истина до које се другачије не може стићи, а овде је проговорила као што проговара нужност вишег реда?

Нису то облаци „у лудом бегу“ из „Ветра“, уводне песме збирке 3 Сибe Миличића објављене у Дубровнику 1914. по издању, а из срца Београда, из Кнез Михајлове, по штампи, награђено од Матице српске у Дубровнику, а штампане у штампарији „Пијемонт“ у данашњој београдској пешачкој зони, у згради са бројем 15. Где смо ми данас после таквих снова једне епохе који су уписани у основне податке ове књиге? Тад је „љути ветар из незнане даљине“ дочекан у песми као Поов гавран и Лазин Руварац, а песник Сибe Миличић у самоидентификацији пролошке, поетичке, асертативне песме себе види као тај ветар што силан иде и чим додирне облаке, који пред њим „у лудом бегу ходе“, они „ишчезну при додиру“. Баш тако и песник као силни ветар, гоњен срцем „кроза свет и пучину“, *срће* (каква дивна реч, Лаза би му је отео) за жељама, али чим их стигне, „расплину се и згину“ жеље. Да му се никада ниједна жеља неће остварити, то је наравно престрого, али песник мора да пази како види себе, јер у нечему је ово веран опис онога што се није догодило: испуњење. Жеље, као у *лудом бегу ходе*, беже од његових откуцаја срца и силине са којом их прогони, као облаци у *лудом бегу* пред ветром. Сад већ *полудели*, *луди* Сибe није исто, а још се нисмо ни од прве песме опростили. Постоји при томе и *луди ход* тумачења пред којим је тајна уметности у *лудом бегу*, то се разуме

и из елегије о постхерменеутици. Сваки човек мора да нађе своју „залуталу душу“, о којој Миличић наивно, детињасто пева у следећој песми, па онда о души уз погребну поворку или литију у следећој песми, у трећој песми пева о ономе што му мучи душу, да би доцније стигавши до „Молитве усред поља“ разрешио релацију духа и библијских тема са „тајном немирне душе“. У тој су се *души* тукле силе новог времена и социјалне правде са остацима религије и ритуала, то се ново време отимало старим крајевима, ту су се сударали порекло и будућност, напуштале старе теме које вуку унатраг, а старе теме као далматински крш заувек везивале за себе имагинацију која није могла да их напусти. И зато је Миличић био бољи када је писао о новом и прошлом, него о космичком и вечном. У његовој души остало је заувек двојство.

Проблем са којим се тумачење суочило не решава се семинарским глосама, једно је *Сибe полудели*, друго *ход у лудом бегу*, дијалектика душе и духа, немоли пуки фразеологизми са изведеницама из луд у „Агнецу божјем“ из *Борова и маслина*. Чак ни сложена феноменологија мушких (и женских) прича, са маскулиним опсесијама и патријархалним насиљем жеље за сином по цену живота жене, девојке блуднице, посрнулог свештеника и изневереног божјег завета, или блуда, ни покушаји рефлексije у *Књижи радости*, не вреди ту тражити поетичку одгонетку. Рад на тексту јесте прва претпоставка разумевања дела у одређеној контекстуализацији, али оно што је тајна изванредног сусрета двају писаца, адорације меморије и песничке емфазе, печата који је оставио на имагинацији у ремек-делу српске књижевности, спаса од заборава који се као милост велике уметности излива на оне који се у њој затекну, то што је интрига сазнања онога што се не види у интерпретацији, не решава се таквим радом са текстом. И тај рад се, узгред буди речено, на крају сведе на неку врсту присиле идеје над оним што јој не мора бити подложно, што идеје присвајају за себе, како је то сурово, пре толико времена показао Хирш демонстрирајући како тзв.

унутрашњи студиј књижевности такође није у сваком погледу интринзичан, јер мора да се ослања и да долази до општијих идеја које су самом делу такође екстринзичне. Проблем који је овде начет из једног мање очекиваног угла, не лежи ни у најпрецизнијем и најисцрпнијем непосредном тумачењу, колико год оно било нужно, него у разумевању антропологије књижевне имагинације и поетичких последица које фигурација једног писца у делу другог уметника има за књижевно стваралаштво тог писца. Тај одговор није на почетку строфоида из *Књиге вечности*: „Тако, пун жудње и маште своје пун, / ја тражим залуд свој сан луд;“. Написано више година касније, то на први поглед делује као поновљена фигура трагања из песме „Ветар“, али стихови затим иду у другачијем смеру. Уз ситну добит унутрашње риме, песнички субјект ускоро у свему налази вечност, одувек у свему живи и вечно ће живети у свему. То је различито и од пролошке песме и од трагања по целом земаљском кругу које је било (у)залудно, ово што следи је апотеоза и уздизање у вечност. Није одговор ни у „Пролетном хаосу“ из *Филигран*а, ни у приморским приповестима и наративима, огледима и записима... Заправо овај екскурс и поглед у саме текстове је само одлагање да се тврдо каже како се на основу њих никада не може установити зашто када је он *мој* Црњанском, има бити и *полудели*. Овај мали екскурс у семинарске теме је ту да забави оне којима је досадно да читају овакве текстове, или да покаже разлику онога што се мора рећи у Црњанском, и онога што се може рећи у тумачењу неких других стихова.

Теоријски проблем је јасан: хетерономни статус једног књижевног дела у односу на дело другог писца. Опус Сибе Миличића претвара се у огромну фусноту уз дело великог писца. Опус Сибе Миличића се прибија не само стих који још и није цео наведен, него и уз белешке, записе, сећања и напокон уз једну могућност тумачења романа која не мора бити изведена до краја. Замислимо неко ново, сасвим савремено дигитално

критичко издање сабраних дела у којем бисмо уз сваку белешку добили и све изворе за њу, ту би се уз стих и коментар нашао цео опус Сибе Миличића. И још боље, дигитална хуманистика ће уз вештачку интелигенцију ускоро пружити могућност да се сваки појам и асоцијација, фразеологизам, синтагма и исказ, истраже не само на нивоу опуса двају писаца, него читавих књижевних епоха, па и књижевности уопште. Неко може да истражује целога живота где се све јавља имагинација носа, на пример – у корену те идеје лежи једна врста тумачења трауме која је могла бити додатно погонско средство ономе који је дефигурисан да ствара најлепше, савршене фигуре – а једнога дана моћи ће да се давањем једноставне команде издвоје и аутоматски, машински анализирају сви „погоци“ који су могући, вероватни и оправдани у поређењу било чега са било чим другим. Све што је икада написано о носу, све скулптуре, све слике, сва анатомска или археолошка истраживања, чак и она упутства о откривању фалсификата на основу сликања носа или ува, чему сам се некада толико смејао, или софтвер за препознавање ликова људи, који већ данас постоји и којег због односа врха носа и браде, размака зеница и још понеког мерења скоро да не можете преварити, то ће технолошки укинути читаве домене истраживања. Цео свет интертекстуалности постаће само демонстрација могућности машина и софтверских пакета, а сви који су годинама стрпљиво прикупљали знања постаће сувишни и неконкурентни. Моја идеја парадоксалне интертекстуалности, формулисана пре четврт века, могла би постати основно средство и истовремено крај једне врсте проучавања. Зато се питање постхерменеутике и тајне, које је овде изложено из једног необичног угла, мора узети са већом озбиљношћу но што би то неко ко нема афинитета према оваквом мишљењу о књижевности иначе учинио. Не вреди чврсто змурити, хоризонт једног другачијег света и технологије се тиме не да зауставити.

Уз све више података са друштвених мрежа, о кретању уз помоћ ци-пи-еса, куповинама на нету, неки ће програм у будућности моћи да одгонетне чак и то шта би некога, ко је као Сибе, привукло овамо и везало га уз нас, да предвиди његове преференције и изборе, као што се већ на основу таквих података у маркетингу погађају конзументски афинитети и политичка опредељења. Где и како се развио културноисторијски афинитет Сибе Миличића, како је настао и трајао пијемонтски одјек, зашто је једна овако сложена акултурација овладала њиме и његовим делом, разне дивне загонетке људске природе и чуда стваралачког духа можда ни у прошлости не леже безбедни од свих простих, прагматичних одговора. Има када је реч о технологији и смешних ствари, као када су Јапанци уз неког нашег мудраца и малтретман великог глумца, Љубе Тадића, покушавали да реконструишу како је говорио Вук Стефановић Караџић, али има и реконструкција лица на пример неандерталца - колико год за сада биле непрецизне, то није бесмислено да бисмо да видимо како је он изгледао. Немам ја ништа против карлица неолитских жена, само мислим да нису важније од Његошевог путовања по Италији, Црњанског у Асизију, чак ни Миличића у Барију. Ко зна шта ће све, па и питања избора по сродности и идентитета, постати предмет аутоматске социјалне аналитике. Могућности манипулације човеком ће убрзо бити незамисливо велике, а многи традиционални домени хуманистике покорени машинама.

Зато су битне метафизика тајне и постхерменеутичка неразрешивост енигме. Колико је то достижно у оваквој стратегији тумачења у којој још није чак ни цео стих Црњанског наведен, а ипак је нешто речено о књижевности, верујем и о Сиби Миличићу, нешто књижевноантрополошко, битно за његов лик и дело, нешто што стаје у блесак адорације меморије, нешто гранично, блиско, потресно и лимиално? (Од латинске речи за праг, граничник, у антропологији је то дезоријентисаност или двосмисленост у обреду прелаза,

односи се на онога ко више није у статусу који је имао пре обреда прелаза, а још није у постритуалном статусу, нешто што се на позицији лимеса може рећи чак и за целу заједницу, комплексне културне феномене, и свако амбивалентно припадање уопште.) Лиминална херменеутичка игра не допушта грубу идентификацију и олако културолошко препознавање, она је у тајни између сазнања и несазнатљивости, у том прелазу који из једног у друго траје, али је могућ у оба смера, о чему се иначе никада у науци не мисли, а прелазак из знања у незнање је кључни тренутак херменеутичког изазова и једне среће која је блиска срећи какву доносе велика уметничка дела. Примарни референцијални оквир за Црњанског и Миличића не мора бити, или не може бити, иначе чест случај, то што се у српској култури назива лудим неко ко одскаче, кад је изузетан, начитан, замишљен, кад говори сувише сложено па га многи не разумеју... То је црта једне културе која много не цени ако си сувише необичан и другачији и не допушта да будеш сасвим свој, баш тада ако си сувише свој може да ти прикрпи да си полудео. Ово међутим није на тај начин уписано ни у имагинацију Црњанског, нити необичност и богатство lika Сибe Миличића тако може да се олако смести у поље једне културолошке предрасудности, то је индикатор једне антропологије имагинације. Колико је, када се то све схвати лиминално, па чак и као ритуал блискости и даљине између *мој* и *полудели*, као да се целина суда једне културе уписала у најбоље, потресно, изузетно што говори само велики песник, колико је све то заиста далеко од сазнања да лудило говори ону истину коју култура не може да прими? Да ли смо заиста толико далеко од фукоовских тема? *Полудели*, то из ове перспективе гледано значи онај ко сме да се понаша изван оквира грађанског и малограђанског очекивања, ко крши неписане друштвене регуле, које је из једног стања њихове младости занесене и збуњене великом надом кренуо ка неком правом, модернистичком и хипермодернистичком стварању, ка бољем свету, пијемонтском и

уједињеном *лудилу* и животу који се неће дати стереотипима, и на граници тог прелаза остао, остао без судбине високог модернизма, заборављен у својој предизузетности, неко коме су читаве културе морале одати признање јер је чувајући једну далматинску изузетност могао бити баш једна немогућа појава, и којег су из свих ових разлога лако могли заборавити да им не би сметао и повређивао ту пијемонтску трауму. И из перспективе фукоовске литературе, постоји фигурација једног далматинског становишта које нас је могло водити у праве висине... Са становишта модела културе, Сибе делује као херој једне епохе и генерације уједињења, једне жеље јаче од реалполитичке наде. Између горчине реалног далматинског искуства у њему и њему као књижевне фигуре Црњанског, између њега као ендемске појаве (тако би рекао Киш), његовог хибридног, полицентричног идентитета и политичке судбине има нечег вишег од сваке идеологије или заноса. Утолико више има разлога да откријем у свом незнању, далеком сваком семинарском процесирању стихова и исказа, једну лиминалну културну границу која на две различите стране упућује смисао стиха који све време желим и одбијам да наведем. На једној страни је континентално, социјално читање, на другој медитеранско, које је тек загонетка.

Дакле вежите се, полећемо: шта тек значи да је *мој*, а *полудели* Сибе – „зинуо као пеш“? Час је за незнање, и оно што наука не разуме а министарства не подржавају, за једну истину и сазнање које је могуће само у незнању. Док оно не нестане у машинском добу и свако знање не изуби свој еманципаторски смисао. Професору Гуглу све је надокхват алгоритма и ништа му није битно, њему је све исто и за њега све има исти, никакав виши смисао. За мене је ово лепше од живота. *Зинуо као пеш*. Како се то уопште може рећи, и како се то уопште може разумети, а у једну фигуру, да је неко *мој*, да је *полудели*, и да је *зинуо као пеш*, стало је цело једно пријатељство и најлепша песничка потреба, нада

једне младости и потребе које су их чиниле стварно живима, стало је све што се у часу када гледаш у лице смрти има рећи за некога кога из најлепших дана водиш са собом у визију тог часа неумитности, да се пође заједно где нико не може да не оде и где је утисак толико снажан да се отуда нико није вратио да га посведочи, како целина једног човека кога се тако моћно сећаш може да стане у неколико речи, и како тих неколико речи не само што ствара невероватну и загонетну фигуру, већ говори о целини његовог опуса више и боље неко било које тумачење? Како је то уопште могуће, а није могуће нигде осим у великој уметности.

Целог свог континенталног живота, јер он је такав упркос љубави према мору и уверењу да морам имати неки медитерански расни ген кад толико волим бескрајни плави морски круг и над њим звезду чији зраци по површини љескају и тако неодољиво маме, Александар Јерков је веровао да се то да је Сибе *зинуо као пеш* може схватити као да је Сибе зинуо као ревер од капута, да се мисли на пеш од капута, облик крагне као на сакоу. Када сте у књижевности деветнаестог века хтели да прикажете слабије социјално стање, довољно је да капут буде неуредан, да пешеви, ревери буду тако подерани да се разлистају. Подеру се ивице, из њих вири онај тврди материјал који држи пешеве равне и круте. То је толико типична слика, лако ју је наћи не само у причама и романима, фељтонима и сликама, нарочити рецимо у доба велике депресије. Пеш је и израз тадашње модне индустрије, чак и сам присећам када се, био сам сасвим мали, говорило о широким пешевима. Сибе полудели зинуо као пеш, у овом континенталном читању је социјални знак, слика како је једна социјална нада потрошена, нема је више. То овде није знак материјалне сиротиње, него несталог грађанског статуса. Још једну нијансу додаје то што социјализам не мари за пешеве него за руске рубашке, али то овде није пресудно, овде је главна слика пропалог грађанског сталежа који сада има подеране

пешеве, који су зинули јер из њих пробија тај крути материјал, и у томе је нека слика судбине коју Црњански може да види за њих све. Ово није исцрпно тумачење, дакле није систематско истраживање историје израза и социокултурна идентификација лексичког културног памћења, то је само оно што се само по себи намеће у синтагми зинуо као пеш, у примарном читању. Овакво разумевање је дакле део естетског доживљаја, не накнадни акт интерпретације, то је оно што читалац спонтано може да за у часу у којем чита, да се не враћам старом добром Ингардену којег ми је Петар Пијановић ставио у руке на почетку гимназије, а Драган Стојановић се постарао да га не испустим из руку наредне деценије, још је тада било великих учитеља и пријатеља.

И тако сам мислио како разумем стих Црњанског, не и целину загонетке зашто је Сибе *мој*, зашто је *полудели*, зашто је *зинуо као пеш*, како разумем хоризонт на којем овај стих производи не само тајну већ и значења уграђена у његово естетско дејство. То сам мислио све док на некој ситној слици нисам сасвим случајно видео рибу пеш (главоч, попин пампур) којој је такорећи тело набијено у главу и има широка уста. Колико само ту Фуко мало може помоћи кад се суочиш са тако страшним проблемом као што је пеш. Јер из перспективе Фукоа, цепање дискурса, конституционалне пукотине свести, сазнања и језика, социоекратски печат имагинације отварају научне расправе у којима бих умео да потегнем Бурдијеа и Лумана, социјалне критике друштвеног система, размене части у медитеранским земљама и напослету специфичност друштвеног аутопоезиса, моје омиљене теме у поетици, уз Лумана и Фогтову и ко зна шта све не, седели смо по разним библиотекама, али шта да се ради кад човек не зна за *попин пампур*? Да ли је пеш ревер, или је попин пампур све покварио јер је пеш главата риба, па је онај ко је зинуо као пеш зинуо као риба? Риба на обали, Далматинац на копну и десетине асоцијација се шире, а за све је криво попин пампур. Међутим, зашто речна риба за једног Далматинца, чак и

ако је овај медитерански лик изашао на копно нашег уједињења између светских ратова, после опет у социјалистичкој, коминтерновској фантазмагорији, и ту уз реке уместо мора, морао да уз исторјиски слом због којег се цео један сан насукао, зине као пеш? Можете мислити само како је назив попин пампур тек могао бити близак Црњанском, који је наравно могао знати за њега док је лутао Војводином. Шта ли би Александар Јерков, по оцу Србин из Војводине који воли своју равницу, дно пресахлог мора, пречански приморац и подморац, имао да каже о оваквој интерпретативној могућности? Тек уз ову потврду, уз слику рибе, континентална акултурација је попустила и дозволила је Јеркову да се у њему покрене асоцијативна снага онога што је знао – верујте ми да знам из прве руке да је све време знао то што је вероватно могло и без пеша, главоча, главате рибе широких уста која може да зине, да се пеш прочита као латинитет *pesce* (од lat. *piscis*). Зинуо као риба, као *pesce*, као пеш. Толико је снажно значење пеша као ревера, и толико је далеко од континенталне имагинације да осети пеш као *pesce*, да је то као пампур, иако не попин, зачепило значење стиха.

Свако зна да се каже „зинуо као риба“, лако је то семиотички траспоновати у пеш, зинуо као пеш, као риба. Међутим, то је ограниченост лингвистичког и уско семиотичког приступа и разлог зашто се на њих не може пристати, осим као на помоћно средство у тумачењу. Потпуно је погрешно семантичко, семиотичко па прагматичко богатство које стих добија уз фигуру зинулих ревера који су културолошки, социјално, историјски, економски упечатљиви, свести на један фразеологизам у којем је позната реч замењена туђицом, па нас та замена блиског нечим страним тера да уобичајени израз видимо на нови начин, то је тачно и недовољно за тумачење књижевности. Пре свега, чак ни тако прецизна фразеолошка атрибуција можда уопште није неопходна, јер у *Ламенту* у имагинацији већ постоји цео флорилегиј чудноватих бића, у којем има места и за полипа

и делфина. Са једне стране, то је јасан приморски знак у којем је и *pesce* контекстуално подржано, са друге стране, то су митолошки симбол као из неке старе картографије, па је Црњански гледајући у астралну слику Београда могао на уму више од мора, могао је рачунати на то да ће образован читалац имати слику космогоније и читава небеса, сазвеђа и старе митолошке представе у којима се јављају и рибе као ознаке великих морских пространстава, полипи и делфини, али и Јонин кит, дакле целокупно копно назначено као риба. Зинуо као пеш, тада може да буде зинуо као риба на сувом, као Далматинац на копну, као једна давна нада на тлу њеног изневеравања, али још чудније, зинуо као само копно. Нема ограничења у поезији, овај сјајан стих је можда нешто битно, пресудно, то је речено о историји, и о самом копну као таквом. О Карлу Шмита и разлици слободе на мору и ограничености слободе на копну, о конституционализму и граници, можда је превише одмах говорити, али то није немогуће ако се види целина сиболичког потенцијала стиха Милоша Цранског и фигуре Сибе Миличића.

Можда Црњанском уопште није био неопходан тај главати пеш или попин пампур, него се целина латинитета једног именовања расипа у бескрајно море тумачења по највишем закону песничког умећа, јер оно што може да стане у један стих не може да стане ни у сва тумачења овога света. Један континенталац који је бивао на морима и волео обалу, неко ко у месту које носи назив плаже пише поему краја живота, могао је да имагинира целину света, космоса и свих *укрштаја*, да напише стих у којем се види сва лепота поезије, сва ширина песничког света, и сва дубина једне изванредне успомене и књижевне фигуре пријатеља коју је обликовао.

Ако је зинуо као риба, ако је именован у овом латинитету па је и због самог именовања морао овако да зине, шта све то може да значи? Шта значи разлика континенталне имагинације пешева од капута, и медитеранске имагинације *pesce*? Тај лимес је важан и

ако је ово граница имагинације између пеш, слатководна риба, и приморског латинитета *resce*, све су то интеркултуралне интриге, а зашто је зинуо и шта то види Сибе, и Црњански види у њему, да се тако полуди и зине - нажалост, можда почиње прича о нама. Ту можда треба испричати оно све што знамо о себи и оно што не знамо, зашто је све морало да буде овако како јесте. То се, бојим се, не може другачије ни испричати него у оваквом једном тексту који мисли да то једино може да се каже овако и да је тиме све речено. У том часу немогућа фигура какав је Сибе Миличић може да зине пред свима нама, због свих нас, а можда неко може да зине и пред овим текстом који сам писао отворених уста херменеутике, самоме себи, свакако не да би их затворио. Не запушити самоме себи уста, то је озбиљан задатак у свим културама и у сваком времену. То би могло да помогне расправи о једној *историји српске књижевности* и о томе зашто Сибе Миличић није био у њој. Треба зинути да би се то рекло.

Мање уобичајена литература

Агамбен 2012: Ђорђо Агамбен, *Диспозитив и други есеји*, Нови Сад: Адреса.

Баролски 1997: Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A myth and its maker*, University Park: Pennsylvania State University Press.

Берман 1982: Marschall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air. Experiences of Modernity*, London: Verso.

Глук 1979: Barbara Reich Gluck, *Beckett and Joyce. Friendship and Fiction*, Lewisburg: Bucknell University Press.

Дерида 2001: Жак Дерида, *Политике пријатељства*, Београд: Београдски круг.

Епиктет, Аурелије 1991: Епиктет, Марко Аурелије, *Обрасци воље и среће*, Ниш: Градина.

Зафрански 2009: Rüdiger Safranski, *Goethe & Schiller, Geschichte einer Freundschaft*, München: Carl Hanser Verlag.

Јерков 2022: Александар Јерков, *Смисао среће и књижевности. Огледи о животу и љубави, о*

читању и тумачењу, Ноуевер: Институт за срећна истраживања.

Марквард 2008: Odo Marquard, *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*, München: Wilhem Fink.

Прајс 2016: Stanly Price, *James Joyce and ItaloSvevo. Story of a Friendship*, Somerville: Somerville Pres.

Шопенхауер 2007: Артур Шопенхауер, *О срећи, љубави, филозофији и уметности*, НовиСад: Адреса.

Aleksandar Jerkov

Why I didnt know what is a “peš” (sort of fish or worn out and teared part of the jacket): Sibe Milicic, perceived to be mad and prowen not to be read properly, between holding on for ever in Crnjanski’s recollections and disappearing in literary history

Summary

The text is about a particular kind of hermeneutics that rests on boundary cases. It is necessary to understand the limiting, liminal position of a writer and it has been developed regarding the basic principles of hermeneusia which the author proposed in his book. An analysis of the encounter between Sibe Miličić and Miloš Crnjanski, who left a powerful mark in important verses, and a review of some of Miličić’s works, builds hermeneutics of mystery and ignorance. In the theoretical framework from Foucault to hermeneusia, the anthropology of literary imagination and the differences between the continental and Mediterranean perspectives of interpretation emerge. This contributes to the understanding of anthropology of literary imagination and to liminal hermeneutics.

Keywords: Sibe Miličić, Miloš Crnjanski, Lament over Belgrade, Michel Foucault, madness, liminal, hermeneusia, history of Serbian literature, anthropology of literary imagination, liminal heremeneutics, transition of knowledge into ignorance.

«
Бојан Јовић
Институт за књижевност
и уметност, Београд
bojan.jovic@ikum.org.rs

УДК 82:111.852:[821.163.41.09-1 Miličić J. S.
82:81'38:[821.163.41.09-1 Miličić J. S.

СИБЕ МИЛИЧИЋ И (СРПСКА) АВАНГАРДА: ОГЛЕДАЛО У (ИСКРИВЉЕНОМ) ОГЛЕДАЛУ

Анстракт: У раду се даје опис односа најзначајнијих одлика учешћа Сиба Миличића у првом таласу (наше) међуратне авангарде. У анализи се истичу примери како негативних (Мицић, Винавер) тако и позитивних (Илић, Петровић) критика Миличићевих остварења у кругу његових савременика, који указују на присуство битних елемената авангардних одлика. Наглашавају се примитивизам, космизам и припадност бројним формалним и неформалним уметничко-књижевним групама (*Крфски забавник*, Група уметника, Београдска литерарна заједница Alpha, *Алманах Бранка Радичевића*). Анализира се Миличићев сусрет са значајним представницима италијанског футуризма (Маринети, Бочони), Миличићеви програмско-манифестни радови („Писмо из Италије“, „Један извод који би могао да буде програм“, прилог из *Алманаха Бранка Радичевића*) у контексту одговарајућих српских и европских текстова, особине његових књижевних и ликовних радова које показују блискост авангардним настојањима. На крају се пажња посвећује Винаверовим пародијама Миличићевих стихова које, као и негативне али подстицајне критике, у хумористичком кључу погађају суштину Миличићеве поетике.

Кључне речи: српска авангарда, Група уметника, Београдска литерарна заједница Alpha, Љ. Мицић, Зенит, С. Винавер, М. Црњански, Р. Петровић.

КЊИГА ВЕЧНОСТИ. Филиграми Сиба Миличића. Док смо о његовим сликама имали бар нешто да кажемо, с овом књигом „вечности“ смо у неприлици. Што да кажемо о овом „модерном“ песнику? По својим песмама је блеђи и наивнији него „уважени“ плагијатор г. Крклец који исто (како је познато) пише „песме“ пошто је прочитао неколико песника. А и „модеран“ је као крапински човек. Слика и прилика! С том разликом, да Миличић у својим годинама не ће више доћи „памети“ док се ономе младићу опрашта и још увек има времена да се поправи и не преписује. Ипак је непојмљиво да се сви ти стариковићи данас рачунају у „нове“, „модерне“ и „младе“ (човек кад их чита има осећај да ће родити младе). Треба прочитати песму „Скерцо“ на 56. страни па да се сви уверите о голишавости стар-младог поете и заступника козмоанемије у Југославији. Иначе аутор по свом непознатом уверењу спада у сродну београдску групу – почетника. Љубомир Мицић, „Књига вечности“ (Мицић 1922 : 16)¹

Можда и више него позитивни, и ставови са наглашено негативним предзнаком могу бити од велике користи за тумачење позиције неког писца и његове поетике / естетике, будући да без благонаклоности, карактеристичне за генерацијски, поетички или идеолошки блиске некритичке ставове сабораца, неретко указују на битне особености појаве на коју су усмерени. У том светлу, наведени пакосно интонирани Мицићев приказ збирке песама Сибе Миличића *Књига вечности*, објављен 1922. године у *Зениту*, заправо на сасвим поуздан начин одређује кардиналне тачке које могу да послуже као ослонац за разматрање места и улоге (односно рецепције / перцепције) Миличића и његовог стваралаштва у сложеној динамици (српске) авангарде.

У својој оштро интонираној цртици Мицић, додуше са нескривеном иронијом, наглашава

¹ Мицић касније, у подједнако јетком приказу збирке прича Борови и маслине, као једину њену врлину истиче „зенистички стил“: „Једина је врлина Миличићеве књиге, што се у њој налази мало позајмљеног и имитованог зенистичког стила: кратких реченица, брзометних инфинитива и осамљених именица“ (Мицић 1926: 39–40).

бројне битне особине Миличићевог стваралаштва: распон мултимедијалног опуса; примитивизам / модерност; космизам; на крају и колективну поетичку припадност. Управо последња Мицићева напомена-замерка, смештање песника по „непознатом уверењу [...] у сродну београдску групу – почетника“, подсећа на чињеницу да је књижевни живот Београда након Првог светског рата, када је са стварањем вишенационалне државне заједнице престоница постала средиште југословенског књижевног живота, окупљајући, поред домаћих, и српске писце и уметнике из емиграције, оне из бивших аустроугарских крајева – Војводине, Босне и Херцеговине, Хрватске, као и хрватске ствараоце, обележен пре свега групним деловањем у оквиру нових књижевних и уметничких тенденција. Носилац ових стремљења јесте историјским околностима зближено поколење писаца које, поред блиских погледа на књижевност и уметност, пре свега одликује жеља за стварањем јединственог југословенског културног простора: Бошко Токин, Растко Петровић, Тодор Манојловић, Сибе Миличић, Станислав Винавер, Тин Ујевић... већ су током рата, кроз сарадњу са *Крфским забавником*, образовали неформалну групу чији је већи део наставио дружење и сарадњу у Паризу; након повратка у земљу, наши ствараоци наставили су заједничко деловање, превасходно окупљени око различитих група, недугог трајања и малог броја јавних наступа, као и око часописа и едиција, углавном кратког раздобља излагања.

На оваквој, динамичној и живописној београдској књижевноуметничкој сцени, Јосип Сибе Миличић заузима истакнуто место.² Миличић од пролећа 1919. учествује у раду Групе уметника, основане у београдској Ротонди, кафани „Москва“, коју су, осим њега, сачињавали књижевници, сликари, музичари и преводиоци Сима Пандуровић, Тодор Манојловић, Милоје Милојевић, Станислав Винавер, Бранко Поповић, Милош

2 Такође, време непосредно по уједињењу обележено је динамичном културном разменом и сарадњом стваралаца из најистакнутијих југословенских културних средина, пре свега Београда и Загреба.

Црњански, а по доласку у Београд и Иво Андрић. У јесен 1920. године група се гаси, док њени чланови настављају појединачну сарадњу са различитим часописима, од којих је најважнији управо *Зенит* Љубомира Мицића (Загреб–Београд 1921–1926), најуспелији покушај да се код нас оствари међународно значајан авангардни часопис.³

Миличић учествује и у првом колективном наступу групе књижевника у загребачком часопису *Критика*, бр. 11–12 за 1921. годину (уредници Милан Беговић и Љубо Визнер), под заједничким називом Београдска литерарна заједница Alpha.⁴ Заједницу је чинило дванаест аутора (Тодор Манојловић, Милош Црњански, Тин Ујевић, Сибе Миличић, Станислав Винавер, Јосип Косор, Светислав Стефановић, Бошко Токин, Станислав Краков, Растко Петровић, Милан Дединац, Иванка Иванић), заступљених са шеснаест радова (осам песама, један есеј, две приче, један драмски увод, три жанровски хибридна текста и један превод). У фељтону су своје прилоге дали Тин Ујевић, Бошко Токин и Растко Петровић, док се у белешкама, осим уводног текста о заједници, доноси и одговор Љубомиру Мицићу.⁵

3 На страницама свог гласила, најпре на становиштима блиским експресионизму, Мицић окупља запажене европске уметнике, са Запада и Истока, објављујући њихове прилоге (Северјанин, Еренбург, Мајаковски, Кручоних, Хлебњиков, Маљевич, Лисицки, Пастернак, Блок, Кандински, Валден, Шиле, Беренс, Кајзер, Маринети, Гол, Салмон, Биро, Жакоб, Дерме, Де Торе, итд.) као што у једном раздобљу дели уређивање листа са значајном фигуром међународне авангарде – Иваном Голом. У позној фази Мицић и Пољански нагласак све више стављају на сам покрет и идеје покрета, да би се, услед идеолошких и финансијских проблема, *Зенит* коначно угасио а његови утемељивачи отишли у иностранство.

4 Као последица ових иступа долази до међусобног сукоба, оптуживања и полемика. Мицић објављује напад на своје дојучерашње сараднике, у приказу *Дневника о Чарнојевићу и Громобрана Свемога*, у Библиотеци Албатрос (Мицић 1921а: 12). Мицић критикује експресионизам Црњанскога, а посебно Винавера, као лажан и погрешан. Ово је најава потпуног раскида са београдском експресионистичком школом: у следећем, десетом броју, *Зенит* доноси још обимнију и жешћу критику, при чему бивше сараднике Мицић назива јадницима који себе мало цене и ниски су, и пита се да ли осећају своју „мизерију и подлост“. Најгоре од свих пролази „плачидруг“ Токин, оцењен као ништица, непознаница и шарлатан (Мицић 1921б: 14).

5 „На писање г. Мицића, власника ‘Зенита’ изјављујемо ради обавештења: Ми смо г. Мицића сматрали као издавача. Ми смо штампали наше радове у ‘Зениту’, а такођер и умолили наше пријатеље на страни да у њему сарађују, али онога тренутка, кад је издавач покушао да своје производе, не само штампа у ‘Зениту’ (што смо ми толерирали као појмљиву слабост издавачеву) него да их чак назива ‘манифестом’ целог једног покрета, ми смо сви прекинули

Наступ „најмлађих“ може се, по свему судећи, посматрати као сложен, жанровски разнолик манифест (Јовановић 1994: 152) и као такав, уз доцније надреалистичке публикације, представља један од највиших колективних домета наше авангарде.⁶ Вишеструка повезаност текстова и стваралаца наглашена је и самим заједничким наступом али и међусобним посветама: Тодор Манојловић и Сибе Миличић наменили су песме један другоме, Бошко Токин и Станислав Краков посветили су своје текстове Растку Петровићу, Растко Петровић и Милан Дединац Станиславу Винаверу, Винавер је своју причу посветио Кракову, а превод Блока Стефановићу.

Миличић ће у колективном наступу поново учествовати у *Алманаху Бранка Радичевића* 1924. године, у редакцији Божицара Ковачевића, где своје прилоге дају и Станислав Винавер, Тин Ујевић, Ранко Младеновић, Милош Црњански, Тодор Манојловић, Густав Крклец, Растко Петровић, Божицар Ковачевић. Овога пута реч је о издању другачије природе, које можда наговештава протонадреалистичке тенденције: начела исказана у предговору – „зборник је урађен аутоматски [...] без жеље за идејним или каквим другим груписањем, приносима Београђана који су у овом тренутку у току песничког стварања“ (*Алманах* 1924), најављују и његову садржину, умногоме неусклађену и разнолику како у личном представљању песника и мишљења о песништву тако и у песничким прилозима, од којих је већина већ раније објављена.

са издавачем, а и наше пријатеље на страни обавестили. Ову изјаву чинимо да би се већ једном престала спомињати наша имена у вези са г. Љубомиром Мицићем, кога дубоко презиремо и као писца и као човека, чијим клеветата нећемо више учинити част да одговарамо“ (*Alpha* 1921: 452).

6 Аполутни врхунац, међутим, оличава авангардни „Бал 1002. ноћи“ из фебруара 1923. године, у чијој су припреми или извођењу учествовали Тома Росандић, Петар Добровић, Јован Бијелић, Петар Палавичини, Сретен Стојановић, Игњат Јоб, Младен Јосић, Живорад Настасијевић, Никола Бешевић, Милош Голубовић, Александар Дероко, Бета Вукановић, Пјер Крижанић, Душан Јанковић, Станислав Бинички, Милоје Милојевић, Јован Србуљ, Раде Драинац, Бошко Токин, Драган Алексић, Мирко Кујачић, Тодор Манојловић, Марко Ристић, Растко Петровић, Бранислав Нушић, Станислав Винавер, Ранко Младеновић. Миличић, као ни Црњански, није довођен у везу са активностима поводом „Бала 1002. ноћи“.

Када је реч о Миличићевим експлицитно поетичким погледима, њихово формирање неоспорно је обележено раним непосредним сусретом са радикалним европским авангардним идејама, садржаним у почетној фази италијанског футуризма. Миличић 1911. године у *Босанској вили* објављује „Писмо из Италије“, у коме, преносећи разговор – измишљен или стварни – са првацима футуристичког покрета Ф. Т. Маринетијем и У. Бочонијем, излаже основне претпоставке футуристичке поетике, спајајући их са сопственим нарочитим доживљајем футуризма и виђењима задатака савремених уметника. Напоредо са истицањем тежње за одбацивањем прошлости и стварањем у складу са савременим тренутком, обележеним аутомобилима, аеропланима, подморницама...,⁷ односно, са наглашавањем жеље Маринетија и Бочонија да остваре међународни успех, Миличић уводи и неке теме које се не би могле означити као строго везане за футуризам – усмереност, са једне стране, ка дубинама душе и њеним изражавањем у свим „трзајима, грубостима и љепотама“, са друге пак, ка творевинама „дјеце и луђака“, такође у блиској вези са исказивањем чисте и голе душе.⁸

7 Једанаест година касније Милан Дединац, Миличићев савременик из Београдске литерарне заједнице Alpha, управо ће овим моментима посветити и песме, и поетички обележене исказе у критичким текстовима: „Ми певамо по ритму падова и каскада, које наслућујемо само можда, по ритму лупе аеропланских елиса у ваздуху, одушевљењем захукталих пароброда, морским таласима, сунцем; – конвенционална форма аутоматска није могла одговарати нашој узнемирености и емоцији. Свезали смо и заталасали у песмама заковитлане градове халуцинираних пејзажа, биоскопе, зоре на мору, 'завејане даљине', 'тихе и снежне врхове Урала', нове васионе, хаос, па смо то све обгрлили опет и у везу довели сопственим стварањем. То лежи и у спаљивању музеја можда (о томе су вођене толике анкете досад), али више у пречишћавању духова и у одбацивању наметнутих утицаја. Докле треба понављати: уметност мора бити индивидуална, да би била уметност; трговина је иначе. Нови налазе законе свога делања у огромном лиризму увек, ка Старим Словенима, у радости, у васионском хаосу, у љубави; али увек у лиризму“ (Дединац 1922: 29).

8 „Ми разбијамо ту форму вањску и улазимо у средиште, у унутрашњост, у душу. Душу, душу у свим њеним трзајима, грубостима и љепотама ето што хоћемо да дамо! Боју само, шару која ће симболички да прикаже нервозу душе наше“ (Миличић 1911: 180). „Дајмо душе наше у умјетности! [...] Летимо, бјежимо напријед – напријед, *ближе души!* За нас више вриједе цртарије дјеце и луђака него сви највећи генији садашњег доба, јер у тим стварима налазимо голу душу без примјеса трагедије, која нам окружава душу и спутава нас тако, да не можемо да је дамо онакву каква

Управо ова упућеност ка душевном, прожета настојањем да се нутрина песниковог Ја сједини са космосом, красиће доследно Миличићеву како експлицитно поетичку позицију тако и његово стваралаштво у годинама између два рата, када учествује у иступањима српске авангарде. Два значајна програмска текста развијају дате тезе – „Један извод који би могао да буде програм“, и прилог из *Алманаха Бранку Радичевићу*. У њима Миличић, упркос раном сусрету са позицијама футуризма, остаје у потпуности равнодушан према динамизму и савременом техничким достигнућима; уместо општих места модерности он, у хуманистичко-виталистичком кључу, истиче значај савремене науке, захваљујући чијем је напретку одбачено схватање о посебности и првенству чисто човечанског, и утврђено човеково равноправно суделовање у космосу. Након пропасти идеја о испуњењу човека у друштвеној заједници, религија новог времена – наука, усмерава чежњу за вечним, којом се одликује модерна душа након рата, ка заједници материје и вечном трајању целокупности. Савремена поезија налази се на истом задатку као и наука – ослобађање од материјалног и уздизање ка духовном, у потрази за тајнама вечности и дубинама живота космоса, по Миличићевом је мишљењу циљ до тог тренутка нечувене, велике поезије свеопште космичке љубави, која ће одјекнути светом (Миличић 1920: 192). На тај начин изједначавају се наука, поезија и религија, будући да осећања губе од своје привремености и пролазности и добијају одблесак једне свеопште истине само у општој повезаности. Своја размишљања о улози и задацима песништва Миличић на крају усмерава у конструктивистичком правцу, исказујући потребу за организованом целином (Миличић 1924) – да се све оно што се прими кроз емоцију подели, истеше, конструише, и тако сазида чврсту грађевину.⁹

је – голу и чисту! Душо, душо наша, дошло је твоје царство: – па да ти га осјегурамо борићемо се – шаком, пушком, ножем, ћушком – свим, свим, душо, дошло је вријеме твога царства!!“ (Исто: 180–181).

⁹ Управо као истакнутом представнику „космичке“ и „научне“ поезије у Србији, Миличићу одаје признање идејни творац „научне поезије“, Рене Гил: „Мисао и дело српског песника Сибе Миличића заслужују нарочиту пажњу. Он је

Овакви погледи, преточени у Миличићеву поезију, привукли су пажњу не само авангардистичких супарника већ и по много чему блиских стваралаца: тако Станислав Винавер 1920. године критички приказује Миличићеву збирку песама *Књига радости*, по свему судећи једини пут користећи Бергсонове идеје као основ за процену вредности савремених песника. У критици Миличићеве збирке срећу се одређења која су непосредни производ Винаверовог читања Бергсона: идеје о вишегласности природе, о стваралачким раскрсницама, о изобиљу то јест богатству избора, које може да изазове страх код ствараоца и прибегавање крутој и непромењивој поетичкој усмерености.

Винавер Миличићевој песничкој збирци замера априорну и доследну емоционалну усмереност, то јест чињеницу да многозвучне песме природе, са хиљадама преплетених сазвучја, своди на један глас – глас радости; осим што, по Винаверу, такав поступак сам по себи представља обману и насиље у односу на сложеност космоса, додатну сметњу код читаоца изазива слутња да поред изабраног постоји још много гласова, звукова, и трептања. Стога Винавер Миличићев проблем види не у изражајном сиромаштву већ, напротив, у страху од преобиља стваралачких могућности:

Сурова доследност једноме изабраноме правцу понеки пут није последица сиромаштва, него долази од обиља, од бојазни да се не изгубимо на раскрсницама. А наша је душа данас на раскрсницама, и када пође једним правцем (после мучног одлучивања), опет се нађе на новој раскрсници. Изгледа да се сплет путева претворио у сплет раскрсница. И онда, понеки пут, пролети, као најтиша и најдаља сенка једне мисли: Ако је све раскрсница и свуд раскрсница, онда, можда, и нема тако много индивидуалних путева, може се свугде допрети ма коју то изабрали путању? (Винавер 1920а: 287).

у Србији поборник космичке поезије, која је тамо у јеку борбе. Надахнуће му је научно, са превлађивањем уранске емоције и лирског изражаја. А јединство дела, јединство склада, саградња, синтеза: ето речи знаменитих, које сваки час потрже научна поезија“ (Гил 1923: 333) – превод С. Винавера у приказу „Рене Гил о нашој поезији“ (Винавер 1922б: 366).

Почетно насиље над многогласјем, према Винаверовом мишљењу, производи даље огрешење о бергсоновски схваћено упоредно развијање песничке личности и конструкције спољашњег света: песник се, уместо да се емоционално самооствари, најпре насилно филозофски довео у једногласје са природом, потом је желео и да природу доведе у склад са собом. Насиље над собом завршило је у покушају насиља над целом Васељеном („Човек који је себе приморао да буде роб, несвесно сања да и од свију осталих створи робље“ – Исто), у чему Винавер види коначну Миличићеву „трагичну кривицу“.

Колико год била обележена за Винавера крајње ретком применом Бергсонове мисли, његова критика, поред осталог, указује на програмски и доследно спроведен карактер Миличићеве збирке, усмерен ка обликовању – додуше унеколико схематског – јединственог склада уметникове личности и космичке целине. Уз то, Винавер истиче и древност и примитивност спроведеног песничког поступка:

Ко успе да се издели из материје, да се ишчупа из њеног лажног загрљаја, тај не мора више да разуме, довољно му је да осећа, и он ће осетити Велику Радост, јер га нико не спречава да звучи истим звуком као и све око њега. Је ли Радост да се потоне у Опште Све, у Вечити Равномерни, Ритмични звук свеопштега помирења свега са свиме! Постоји ли то Једнолико, Равнолико, Вечито, Једнозвучно, Једносежно? Да то није илузија душе која тражи Радост? Сибе Миличић хоће да буде једнозвучан са нечим што јесте, и хоће да све што јесте звучи истим тоном, трепти истим трептајем. Тек тада он је сигуран да је то све – Радост. То још није чак ни хармонија, склад, када неколико звукова улази у једну велику заједницу. То је нешто пре хармоније, нешто прадревно, нешто када се хоће на један надражај да се одговори тим истим надражајем, на један покрет тим поновљеним покретом, на један клик досегнућем тог истога клика. Сибе Миличић схвата Васељену као једну песму у једном гласу, са којим он хоће да буде у унисону. Као код најпримитивнијих народа, код њега сви певају једно, једним гласом, старајући се чак и да даду једну боју

гласа. Али Природа пева песму са хиљаду звукова, са преплетом хиљаду акорда¹⁰
(Винавер 1920а: 281–281).

Приказујући следећу Миличићеву збирку песама *Књигу вечности*, Александар Илић наглашава чињеницу да је Миличић, као космички песник, од свих савременика једини дао космологију која је у исти мах и лични миракул и метафизика саграђена из идеализованог и пригушеног еротизма и обожавања (Илић 1922: 547). Спајајући пантеизам, католичку мистику и мит као аутобиографију, Миличић не постиже смирено јединство свих ових различитих састојака кроз мир екстазе, већ даје својеврсно несагласје обележено радосном слаственошћу суза и изворног spleen-а. Као и Винавер и Мицић, и Илић код Миличића запажа (нео)примитивистичке црте – још једну новину коју доноси нашем песништву – утемељене у дескриптивном понављању онога што обожава у непромењивости. И Илић, међутим, има примедбе на Миличићево певање: замера му одређену нединамичност и недостатак енергије, проистекле из католичког / латинског оптимистичког ентузијазма, односно из картезијанског дуализма (Исто: 548).

Миличићево место у нашој међуратној авангарди је умногоме посебно, будући да он у њој наступа и као писац и као ликовни уметник, при чему се у двадесетим годинама

10 Винавер изражава критички став према Миличићевој поезији и неколико година касније, у осврту на достигнућа послератне српске поезије, више се не ослањајући на Бергсонову мисао и усмеравајући свој негативан суд ка недовољној тежини Миличићевих стихова: „Али је Миличић лак, прелак, његове речи немају тежине; без горчине су и сласти његови сликови, они залебде и ишчезну. И настаје проблем: изгубити се – како? Не може се изгубити ни онај који је сувише лак, јер себе треба најпре наћи и згуснути. А код Миличића стих чим се исказао, ишчилио је, пре него што је постао свестан себе и других својих задатака и своје жртве! Ти се стихови губе као лака пара – без своје воље и без свог сазнања – чим се роде. Излишно је од њих тражити да се изгубе по својој вољи, са ликујућим напором, да себе принесу на жртву свесно и снажно. Миличић је родоначелник целог оног јата младих песника који су изгубили занос за речи и којима је остао немушти занос без речи. Они не знају шта ће и како ће са својим заносом“ (Винавер 1926: 241).

прошлого века уочава својеврсни паралелизам његових поетичких и ликовних остварења. Ова двострука природа Миличићевог стваралаштва довела је до тога да његово и књижевно и ликовно дело буде предмет неколиких суштинских запажања која колико говоре о његовој поетичкој и естетичкој позицији толико и одражавају битне манифестно-програмске позиције аутора који га коментаришу.

Када је, најпре, реч о критички интонираним приступима, у сагледавању Миличићевог ликовног опуса истиче се приказ Љубомира Мицића „Савремено ново и слућено сликарство“ из 1921. године (Мицић 1921б: 13). Разматрајући радове „београдске четворке“ (Петар Добровић, Јован Бијелић, Сибе Миличић и Живорад Настасијевић) и Шумановића, изложене у оквиру Прољетног салона у Загребу, Мицић сматра да наши сликари, дошавши из Париза, не би требало да живе у обмани да је њихов рад откриће, не осећајући да код нас представљају само почетак једног давног почетка који је изван наше земље заправо свршетак. Описујући их као пуке следбенике а не ствараоце, Мицић је мишљења да би, захваљујући личном таленту и безусловном душевном и духовном разликовању, они ипак могли да створе нешто опште ново уколико би се ослонили на сопствену индивидуалност и служили се само елементима савременог европског сликарства, без подражавања у целини.

Сам Миличић, по Мицићевом мишљењу, на својим сликама, уз обилату употребу жуте и плаве боје, спаја импресионистички стил са кубистичком техником, не успевајући у настојању да пружи више од других; при томе чак и оно што даје није оригинално већ је „исто тако само мало другачије“, већ виђено. Мицић истиче да у *Зениту* репродукована Миличићева слика „Две лутке“ служи искључиво као илустрација колико је „једна и слаба та ‘последња реч Париза’“.¹¹

11 „Сибе Миличић: Слика у импресионистичком стилу са кубистичком техником ваљка. Све то прелива лимуновом и модром бојом. Миран од ‘радости’ и слабости да да више од других. Будите сви мирни. Све је већ дано

Миличићев сликарски опус, у оквиру рашчлањивања особина уметничког поступка наших најзначајнијих сликара двадесетих година, на неколиким местима разматра и Растко Петровић. Иако каже да Миличића унеколико оптерећује „учени дилетантизам“, Петровић сматра да је он ипак успео да дође до епохалне „велике естетике“ (Петровић 1921: 17), која се – захваљујући већој објективности (одбацивање лирских расположења), индивидуалности (стварање на основу личних концепција природе) и динамизму (наглашавање непрестаног покрета елемената у природи, њиховог размештања и поновног смештања, кристализације и декристализације) – одликује темељним отклоном од импресионизма. Ове особености изводе се из наглашеног натурализма савременог сликарства, које, пре свега на основу објективних научних испитивања, настоји да ствари које ставља у рам разликује, и истакне их што је могуће више.

Прелазећи на особености заната, индивидуалност, и опис и критику сваког од наведених уметника, Петровић истиче да је за самог Миличића својствено модерно искоришћавање вредности боја и њихових односа, што подразумева чисто сликарску естетику (цртеж не линијом већ бојом, компоновање не масама него тоновима, као и контраст не осветљењем већ бојама). Код Миличића је боја услов слике – делови слике на којима боја не господари, мишљење је Петровића, рђави су или практично несликани (Петровић 1921: 16).

Петровић даје и интермедијално поређење сликарства и поезије, истичући подстицајност Миличићевих слика за доживљај његових стихова, будући да му успева да своју уметничку личност испољи сликарски, и да своју сложеност сведе на оно што је најличнији моменат његове замисли. Миличић се, према Петровићу, радује „кроз све боје, кроз све облике,

‘исто тако само мало другачије’. Такове лепезе и линије руку видео сам на слици Marie Laurencin. (‘Две лутке’ доносимо у репродукцији, да покажемо како је јадна и слаба та ‘последња реч Париза’ како се изволео изразити западоманијак г. Шумановић за кога је Кандински ‘кичер’!) Осим слика изложио је и своје рукописе у ‘Слободној Трибуни’ у којима се налазе ‘оригиналне идеје’ које је ‘Зенит’ пре њега доста пута рекао. Зашто препричавање?’ (Мицић 1921б: 13).

кроз дубине својих видика једном великом космичком радошћу. Боље се преживљује и његово песништво пред овим сликама у којима влада невероватна тишина оствареног света“ (Исто: 17).

Осим учешћа у колективним наступима и часописној динамици београдских / српских авангардиста, заступљености у „озбиљним“ приказима и критикама истомишљеника или поетичких / идејних противника, Миличић и његово дело нашли су се у жижи смеховног приступа оличеног у комичко-пародијским обрадама из различитих верзија Винаверове *Пантологије новије српске пеленгирике*. Истовремено изобличавајући и препевавајући / преобликујући Миличићеве песме, као и правећи хумористичке ескападе у описима поетичких и биографских елемената, Винавер обухвата значајан део распона особина које се везују за Миличићево књижевно деловање – космизам и поетику радости / вечности; колективну поетичку припадност; примитивизам / модерност, при чему – од верзије до верзије своје пародијске антологије (укључујући / изостављајући поједине прилоге) – нагласак ставља на различите елементе Миличићевог стваралаштва.

Комичка оштрица „Звездане песме“ (Винавер 1920б: 35–36), јасно усмерена на Миличићев космизам, појачана је коментаром у оквиру текста „Четири Вечера Групе Уметника“ (Исто: 51) у коме се доводи у питање песников меродавност да опева звезде: „Шта се може рећи о Сиби Миличићу, који није био ни на једној опсерваторији, а пише о звездама!“, која се у „Биографским подацима“ допуњава даљим перипетијама:

Сибе Миличић. По једној версији син L'homme qui rit – Виктора Игоа. Осуђен од звезда на Вечиту Радост, због неких рђавих стихова, у којима је увредио Сунце. Већ 10 милијарди векова Миличић се радује. Последњу петицију о помиловању потписао

је Фламарион. Миличић је покушао да умекша звезде својом збирком: „Звездано Небо“, где су звезде приказане у умекшаноме виду. Биографски подаци (Исто: 57).

Осим „оригиналним“ прилозима, Миличић је у Винаверовој пародијској историји књижевности заступљен и као фикционални – прасловенски лик – у пародији ране прозе Растка Петровића „Сапоге Дивке-Тивке“, још од времена када су „Стари Словени били [...] у старо доба млади“. Главни јунак смехом преобликоване Бурлеске..., Драгош Гицановић (Набор Деволац), ожењен Деволдом, пролази до кроз апсурда карикиране авантуре, да би се његов идентитет разрешио у набрајању другова Џин-Тина (Тина Ујевића): „Сибе Миличић (а то је Драгош Гицановић), Тодор Манојловић, Пера Палавичини и његова жена Палачинка, Растко Петровић, Станислав Винавер и Августин Ујевић.“

На крају, хумористички изобличавајући Илићеве примедбе о религиозном духу у Миличићевом песништву и личности, као и сопствене замерке својеврсној „суровој“ доследности, схематичности и априорној и једноличној емоционалној усмерености Миличићевих стихова, Винавер обавештава читаоце да је дошло до својеврног удвајања песниковог опуса:

НАПОМЕНА. У последњем тренутку сазнајемо да је г. Сибе отишао у калуђерску пензију и у калуђерству добио име Јосип, под којим именом путује по Маћедонији. Као калуђер он се одрекао радости, и одао жалости. Према томе он је наредио да се у свима његовим песмама место речи радост стави реч жалост. По тврђењу неких његових пријатеља то ништа неће променити смисао песме. Молимо читаоце да ово узму у обзир. Што се нас тиче, нама се песме г. Миличића толико допадају, да ми овим добијамо огромно: имамо две верзије, једну са радошћу, другу са жалошћу: и тиме се за нас књижевни рад г. Миличића тако рећи буквално удвостручио (Винавер 1922а: 143).

Тако се, Винаверовим пародијама, затвара пун круг запажања о основним особеностима Миличићевог стваралаштва (у) којима његови савременици и често саборци – кроз озбиљни колико и хуморни приступ – истовремено истичу, хвале и куде особине његовог дела у слици и речи, карактеристичне за авангардне тенденције првих деценија прошлога века.

Учествујући и као књижевни и као ликовни стваралац у већини заједничких наступа новог модернистичко-авангардистичког поколења југословенских уметника, Сибе Миличић на београдској сцени заузима истакнуто и умногоме посебно место. Иако непосредно упознат са раним авангардним тенденцијама исказаним у теорији и пракси италијанског футуризма, Миличић, образлажући своје погледе у неколиким критичким и програмским текстовима, развија сопствену поетику независну од радикалне модерности, блиску идеји научне поезије проистекле из симболистичке традиције. Миличићеве идеје и дело стога су предмет различито интонираних приказа и критика савременика, у којима се, како у озбиљном тако и у хумористичком кључу, разматрају одлике његове поетичке и естетичке позиције; при томе се, парадоксално, присуство битних елемената авангардних поетика (примитивизам, космизам, конструктивизам, групна припадност) често истиче у критичком светлу. На тај начин добијена сложена слика (доживљаја) Миличићевог доприноса верно одражава нарочиту динамику старог и новог, бројних различитих и разнородних, умногоме и противречних, утицаја и непрестаних вредносних померања у деловању првог таласа наше авангарде окупљене у Београду након Првог светског рата.

bruit-elle en tombant dans la solitude de la plaine immense ? »...

Nous dirons encore Alexis de Holstein, le plus « Jeune » : poète à suggestions concentrées se détendant aux nuances d'un verbe naturellement apte aux variations musicales, et qui « tend ses mains vers la nuit aux cent réponses », — qui put supputer les théories d'Einstein, et, tout se tient, qui, étudiant la nature du Rythme, conclut : « Comme en la conque étroite s'emprisonne l'immense écho des mers, en le Mètre constamment comparable à lui-même, vibrera le Rythme : écho du monde... Et le frère Nombre que calcula l'homme contiendra un instant l'univers entier ».

... Permanents ou passants les noms principaux de : René Morand, George Hain, J. Van Dooren, H. de Steiger, — Marcel Batilliat, Gaston Morelhon, Marcello-Fabri, Antoine Orliac, C. Fusil, N. Berthonneau, Amen Rihani, Edmond Rocher, — T. M. Mustoxidi, l'auteur d'un ouvrage de premier ordre, un HISTORIQUE DE L'ESTHÉTIQUE EN FRANCE, préparant un second volume où l'auteur exposera ses principes d'une Esthétique selon des vues scientifiques.

Nous relevons le nom, de l'étranger, de Constantin Balmont et l'admiration particulière à Valère Brussov. Des traductions de poèmes du grand poète Grec Costi Palamas, — et du poète Serbe Sibe Militchich, de qui la pensée et l'œuvre d'unité valent une attention toute spéciale : Sibe Militchich étant en Serbie le promoteur en pleine lutte d'une poésie « cosmique » d'inspiration également scientifique, — avec prédominance d'émoi ouranien et d'expression lyrique.

Nous relevons le nom, de l'étranger, de Constantin Balmont et l'admiration particulière à Valère Brussov. Des traductions de poèmes du grand poète Grec Costi Palamas, — et du poète Serbe Sibe Militchich, de qui la pensée et l'œuvre d'unité valent une attention toute spéciale : Sibe Militchich étant en Serbie le promoteur en pleine lutte d'une poésie « cosmique » d'inspiration également scientifique, — avec prédominance d'émoi ouranien et d'expression lyrique.

René Ghil, *Les dates et les Oeuvres*, Paris, Cresé 1923, стр. 333.

Литература

Алманах 1924: *Алманах Бранка Радичевића*, Београд: Савитар.

Alpha 1921: Београдска литерарна заједница Alpha, *Критика*, бр. 11–12, 387–438.

Винавер 1920а: Станислав Винавер, „Радост Сибa Миличића“, *Мисао*, II, књ. 2, св. 5, 797–803, у: Дела Станислава Винавера. Прир. Гојко Тешић, Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, књ. 3: *Чардак ни на небу ни на земљи*. Есеји и критике о српској књижевности 1, 2012, 280–288.

Винавер 1920б: Станислав Винавер, *Пантологија новије српске пеленгирике*, Београд: Напредак, у: Дела Станислава Винавера. Прир. Гојко Тешић, Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, књ. 2: *Пантологије. Алајбегова слама*, 2012, 9–59.

Винавер 1922а: Станислав Винавер, *Нова пантологија српске пеленгирике*, Библиотека Мисао, Београд, у: Дела Станислава Винавера. Прир. Гојко Тешић, Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, књ. 2: *Пантологије. Алајбегова слама*, 2012, 63–189.

Винавер 1922б: Станислав Винавер, „Рене Гил о нашој поезији“, *Мисао*, VI, књ. XII/7–8, 1–16. VIII 1922, 1210–1211, у: Дела Станислава Винавера. Прир. Гојко Тешић, Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, књ. 6: *Видело света. Књига о Француској*, 2012, 365–366.

Винавер 1926: Станислав Винавер, „Птићи ждраловићи“, *Време*, VI/1456, 1926, 35, у: Дела Станислава Винавера. Прир. Гојко Тешић, Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, књ. 3: *Чардак ни на небу ни на земљи*. Есеји и критике о српској књижевности 1, 2012, 239–243.

Гил 1923: René Ghil, *Les dates et les Oeuvres*, Paris: Crès.

Дединац 1922: Милан Дединац, „Дневник о Чарнојевићу од

Bojan Jović

SIBE MILIČIĆ AND (SERBIAN) AVANT-GARDE: MIRROR IN A (DISTORTED) MIRROR

Summary

Participating both as a writer and as a painter in many of the joint performances of the new modernist / avant-garde exploits of Serbian and Yugoslav writers and artists, Sibe Miličić takes a prominent and very special place. Although directly acquainted with the early avant-garde tendencies expressed in the theory and practice of Italian futurism, Miličić develops his own poetics independent of radical modernity, closely related to the idea of scientific poetry derived from the symbolic tradition, explaining his views in several critical and declarative texts. On the other hand, Miličić's work is the subject of various reviews and critiques of his contemporaries, which, in both serious and humorous key, consider the characteristics of his poetic and aesthetic position, with the (negative) emphasis on the essential elements of avant-garde poetics (primitivism, cosmism, constructivism, group affiliation). In this way, the obtained complex picture of Miličić's contribution to the activities of the first wave of avant-garde gathered in Belgrade faithfully reflects the particular dynamics of the old and the new, different and in many ways diverse influences and constant value shifts within its framework.

Keywords: Sibe Miličić, Serbian avant-garde, Group of artists, Belgrade Literary Community Alpha, Lj. Milić, *Zenit*, S. Vinaver, M. Crnjanski, R. Petrović.

ТРЕЋИ ДЕО

MILIČIĆEV LEOPARDI

Apstrakt: Rad se fokusira na onaj deo Miličićeve biografije koji je vezan za njegovo školovanje i, preciznije, za doktorat koji je posle studija romanistike i slavistike (1906–1912) odbranio na Bečkom univerzitetu 1913. godine. U radu će biti analizirana doktorska teza *Die inhaltlichen und formellen Unterschiede zwischen Leopardis Primi Idilli und Grandi Idilli*, sa ciljem da se stekne uvid u viziju italijanskog pesnika Leopardija koju mladi Miličić gradi, a koja će ga pratiti tokom čitavog stvaralaštva, bilo da je reč o prevodima sa italijanskog, bilo da je reč o intertekstualnim vezama koje mogu da se uoče u Miličićevom pesništvu. Sem osnovnih tema vezanih za Leopardijev opus, u radu će se ukazati na inovativne elemente u Miličićevoj interpretaciji, kao i njegov doprinos poznavanju italijanskog pesnika.

Ključne reči: Josip Miličić, Ćakomo Leopardi, doktorska teza, idile, pesimizam, priroda, mladost.

Celokupan i svestran umetnički opus pesnika, pripovedača, romanopisca, ali i slikara i diplomate Josipa Miličića (1886–1944) ostao je nedovoljno istražen i skrajnut, bez obzira da li posmatramo hrvatsku ili srpsku književnost i kritička istraživanja. Kao jedan od razloga što nije pronašao sigurno i odgovarajuće mesto u ovim književnostima navodi se kontroverzna činjenica da je, i pored duboke i trajne vezanosti za rodni kraj, Miličić bio „premalo“ Hrvat, a, sa druge strane, „nedovoljno Srbin“ (Lešić 1991: 38) – mada je pod uticajem beogradskih boemskih avangardnih krugova doživeo svoje intelektualno, pesničko i političko preobražavanje.

Osnovnu prepreku predstavlja najverovatnije osobenost Miličićevog kosmopolitizma i njegova nacionalno neopterećena biografija, koja je bila izuzetna, van uskih etničkih odrednica ovog „izopćenika“ i građanina sveta, koji je svojim sindromom intelektualnog i književnog aparthejda smelo nagovestio tokove s kraja 20. i s početka 21. veka.

Školovan na maternjem, narodnom jeziku u rodnom Brusju (1892–1896), niže razrede gimnazije pohađao je kao privatista u Hvaru (1896–1900) a više u primorskim gradovima, u Kotoru i Dubrovniku, gde je u nekoliko mahova bio isključivan iz nastave, da bi poslednji, osmi razred završio i maturu položio u Klasičnoj gimnaziji u Zadru, 1905. Poliglota, odličan poznavalac stranih jezika – nemačkog, engleskog, italijanskog i francuskog pre svega, ali i ruskog – studirao je romanistiku i slavistiku na Filozofskom fakultetu Bečkog univerziteta od 1906, gde je i diplomirao 24. januara 1912. godine, a nakon toga i doktorirao 11. marta 1913. Na ove naizgled nevažne podatke iz Miličićeve biografije do sada nije obraćana dovoljna pažnja, mada je sasvim sigurno da je i „bečki“ period doprineo da različito uslovljena iskustva i mediteranska, balkanska i srednjoevropska baština ostave traga na *forma mentis* Miličićevog intelektualnog sklopa, i usmere njegova književna bavljenja.

Tokom studija u Beču, kao i posle njih, Miličić je sarađivao sa mnogobrojnim književnim časopisima – ovde navodimo samo neke:¹ u *Hrvatskom kolu* objavio je, 1907, svoj pesnički prvenac („Ines“) a zatim je pesme, novele, crtice, romane, putopise i kritičke tekstove objavljivao u *Pijemontu*, *Politici*, *Delu*, *Savremeniku*, *Letopisu Matice srpske*, *Bosanskoj vili*, *Brankovom kolu* i mnogim drugim, ali i u prestižnom *Srpskom književnom glasniku*, gde su ga zapazili i pozitivan sud o njegovom književnom radu izrekli Jovan Skerlić i Pavle Popović, koji su autoritativno usmeravali i davali ton ne samo beogradskim krugovima, nego i šire, književnoj atmosferi toga doba. Najverovatnije je u najuticajnijim beogradskim intelektualnim krugovima postojala namera

¹ Lista časopisa u kojima je Miličić objavljivao impozantna je – na ove i druge podatke o prevodima Miličićevog opusa na strane jezike upućujemo na Mužinić, Živančević 1997: 415.

da se pomogne mladom, komunikativnom i u novu sredinu uklopljenom „izvanjcu“. Na osnovu dokumenata sasvim je izvesno da je 30. avgusta 1912. postavljen za privremenog nastavnika, suplenta Treće beogradske gimnazije,² a pošto u zvanju nastavnika italijanskog u Srbiji nije mogao pronaći odgovarajući posao, na „ličnu molbu“, a po odluci Ministarstva prosvete Kraljevine Srbije, odobrena mu je stipendija radi „naučnog usavršavanja“ u francuskom jeziku, koja će svršenom bečkom studentu omogućiti da doktorira.³ Cilj ovog rada vezan je za Miličićevu doktorsku tezu, kako bi se dopunile praznine u njegovoj intelektualnoj biografiji koja je, kao i mnogo toga iz njegovog života, sve do danas ostala nepotpuna, nepouzdana i delimično netačna.⁴

Doktorsku tezu sa naslovom *Die inhaltlichen und formellen Unterschiede zwischen Leopardis Primi Idilli und Grandi Idilli (Sadržajne i formalne razlike između Leopardijevih Prvih idila i Velikih idila)*⁵ Miličić je odbranio pred mešovitom komisijom romanista i slavista, eminentnih profesora Bečkog univerziteta i osnivača prestižne katedre za romanistiku (1891).⁶ Bili su to Vilhelm Majer-Libke (Wilhelm Meyer-Lübke, 1861–1936), lingvista i profesor romanske filologije, dekan i rektor Fakulteta, autor fundamentalnih dela kao što su etimološki rečnik i komparativna gramatika romanskih jezika; Teodor Beker (Theodor Becker), romanista i Miličićev mentor, i Milan Rešetar (1860–1942), koji je već od 1895. predavao slovensku filologiju na istom univerzitetu, kao naslednik čuvenog Vatroslava Jagića. U oceni rada (Beurteilung der Dissertation), datiranoj 30.

2 Up. o beogradskoj fazi Gligorić 1970: 35.

3 Up. dokumenta u katalogu S. Roić, S. Šeatović, *Josip Sibe Miličić – vreme, prostor, sudbine*, Beograd 2017, 22.

4 Up. Novaković 1984: 502 i Mužinić, Živančević 1997: 415–417.

5 Original doktorske teze, kao i sva dokumenta za nju vezana, čuvaju se u Arhivu Bečkog univerziteta. Za uvid u kopije dokumenata, kao i same teze, zahvaljujem gospođi Nini Brnada iz Beča, koja je do njih došla u Arhivu, kao i kolegini Sanji Roić sa Filozofskog fakulteta u Zagrebu, koja mi je omogućila da dođem do celokupnog materijala i bez čije spremnosti da mi ga ustupi i saveta u vezi sa Miličićevim „bečkim periodom“ ovaj rad ne bi nastao.

6 Fritz Peter Kirsch, „100 Jahre Romanistik in Wien“, *DRV (Deutscher Romanistenverband) – Mitteilungen* 1992, Nr. 1, 36–44. Jedan od osnivača bečke romanistike bio je i Adolfo Musafia (Mussafia, 1835–1905), rodом iz Splita, glotolog i filolog, naklonjen slovenskim studentima. Na istom fakultetu docent je u godini Miličićeve odbrane doktorata bio i Leo Špicer (Leo Spitzer, 1887–1960) koji je takođe imao uticaja na mladog Sibua. O tome više u Roić 2017: 128–129.

januara 1913, mentor dobronamerno savetuje svome kandidatu da produbi neke elemente, ali i da ispravi i greške u citiranju. Konačni sud je ipak pozitivan, kao što se vidi iz formulara pod brojem 302 koji sadrži podatke o kandidatu i njegovom radu, kao i Bekerovu i Majer-Libkeovu završnu ocenu. Za krajnji ishod ipak je odlučujući bio i Rešetarov pozitivan sud.⁷ O samoj promociji direktno svedoči u svom dnevniku Blagoje Bersa (1873–1934), koji se na Bečkom konzervatorijumu usavršavao u klaviru i kompoziciji, kod vrhunskih imena iz sveta muzike: „Beč, 11. 3. 1913. Jutros je Josip Miličić (od Brusja) doktorirao filozofiju, ja i Lucy smo mu bili na promociji – navečer sam otišao u postelju s temperaturom“ (Bersa 2010: 103). Zanimljiv je i podatak da je Bersa, najverovatnije zajedno s Rešetarom, krajem 1912. pokrenuo, u Beču, Klub hrvatskih i srpskih umetnika, čiji su se članovi okupljali vrlo često i u Bersinom domu, a sastanke su posećivali mladi intelektualci sa jakim osećanjem slovenstva i privrženici ideje o ujedinjenju Južnih Slovena – književnici, istoričari, slikari, vajari, muzičari, lekari i drugi: Josip Kosor, Kosta Strajnić, Rikard Katalinić Jeretov, Henrik Barić, Karlo Radoničić, Toma i Mara Rosandić, Josip Hatze, Antun Dabinović, Josip Nagy i mladi Miličić.

Činjenica da je Miličić pored romanistike studirao i slavistiku, i bio Rešetarov student, kao i fokusiranje teme za doktorsku disertaciju na italijanskog pesnika Leopardija i njegov pesnički opus, ukazuju na polivalentni intelektualni profil i višestruk kulturni identitet kandidata slovenskog porekla, koji se formirao pod jakim uticajem mediteranske tradicije svoga zavičaja, ali i italijanske i germanske kulture i njihovih jezika, koje je podjednako dobro poznavao i prema kojima je gajio živo interesovanje. Naslov integralno sačuvane teze je *Die inhaltlichen und formellen Unterschiede zwischen Leopardis Primi Idilli und Grandi Idilli (Sadržajne i formalne razlike između Leopardijevih Prvih idila i Velikih idila)* i odmah pada u oči da je rad – kao što je to bilo uobičajeno na nemačkim univerzitetima – nevelikog obima: sastoji se od 33 strane

7 Up. Professoren-Kollegium, Philosophische Fakultät Wien, Beurteilung der Dissertation des. cand. phil. Josip Miličić (30. Januar 1913).

formata A4 gusto ispisane pisaćom mašinom, i pokazuje neznatne korekcije, najverovatnije delo samog Miličića, ručno unesene i ispisane na marginama, a uočava se i da je reč pretežno o ispravkama citata na italijanskom jeziku i intervencijama ortografske prirode – što su upravo one primedbe na koje je ukazao mentor.

Teza se sastoji od pet poglavlja, kojima prethodi uvodni deo (“Einleitung”) a zatim slede: “Das Jahr 1819 und die Entstehung der ersten Idyllen” (str. 5–6), “Die ersten Idyllen” (str. 7–17), “Die grösseren Idyllen. Einleitung” (str. 18–19), “Das leitende Moment der grandi Idylli” (str. 20–27), “Anhang. Die Echtheit von Leopardis Pessimismus” (str. 29–33). Rad zaključuje spisak korišćene kritičke literature (“Bibliographische Hilfsmittel”) sa 13 naslova.

Prvo pitanje koje bi moglo da se postavi u vezi sa ovim radom jeste motivacija kojom se vodio Sibe Miličić pri izboru teme. Leopardi je na prostorima tzv. južne Slavije – da upotrebimo Maverov termin, bio poznat već sa kraja 40-ih godina 19. veka, a jedan od prvih prevodilaca bio je Medo Pucić – 1849. u *Danici ilirskoj* objavio je prve prevode Leopardijevih stihova, među kojima se ističu patriotski intonirani “All’ Italia” („Italiji”), “Sopra il monumento di Dante” („Nad Danteovim spomenikom”) kao i neki drugi (“Nelle nozze della sorella”, “Amore e morte”, “Il tramonto della luna”). U vezi s tim, italijanski slavista Đovani Maver (Giovanni Maver), u svojoj studiji *Giacomo Leopardi presso i Croati e i Serbi* (*Đakomo Leopardi kod Srba i Hrvata*, 1929), pokazao je da su najbrojniji prevodi stihova ovog italijanskog pesnika na stranim jezicima nastali upravo na ovim južnoslovenskim prostorima i na teritoriji srpsko-hrvatskog govornog područja. Savremeni istoričari književnosti koji su se bavili Leopardijem i recepcijom njegovog opusa – citiramo pre svega Mladena Machieda i Sanju Roić – istakli su u svojim istraživanjima da su Južni Sloveni u jeku risordimentalnog poleta, koji se osećao u Evropi, Leopardija percipirali i prihvatili pre svega kao izrazitog patriotu, a tek kasnije, od 60-ih godina 19. veka i kao liričara (Machiedo 1962: 123; Machiedo 1972: 406; Roić 1986–1987: 93).

Romanista i Rešetarov student, Miličić je verovatno bio upućen u recepciju italijanskog pesnika na južnoslovenskim prostorima tokom 19. veka, i stoga se u svom radu usredsredio na produblјivanje nekih zanemarenih momenata u Leopardijevom opusu, fokusirajući se na korpus ranih idila, koje su nastale u vremenskom rasponu od 1818. do 1821, a bile su objavljene 1826, u tzv. bolonjskom izdanju,⁸ i zatim štampane kao prvi deo zbirke *Canti*, 1831 (Tàrtaro 2005). Ovaj pesnikov ciklus pripada fazi za koju se u italijanskim istorijama književnosti koristi termin „istorijski pesimizam“ (“Pessimismo storico”), koji pesnik razvija na vrlo specifičan, izrazito subjektivan i individualistički način. Sam Leopardi je u svojim *Disegni letterari* (Književne skice) iz 1828. napisao da su idile odraz „avantura“ njegove duše, ali i istorijskih događaja. Klasičnu idilu, kao pastoralno ambijentirani žanr i lirsku formu koja vodi poreklo iz grčke pesničke tradicije, Leopardi je oslobodio okoštalih stega, obnovio je uvodeći intimne i lične crte, koje su bile primerenije osećajnom tonu epohe, a u skladu sa tim je i prelazak na nevezani / slobodni jedanaesterac kao spoljni i formalni znak radikalne promene poetskog izraza i pesničkog prosedea.

Ovo je okosnica Miličićevih teza u uvodnom delu i u prvom poglavlju. Fokus je na 1819. godini, kada se manifestuju prvi nagoveštaji pesimizma italijanskog pesnika. Pri tome Miličić eksplicitno i, u skladu sa pozitivističkim teorijama koje su u vreme sastavljanja doktorske teze u nemačkoj kritici bile još zastupane, Leopardijevo pesnikovanje dovodi u direktnu vezu sa elementima objektivne (spoljne) i lične (individualne) prirode. Sa jedne strane je, tako, profilisan lik mladog Leopardija u procepu i konfliktnom sudaru između visokih intelektualnih zahteva, koje je postavio sam sebi, i objektivnih i nepremostivih granica, vezanih za pesnikove telesne i zdravstvene probleme. Sa druge strane, tek nagoveštene su, ali dovoljno jasne impresije u vidu aluzija da se, čitajući između redova, stekne slika učmale italijanske provincije iz koje Leopardi potiče, kao miljea koji je doprineo formiranju njegove melanholične prirode,

⁸ G. Leopardi, *Idilli*, Stamperia delle Muse, Bologna 1826.

osećanju pesimizma i beznađa, koji se pretapaju i u njegove stihove. Emblematična je slika njegovog rodnog grada Rekanatija (Recanati) u italijanskoj pokrajini Marke (Marche), koji pesnik percipira kao pećinu (*caverna*), što vrlo slikovito dočarava egzistencijanu skučenost, monotonost i bezizlaznost. Na ovu metaforu nadovezuju se i neki izuzetni detalji iz porodičnog života, na primer, predodređenost za sveštenu službu – koja se vekovima, i tradicionalno, praktikovala naročito u italijanskim plemićkim porodicama, neka vrsta rodne a možda i još više klasne i staleške podeljenosti društva, prisutne u malim gradovima, zbog koje su mladom Leopardiju bila uskraćena poznanstva i ljubavna iskustva, ali i zatvorenost i nekomunikativnost porodičnog jezgra prema svemu što se nije uklapalo u ustaljene relacije ispisane tradicijom, a koje je mladi Leopardi osećao kao veliki pritisak. Argumente za svoje iščitavanje i teze Miličić pronalazi u pesnikovoj prepisci sa prijateljem i piscem Pjetrom Đordanijem (Pietro Giordani, 1774–1848)⁹ i citatima iz tadašnje aktuelne i vrhunske kritičke literature autora kao što su Arturo Graf (1848–1913),¹⁰ komparatista i jedan od vrsnih poznavalaca Leopardija, ili autori studija o italijanskom pesniku kakvi su Kamilo Antona Traversi (Camillo Antona Traversi, 1857–1934)¹¹ ili Džozue Kardučić (Giosuè Carducci, 1835–1907), na čije se fundamentalno delo o sadržajnim i formalnim elementima Leopardijeve poezije Miličić poziva u čitavom tekstu.¹² Opšti okvir formiranja pesničkog *ja* kod Leopardija je, sa ovog polazišta, nelagodnost, osećanje teskobe, definisano i kao *mal du siècle*, *male del secolo*, bolest veka, koju i sam Miličić, veoma poetski ponesen, poredi sa nekom vrstom oblaka neodređene i neodredive tuge i razočaranosti, koje

9 Prepiska između dvojice prijatelja počela je 1817, i već 1818. Đordani se javlja kao Leopardijev pratilac na njegovom putovanju van rodnog grada u obližnju Mačeratu (Macerata). Vezivalo ih je iskreno prijateljstvo i obostrano poštovanje: Leopardi je u starijem Đordaniju pronašao očevu figuru, a ovaj je podržavao mladog pesnika u pisanju i omogućio mu da stekne mnoga poznanstva.

10 Graf 1898.

11 Traversi 1887.

12 Carducci 1898. Kardučić je bio prvi italijanski dobitnik Nobelove nagrade, 1906, i jedan od najznačajnijih filologa na Bolonjskom univerzitetu. Miličić je u Beču 1907. objavio, u sopstvenom prevodu, Kardučićeve pesme – up. Lešić 1991: 23, 25–26.

su ostavile tragove u vidu bolesti, u evropskom Weltschmerzu, od kog su болоvali i mnogi evropski pesnici: Bajron, Kits, Šeli, Hajne, Puškin, Ljermontov, pa i Leopardi, za čiji je opus bila presudna upravo 1819. godina, kada nastaju najranije idile kojima dominira tema spoznaje prirode i povratka njoj.

Centralni i najobimniji deo Miličićeve studije posvećen je upravo analizi ovih poetskih ostvarenja, počevši od definicije idile kao žanra, preko podataka o prvom, tzv. bolonjskom izdanju iz 1826, pa do ponuđene tematske, stilističke i metričke analize sledećih idila: „L'infinito” („Beskonačnost”), „La vita solitaria” („Samotni život”), „La sera del dì di festa” („Veče prazničnog dana”), „Alla luna” („Mesecu”), „Il sogno” („San”), „Lo spavento notturno” („Noćni strah”), „L'imitazione” („Oponašanje”), „Passero solitario” („Usamljeni vrabac”).¹³ U svojoj analizi Miličić privileguje model nemačke interpretativne škole, dokumentuje svaki svoj sud, veoma dobro zapaža i ukazuje na Leopardijev prelazak sa individualnog plana na univerzalni i intencionalnu upotrebu antiteze. Pesnikovo *ja* je usamljeno, izolovano u odnosu na sve što ga okružuje i izopšteno od ostatka sveta. Sadašnjosti je suprotstavljena prošlost, noći dan, mesecu sunce, brežuljku ravnica i tako dalje. Smatramo važnim prisustvo nekih od konstanti koje se, tematski i jezički, kao „crvena nit” provlače kroz Leopardijeve stihove, a na kojima se zasniva analiza: usamljenost, izneverena iščekivanja, ljubavna bol, smrt, noć, detinjstvo, mladost, sećanja, priroda i njeni sastavni delovi kao što su mesec, sunce, kiša, proplanak, šuma, ptice (vrapci). Miličić ukazuje i na neke moguće paralele, intertekstualne veze Leopardijevih slika u pesmi „San” sa Petrarkinom kanconom posvećenom Laurinoj smrti i drugim poglavljem iz „Trijumfa” („I Trionfi”), ali zapaža i slabosti nekih nedovoljno realistički motivisanih slika.

13 Miličić se javlja kao prevodilac nekih od ovih pesničkih ostvarenja: „Usamljeni vrabac”, „Veče prazničnog dana”, „Mesecu”, „Uspomene”. O Miličićevim prevodima Leopardija vid. Machiedo 1962: 123; Machiedo 1972: 406; Roić 1986–1987: 91–102; Grgić Maroević, Maroević 2017: 9.

U zaključku zauzima jasan kritički stav u interpretaciji i sintetizuje svoja zapažanja na sledeći način: prema njegovom mišljenju, prve Leopardijeve idile direktan su odraz pesnikovih ličnih doživljaja u kontekstu sveopšte realnosti koja – kako tvrdi – „topografski“ verno odgovara ambijentu rodnog Rekanatija, i u tome se manifestuje autentični verizam njegove poezije.¹⁴ Ono što Miličić smatra inovativnim, na tematskom planu, kod Leopardija u ovoj fazi jeste da osnovna njegova crta – melanholija – predstavlja nešto više od tuge, ali to još nije krajnji pesimizam i beznađe, jer i dalje, i uprkos svemu, postoji nada za realizovanjem sreće, koja pesniku daje snage da ne posustane:

Ein Wunsch und eine Hoffnung verursachen des Dichters Gram; der Wunsch zu leben und die Hoffnung auf Glück. In diesen ersten Idyllen wirft sich der Dichter [...], wohl zu Boden und weint und klagt, doch gibt er sich noch nicht verloren und will noch nicht sterben (Miličić 1913: 17).

U sledećem, takođe veoma dobro razrađenom poglavlju, koje se može smatrati centralnim, sastavljenom od uvoda „Die grösseren Idyllen“ i razrade „Das leitende Moment der Grandi Idilli“ („Velike idile“; „Ključni momenat Velikih idila“) Miličić najpre kontekstualizuje period nastanka opusa – posle Leopardijevog zastoja u pisanju, koji je trajao od 1822. do 1828. godine – kada sastavlja *Operette morali* (*Mala moralna dela*), da bi se tek posle toga posvetio sastavljanju tzv. Velikih idila koje će biti objavljene kao drugi deo zbirke *Canti* (*Pevanja*). Za ove idile Miličić konstatuje da su njegova najraskošnija dela, „seine herrlichsten Werke“ (Miličić 1913: 19), već natopljene pesnikovim pesimizmom kao posledicom novih saznanja i putovanja koje Miličić veoma upečatljivo, i slikovito i poetično, definiše kao „sein ruheloses Pilgern“ (Miličić 1913:

14 Verizam vodi poreklo od francuskog naturalizma i u italijanskoj književnosti najčešće se vezuje za prozna dela sa kraja 19. veka a predstavnici su začetnik Đ. Verga, L. Kapuana, F. De Roberto i dr. Ovde se upotrebljava kao sinonim za istinitost, autentičnost, verodostojnost Leopardijeve poezije.

18), poznanstava i velikih ljubavnih i ljudskih razočaranja. Ovde je Leopardi predstavljen kao kontrast mladiću iz Rekanatija: umesto sveštenečke mantije, transformisani, novi Leopardi ogrnuo je plašt laicizma, odbacivši svaku veru u Boga. Miličić stoga zaključuje da bi italijanski pesnik, da je bio pobožni vernik, najverovatnije zamrzio i prokleo hrišćanskog Boga, a kao laik shvatio je da je univerzalna dobrota, kao najdublja suština Božjeg bića, nespojiva sa patnjom kojoj je izložen pojedinac, a koju taj isti Bog ne sprečava:

[...] Wäre er noch gläubig gewesen, so hätte er Gott gehasst und verflucht. Doch Leopardi hatte jeden Glauben an den christlichen Gott eingebüsst, denn er, der die Güte ist, könnte eines seiner Geschöpfe nicht so entsetzlich leiden lassen (Miličić 1913: 18–19).

Traganje za dubljim principima koji upravljaju ljudskom sudbinom i univerzumom uopšte, prema Miličiću postaje pesnikov *credo* i vodič u novi pesnički opus. Frančesko de Sanktis (Francesco de Sanctis, 1817–1883) nazvao ga je “grandi idilli”, uočivši u njemu evoluciju stilskih i poetskih postulata u odnosu na pređašnji ciklus, “primi idilli”. Novine su kako tematske, tako i metričke jer se, za razliku od prethodnih idila, ove javljaju u obliku kancone (canzone), sa alternacijom sedmerca i jedanaesterca, i mogu se obeležiti kao Leopardijeva autentična pesnička forma, pri čemu smatramo da nije zanemarljiva ni činjenica da se on bavio Petrarkom i da je izdao njegov *Kanconijer* (*Canzoniere*) u Firenzi 1851. Nastanak ovog korpusa vezan je za Pizu i Rekanati, vremenski se locira na period između 1828. i 1830. godine, i uza svaku od sedam idila autor navodi precizne podatke ove vrste. U ovu grupu spadaju: “Scherzo” („Šala”), “Il Risorgimento” („Risordimento”), “A Silvia” („Silviji”), “Le Ricordanze” („Uspomene”), “La quiete dopo la tempesta” („Tišina posle oluje”), “Il sabato del villaggio” („Subota na selu”), “Canto notturno di un pastore errante dell’Asia” („Noćna pesma jednog azijskog bludećeg pastira”).

Može se zapaziti da Miličićeva koncizna i sintetična, ali jezgrovita analiza idila, fokusirana na utvrđivanje suštinskog motiva-vodilje, anticipiranog u naslovu, pokazuje da Leopardijev koncept realnosti ovde dobija novu dimenziju prelaskom sa istorijskog pesimizma na kosmički / univerzalni. Pesnikova negativno obojena osećanja – nezadovoljstvo, tuga, melanholičnost, potištenost – ranije percipirana kao lična, ovde se prenose na sva živa bića, koja su žrtve iste sudbine. Zbog toga pesnik ne pribegava iluzijama nego se vraća dalekoj prošlosti, u kojoj otkriva istinu – i to je jedna od centralnih tema Velikih idila. Tako slom iluzija dovodi do suočavanja sa prirodom: nju pesnik više ne oseća svim svojim čulima kao apsolutnu lepotu (*“die Schönheit”*), ostali su samo tragovi u obliku sećanja i odbojnosti jer se ona pesniku sada pričinjava kao maćeha koja je čoveka prepustila samom sebi, i bolnoj egzistenciji, kao u pesmi *“A Silvia”*, gde smrt voljene drage prouzrokuje ekstremno suočavanje sa tom i takvom prirodom. Svest o tome da je život, pa i ljubav, samo iluzija, eksplicitna je u ovom opusu u likovima voljene Silvije i Nerine, koje su (naročito prva) bile ideal sreće, ali zbog prerane smrti postaju simbol gubitka i Leopardijeva velika poetska inspiracija.¹⁵

Za pesnikovu ličnu biografiju i sećanja vezani su i stihovi u *“Le Ricordanze”*, *“Il sabato del villaggio”* i *“La quiete dopo la tempesta”*. Miličić traga za slikama, likovima, konkretnim situacijama iz pesnikovog omraženog rodnog Rekanatija, te divljačke palanke gde su ga sugrađani ismevali i rugali se njegovom fizičkom izgledu, kako svedoče stihovi *il natio borgo selvaggio*, *wo man ihn verlachte und den gabbo nannte*, koje navodi Miličić (1913: 22), a koji su jezgro pesme *“Le Ricordanze”* ispevane 1829. godine, posle posete roditeljskoj kući, u pratnji prijatelja Džobertija, kao reakcija na neprijatna sećanja iz prošlosti.

¹⁵ Up. u tekstu: Zumbini je u Miličićevom citatu poetski opisao kao *“tutto è tenebra nel mondo”* (Miličić 1913: 21). Up. i citat br. 2 na str. 22; nije poznat izvor – isečena je strana, autor je brat Carlo Leopardi: *“Molto più romanzeschi che veri gli amori di Nerina e di Silvia... Amori, se tali potessero dirsi, lontani e prigionieri. Le dolorse condizioni di quelle due povere diavole morte nel fiore degli anni, furono bensì incentivo alla fantasia di Giacomo a cercar dei più bei tratti delle sue poesie.”*

U ostalim pesmama iz istoga ciklusa javljaju se opisi prirode u kojima Miličić otkriva izuzetnu književnu i poetsku vrednost: "Die Naturschilderungen sind beidemals von hohem, dichterischem Werte" (Miličić 1913: 23) jer je seoski život u njima, posle nevremena i u subotnje več, opevan veoma „plastično“ ("mit wunderbarer Plastik"), vezan za reminiscencije i konkretne situacije iz mladosti, tako da te slike postaju ekvivalenti Leopardijevih moralnih i filozofskih nazora o svetu i čoveku. Odstupa od seoskog ambijenta rodnog mesta "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia", čijim stihovima dominira univerzalni karakter i čija je krajnja poruka u izrazito dramatičnoj poenti. Poetsko *ja* nije više sam pesnik iz ranih lirskih iskaza, koji je pevao sa svog subjektivnog stanovišta, nego njegov *alter ego*, pastir koji se obraća mesecu u ime čitavog čovečanstva, žaleći se na svoju monotonu egzistenciju sličnu mesečevoj putanji i na sudbinu koja mu je, za razliku od pomirenosti njegovog stada, dodelila ulogu paćenika koji razmišlja, oseća i pati.

U ovim idilama Miličić zapaža da se pesnikove refleksije koncentrišu na teme kao što su mladost, smrt, univerzalni / kosmički pesimizam i surova, indiferentna priroda, pri čemu je filozofska potka nagoveštena idejom o bolu, dok se na poetičkom i stilskom planu pesnik opredelio za nove strategije, koje anticipiraju radikalne promene (neodređenost, neodlučnost u tekstu postaju jedan od ključnih pojmova dekonstrukcije datosti književnog dela). Sve je preneseno na dimenziju sna i prošlosti, fundamentalni aspekt čitavog opusa, njegova polazna tačka i „crvena nit“: poeta rekonstruiše slike iz prošlosti, koju je nemoguće povratiti.

Miličić poglavlje zaključuje opaskama o stilsko-lingvističkom aspektu Leopardijevih idila i zapaža da između stila i filozofske potke / refleksije postoji kontrast jer pesnik ne transponuje radikalno, na sintaksičko-ritmički plan, svoju dramatičnu viziju realnosti, koja vodi definitivnom krah u svih iluzija. Ovome odgovara i metrika, koju u Velikim idilama, za razliku od ranih, odlikuje unutrašnja rima (koja je već bila nagoveštena u "Passero solitario"), dok su "Le Ricordanze"

ispevane isključivo slobodnim ritmom, u čemu Miličić – preuzimajući Kardučijevu analizu – zapaža novinu, modernost, melodičnost tipičnu za ovog italijanskog pesnika.

Veoma je sugestivan završni pasus sa opisom fizički neprivlačnog Leopardija, osrednjeg rasta, bledolikog, nesrazmerno velike glave i četvrtastog čela, izraženog nosa i sanjalačkih očiju, nežnih crta lica, prigušenog glasa ali izuzetnog, gotovo „nebeskog“ osmeha. Ova slika je neka vrsta literarnog spomenika u kome Miličić ističe neuhvatljivu lepotu osmeha kao kontrast telesnoj banalnosti, koja je sasvim u skladu sa Leopardijevom poetikom i sumornom vizijom Velikih idila.

Miličićevu doktorsku tezu zaokružuje dodatak „Anhang. Die Echtheit von Leopardis Pessimismus“. Celokupan Leopardijev lirski opus karakteriše pesimizam, nagovešten u beležnici *Zibaldone*, u *Operette morali* i u zbirci *Canti*, koji proističe iz njegovog gotovo materijalističkog poimanja stvarnosti, prirode kao indiferentne maćehe i čoveka kao marginalnog bića u univerzumu ophrvanog bolom, i u iščekivanju smrti. Poreklo ovog radikalnog stava ekstremnog pesimizma, u kome je smrt jedina izvesnost, Miličić tumači kao direktnu posledicu racionalizma 18. veka, kao i atomizma prisutnog već kod antičkih pesnika Homera i Lukrecija. Dodajmo da se manifestovanje ovih tendencija kod Leopardija i u italijanskoj književnosti podudara sa pojavom Šopenhauerovog i Bajronovog pesimizma, mada su polazišta različita. Dok se kod nemačkog filozofa i engleskog pesnika pesimizam definiše i kao poza i pomodarstvo – mada Miličić ovo koriguje i priznaje da je Bajron svojom teatralnom smrću dokazao suprotno – Šopenhauer i Leopardi su, prema njegovom mišljenju, komplementarni i između njih postoje analogije. Prvi je pre svega filozof ali i pesnik, koji je stvorio temelje metafizike zasnovane na moći volje, drugi je pesnik i filozof koji je ispevao stihove o ljudskom bolu. Obojici je zajedničko traganje za skrivenim smislom egzistencije i predodređenosti fatumom, izražen senzibilitet naročito prema čovekovoј sudbini, njegovoj prolaznosti i krhkosti u prirodi i čitavom univerzumu.

Priroda, prema Šopenhaueru, nastaje nekontrolisano i iracionalno iz volje. Prema Miličiću, kod Leopardija priroda nije nesvesna i iracionalna sila, on je percipira kao dobro, zlo ili indiferentno božanstvo koje opaža ljudsku bol; pesniku je potrebna ova iluzija, i mada je svestan da je reč o iluziji, on je ne odbacuje, čak ni kad gubi svaku nadu. Miličić smatra da ove ideje postoje već u *Malim moralnim delima (Operette morali)* iz 1826, i ponovo postavlja pitanje zbog čega pesnik utočište nije potražio u religiji. Odgovor je u autobiografskim datostima, u činjenici da mu je otac politički naginjao prema papstvu a majka bila religiozno bigotna, što je pesnika sasvim udaljilo od crkve i od religije. Zbog toga smatra da je njegov pesimizam u Velikim idilama nastao i kroz spoznaju / upoznavanje i posmatranje prirode i zla u svim oblicima, na odstojanju i bez snage da mu se suprotstavi, iščekujući pokorno sopstveni kraj.

Možemo dakle konstatovati da je Miličić veoma produbljeno i, s obzirom na svoje godine, zrelo pristupio analizi svoje teme. Osnovni i polazni izvor bili su mu originalni tekstovi, ali i bogata sekundarna literatura. Pronicljivo je shvatio da sve što se tiče Leopardijevog svakodnevnog života, kao dnevnik ili lična prepiska, može da se iskoristi kao izuzetan i autentičan dokument u istraživačke svrhe – ne samo kako bi se došlo do preciznih podataka vezanih za detalje iz biografije, nego i kao elementi koji najslikovitije dopunjuju i dočaravaju duh epohe kojoj je Leopardi pripadao. Sem toga, Miličić se neprestano poziva na veoma solidnu i pouzdanu kritičku literaturu svoga vremena na italijanskom jeziku. Ovde prvenstveno mislimo na A. Grafa, Đ. Kardučija, K. A. Traversija, ali i na kritička izdanja Leopardijevog dela u edicijama koje su priredili A. Strakali ili A. Ranieri, koje Miličić citira i koristi.

U doktorskoj tezi dolaze do izražaja još neke osobenosti koje će karakterisati Miličićev kasniji stil, a to je kritički stav prema književnom delu i njegovom autoru, istančan smisao za analizu poetskih tekstova i velika umešnost i dobro poznavanje nemačkog i italijanskog jezika, ali i engleskog, francuskog i ruskog. Miličićeva izuzetna ličnost, svestrano obrazovanje i

pluralistička pripadnost (Roić 2013: 415) niti su koje ga vezuju za Leopardija, kome je posvetio svoju doktorsku tezu, ali kojim će se konstantno baviti i kasnije, i postati jedan od njegovih najboljih poznavalaca, autor brojnih prevoda po časopisima i jedne vredne antologije, tako da i danas važi kao jedan od najboljih Leopardijevih prevodilaca na naš jezik.¹⁶ Sasvim je izvesno da je italijanski pesnik uticao kako na Miličićevu ranu poeziju tako i na kasnije prozne tekstove (Cabassi 2017: 117; Roić 2017: 131), dok izvesni Leopardijevi uticaji mogu da se utvrde i u razvijanju nekih tema kod Miličića – na primer, priroda njegovog rodnog Hvara kao podloga narativnih tekstova. Za Leopardija se vezuje i Miličićev kosmizam, koji je ipak drugačiji jer je apstraktan i ekspresionistički obojen, a čiji se tragovi nalaze u njegovoj zbirci *Knjiga radosti*. Moglo bi se utvrditi postojanje i nekih drugih sličnosti, uticaja, pa i razlika između Leopardija i Miličića. Navodimo kao primer ambivalentan Miličićev stav prema rodnom kraju, sličan Leopardijevom: ovaj je mladalački zanesen pevao svom Rekanatiju *il naufragar mi è dolce in questo mare* ("Infinito"), da bi na kraju negirao i rodni kraj i sećanje na njega, dok Miličićev doživljaj osciluje sasvim slično – od kosmičke ponesenosti lepotom prirode i mediteranskog pejzaža do najtamnijih vizija rodnog kraja, koji uslovljava surovu egzistenciju ostrvljana iz proznog opusa, doživljaja po kojima je vrlo sličan Leopardiju.

Proučavajući Leopardija i njegovu poeziju Miličić je otkrio potresnu snagu njegovih stihova i njihovu lirsku vitalnost, uočio je da se pesnikov realizam ne zaustavlja na doživljaju prirode i ljubavi, nego u njegovom prevazilaženju, transformisanjem realnog i realistički doživljenog u poetsku refleksiju i metaforu. Leopardijev lirski portret, koji je Miličić ostavio svojim doktorskim radom, još uvek nije izgubio na životnosti i autentičnosti, a ona se zasniva na vitalnom lirizmu i verizmu kao osnovnim osobinama italijanskog pesnika.

16 Up. Leopardi 1937.

IZVORI

Dokument Nr. 3062 und Nr. 932.

Leopardi 1826: Giacomo Leopardi, *Idilli*, Bologna: Stamperie delle Muse.

Leopardi 1937: Đakomo Leopardi, *Pesme i proza*. Prev. Sibe Miličić, predgovor Marko Car, kolo XL, Beograd: Srpska književna zadruga.

Miličić 1913: Miličić Sibe, *Die inhaltlichen und formellen Unterschiede zwischen Leopardis Primi Idilli und Grandi Idilli*, Wien (Handschrift).

Professoren-Kollegium, Philosophische Fakultät Wien, *Beurteilung der Dissertation des. cand. phil. Josip Miličić* (30. Januar 1913).

LITERATURA

Bersa 2010: Blagoje Bersa, *Dnevnik i uspomene*. Ur. Eva Sedak i Neda Bezić, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.

Gligorić 1970: Velibor Gligorić, *Senke i snovi*, Beograd: Prosveta.

Graf 1898: Arturo Graf, *A proposito del Leopardi e di pessimismo*, Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato, 15 p. (Estratto dalla Nuova Antologia, fasc. 1 giugno 1898, vol. 75, serie 4).

Grgić Maroević, Maroević 2017: Iva Grgić Maroević, Tonko Maroević, "Il Sole e la Luna nelle traduzioni in croato e in serbo. Sulla mitologia dei generi", in: *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali*, II, a cura di Lj. Banjanin, P. Lazarević Di Giacomo, S. Roić, S. Šeatović, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 3–21.

Kabasi 2017: Cabassi Nicoletta, "La notte nelle visioni cosmiche di Sibe Miličić", in: *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali*, II, a cura di Lj. Banjanin, P. Lazarević Di Giacomo, S. Roić, S. Šeatović, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 113–126.

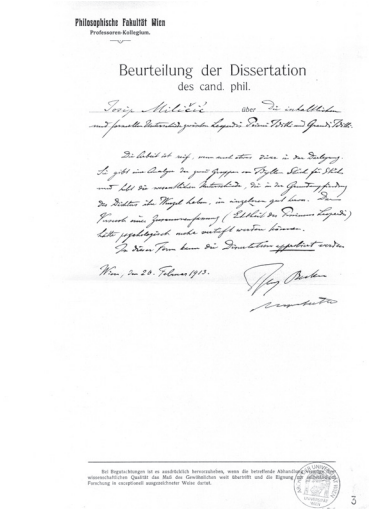
Karduči 1898: Giosuè Carducci, *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*, Bologna: Zanichelli.

Kirš 1992: Fritz Peter Kirsch, "100 Jahre Romanistik in Wien", *Deutscher Romanistenverband. Mitteilungen*, Nr. 1, 36–44.

Lešić 1991: Josip Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom. Josip Sibe Miličić*, Sarajevo: Veselin Masleša.



- Makijedo 1962: Mladen Machiedo, "Ancora sulla fortuna di Giacomo Leopardi in Jugoslavia", *Studia Romanica ed Anglica Zagabiensia*, Vol. 13–14 (1962), 123–139.
- Makijedo 1970: Mladen Machiedo, "La fortuna di Giacomo Leopardi nell'Ottocento Jugoslavo", in: *Leopardi e l'Ottocento*. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1–4 ottobre 1967), Firenze: Leo S. Olschki, 405–407.
- Maver 1929: Giovanni Maver, *Giacomo Leopardi presso i croati e i serbi*, Roma: Istituto per l'Europa orientale.
- Mužinić, Živančević 1997: Z.[dravko] Mužinić, M.[ilrad] Živančević, *Miličić Josip-Sibe*, u: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, IV (M–NJ), Novi Sad: Matica srpska, 415–417.
- Novaković 1984: Boško Novaković, *Jugoslovenski književni leksikon*. Drugo dopunjeno izdanje, Novi Sad: Matica srpska, 502.
- Roić 1986–1987: Sanja Roić, "Altri accenni sulla fortuna di Giacomo Leopardi in Jugoslavia", *Studia Romanica et Anglica Zagabiensia*, Vol. XXXI–XXXII, 91–102.
- Roić 2013: Sanja Roić, „Miličićev Mediteran“, u: *Acqua Alta. Mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti*, međunarodni zbornik radova. Ur. S. Šeatović Dimitrijević, M. Rita Leto, P. Lazarević Di Giacomo, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 415–431.
- Roić 2017: Sanja Roić, „Sunce i zvijezde u Miličićevoj Knjizi radosti“, u: *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali*, II, a cura di Lj. Banjanin, P. Lazarević Di Giacomo, S. Roić, S. Šeatović, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 127–144.
- Roić, Šeatović 2017: Sanja Roić, Svetlana Šeatović, *Josip Sibe Miličić – vreme, prostor, sudbine*, Beograd – Zagreb: Institut za književnost i umetnost, Univerzitetska biblioteka – Centar za komparativnohistorijske i interkulturene studije Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Smerdel 1963: Ton Smerdel, „Leopardijev lirski realizam“, *Filologija*, 4, 145–158.
- Tartaro 2005: Achille Tàrtaro, *Leopardi Giacomo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64. www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-leopardi_ (Dizionario-Biografico)
- Traversi 1887: Traversi Camillo Antona, *Studi su Giacomo Leopardi: con notizie e documenti sconosciuti e inediti*, Napoli: Detken.



Сибe Миличић завршио је студије романистике и славистике у Бечу, где је дипломирао 24. 1. 1912. године. Докторирао је на истом универзитету 9. 3. 1913. са темом „Садржајне и формалне разлике између Леопардијевих *Првих и Великих идила*“. У комисији су били: prof. dr. Becker, prof. dr. Meyer-Lübke и prof. dr. Milan Rešetar.

Ljiljana Banjanin

IL LEOPARDI DI MILIČIĆ

Riassunto

L'articolo si focalizza su una parte della formazione del poliedrico artista, poeta, narratore, romanziere ma anche pittore nonché diplomatico Josip Sibe Miličić che fa parte dei suoi studi universitari conclusi presso la prestigiosa Facoltà di Lettere dell'Università di Vienna nel 1912, dove Miličić si è anche adottato (1913) dopo aver ricevuto una borsa di studio dal Ministero di istruzione serbo, per perfezionare le sue conoscenze in francese. Nel testo sarà presentata la tesi di Miličić intitolata *Die inhaltlichen und formellen Unterschiede zwischen Leopardis Primi Idilli und Grandi Idilli*, con lo scopo di analizzare la sua struttura e i temi legati all'opera del poeta italiano Leopardi, di individuare elementi innovativi ivi contenuti e il contributo di Miličić nell'interpretazione del corpus specifico di qui fanno parte gli idilli. *Parole chiave:* Josip Miličić, Giacomo Leopardi, tesi di dottorato, idilli, pessimismo, natura, giovinezza.

СИБЕ МИЛИЧИЋ И ИТАЛИЈАНСКИ ФУТУРИЗАМ

Анстракт: Рад узима у разматрање период Миличићевог формирања (1907–1920) и контаката са италијанском авангардом. Италијански футуристички покрет, са којим се упознао и путем директних контаката са његовим протагонистима, био је за Миличића нека врста супротног пола, подстицај да испита однос са самим собом и са оним што га је окруживало: са футуристима је делио узнемиреност припадања сопственом времену, неспокојство генерације у потрази за новим вредностима и новим формама, али истовремено и истраживање универзалног динамизма који ће у италијанском футуризму доживети различите падове у односу на паничну, апсолутну и спиритуалну димензију Миличића. Нова осетљивост за ритам и кретање (Маринетијеве слободне речи) навешће га да спорадично експериментише ономотопејом. Миличић ипак није некритички прихватио футуристичке принципе, већ се прилагодио и дистанцирао од њих. Када је реч о политичком активизму, Први светски рат био је тачка додира али и „сукоба“ са ставовима футуриста. Намера истраживања је да разреши кључне чворове на Миличићевом развојном путу уметника, уз помоћ проучавања његових поетских и прозних дела из фазе његовог формирања.

Кључне речи: Миличић, футуризам, авангарда.

Свестраност и многобројни таленти које је Миличић паралелно развијао у списатељским и ликовним уметностима одвешће га на школовање, најпре у Беч, где је стекао диплому, а затим у Београд, Фиренцу, Рим, Париз – градове које је плавила

надошла бујица авангарде, промовишући мешање различитих области, стилова, култура, уз здрави напор да се модернизује језик и плодотворно прошире видници, ставом који је, у суштини, био контрапозиција актуелних поетика, доминантних стилова и модела комуникације који су преовлађивали.

Са италијанским футуристима Миличића спаја тесна веза са авангардним уметностима и наслеђе симболиста који су преплавили читав европски континент: његово образовање, у ствари, чини га нераздвојивим од оног великог извора који су представљали декадентизам и симболизам: сам приоритет поезије у односу на прозу био је, у суштини, део наслеђа симболизма, као и почетна употреба *vers libre*. У првим поетским покушајима (*Pjesme*, 1907) препознајемо тематику и структуру којој су веома радо прибегавали декадентисти (Cvjetko 2000: 138): меланхолично-песимистичке љубавне немире, оловне и кишовите пејзаже, носталгичне успомене из родног краја, метафоре и катрени са сроком (Lešić 1991: 27).

Рафинисана графика цртежа које је приредио „сецесиониста“ Томислав Кризман, који је управо те године завршавао студије на Академији лепих уметности у Бечу и имао свој уметнички деби у опремању збирке песама свога пријатеља, сазрела је у клими у којој је тријумфовала идеја о мешавини уметности, идеја тоталне уметности, идеја протока обнове који је оцртавао плодне тачке додиром између поезије и сликарства, илустрације и наративе. У овој збирци Миличић приређује омаж и песнику Кардучију, преминулом управо те године (17. 2. 1907), преводом трију песама¹ преузетих из треће књиге његовог најзначајнијег дела, *Le rime nuove* (1887): осим покушаја да репродукује Кардучијеву метрику, катрене у једанаестерцу, и сам избор песама одражава Миличићева интересовања, и то не само због „козмичке“ тематике (слика месеца и звезда касније ће постати доминантна), већ и због дијалектике живота и смрти која је инспирација Кардучијевих најсугестивнијих мотива: животни полет (уздигнут у лепоти природе) и, са

¹ L Serenata, LI Mattinata, LIV Ballata dolorosa.

друге стране, крхкост егзистенције, ухваћени у бихроматичном контрасту (боје светле и јаке насупрот тамним и мрачним).

Интензивна активност ширења покрета италијанског футуризма, заједно са изразитим способностима комуникације његовог неприкосновеног протагонисте Филипа Томаза Маринетија, повећали су могућности продирања покрета у културне просторе различитих народа. Као личност од међународног угледа, још од својих првих наступа Маринети² се трудио да у иностранству промовише своје манифесте и публикације, и да посети целу Европу: када је реч о његовим пропагандним турнејама, током којих је одржавао конференције, организовао изложбе или футуристичке позоришне представе, треба посебно поменути наступе у Русији, Чехословачкој, Румунији, Бугарској и Пољској. Било је то неуобичајено отварање према Европи, нарочито према источној, где су, од 1910. године, његови манифести и футуристички текстови били читани и превођени, и где је циркулисао веома обиман корпус информативног материјала (Tomassucci, Tria 2009: 5). Пажња усмерена ка новим националним срединама, осим великих комуникацијских потенцијала, била је један од нарочито привлачних фактора за интелектуалце оних земаља које су тежиле културној и политичкој обнови.

И Хрватска је изблиза пратила италијански покрет: прве одјеке проналазимо непосредно након објављивања првог Маринетијевог манифеста, у часопису *Савременик*, у Загребу, када, већ у трећем броју из 1909. године, излази чланак под насловом „Футуризам“, након кога следи проглас самог Маринетија (Petrač 1995: 8); исте године манифест се појављује и у Словенији, у *Љубљанском звону*.³ Две године касније штампа се Миличићев чланак, у часопису *Босанска вила*, а затим и чланак Зденке Марјановић о истој теми: реч је, у оба

² Маринети је покушавао и да рекламира свој покрет, у часопису *Poesia*, који је објављиван на луксузном папиру у тиражу од тридесет хиљада примерака, од којих је двадесет хиљада било бесплатно подељено обожаваоцима и свима онима који су били заинтересовани за футуризам (De Michelis 2009: 66).

³ Frederik Juvančić, „Manifest futuristov“, *Ljubljanski zvon*, (1909) XXIX, br. 5, 255–256.

случаја, о писаним утисцима из Рима (за Миличића) и из Милана (за Марјановићеву), о сусретима са протагонистима италијанског футуризма, док ће тек 1913. године изаћи прави програмски чланак Димитрија Митриновића под насловом „Естетичке контемплације“. Не треба, осим тога, заборавити чињеницу да је управо у Задру, 1914. године, учињен неуспели покушај⁴ покретања првог хрватског футуристичког часописа *Зврк* (Zani 1985: 303–349). И други савремени хрватски писци, попут Антона Аралице, боравиће током 1913. године у Италији и приближиће се футуристима, учествујући на њиховим састанцима и сарађујући са Маринетијем (Petrač 1995: 20).

Вратимо се сада догађајима и околностима које су Миличића довеле у директну везу са италијанским футуристима. Писац се, након уписивања на Универзитет у Бечу академске 1905–1906. године, између 1907. и 1908. године упутио у Италију, где је боравио у Фиренци и Риму (Ћосић 1931: 49). Нема извора нити сведочења о уметничко-литерарним контактима хрватског писца током овога боравка; тих година Маринети је био на релацији Париз–Милано (Agnese 1990: 104–106), док се Бочони управо 1907. преселио из Падове у Венецију, да би се уписао на студије скулптуре наог тела на Институту лепих уметности, и да би посетио међународну изложбу која је била отворена 27. априла (Agnese 1996: 136). Може се само претпоставити да је двадесетогодишњи уметник из Хрватске, у потрази за образовањем и новим хоризонтима, и сам осетио зов овог међународног догађаја, и да је посетио изложбу на којој је било могуће срести крем европске уметности.

Тих година почиње и сарадња са бројним књижевним листовима и часописима⁵ у којима објављује своју поезију и прозу. У штампарији Хрватске академије Јадран, 1911.

4 Покушај је пропао зато што је његов оснивач Јосо Матошић, одлуком аустријске владе био протеран (Petrač 1995: 9).

5 Још пре почетка рата сарађивао је са часописима *Хрватско коло*, *Савременик*, *Летопис Матице српске*, *Српски књижевни гласник*, *Бранково коло*, *Босанска вила* (Lešić: 29), а у току рата објављује и у крфском *Забавнику* (заједно са Тином Ујевићем и Владимиром Черином) и у *Српским новинама*, *Мисли* (Cvjetko 2000: 138).

године објављује другу збирку лирских композиција под псеудонимом Јосип Гријешни, на којој се у овом истраживању нећемо задржавати.⁶ Исте године, у часопису *Босанска вила* Миличић напоскон описује сусрет до кога је дошло са протагонистима и присталицама футуризма, у току једне од њихових познатих сеанси: чланак под насловом „Писмо из Италије“ излази самостално, у јесен 1911. године (бр. 11/12), када Миличић пише да се налази „у срцу Рима“, у *Кафеу Арањо* и, нешто раније, у Литерарном удружењу. Ипак, треба имати у виду да су од октобра па до средине новембра 1911. године активности покрета футуриста биле прекинуте услед одсуства песника Маринетија, који је као специјални дописник био послат у Либију (Agnese 1990: 114–118); дакле, док је Маринети био у мисији у Либији, остали италијански футуристи искористили су прилику да отпутују до Париза и упознају се са новим тенденцијама, као и са новим актуелним истраживањима (Agnese 1990: 238). Стога је могуће да Миличић свој чланак није објавио у време сусрета већ нешто касније;⁷ да бисмо прецизно одредили период о коме је реч, могао би нам од помоћи бити текст објављен мало касније, такође у току 1911, у броју 13–14 *Босанске виле*, у коме Зденка Марјановић пише да је Миличић учествовао на „чувеној Бочонијевој конференцији“, мислећи вероватно на ону веома познату, одржану 29. маја 1911. године, када је Умберто Бочони, тада већ познат као предводник италијанских футуриста, говорио

6 Враћање на мит о Дон Жуану улази у неку врсту хибридног трагично-гротескног жанра (Bošković 2006: 347): свесно еротски садржај његових стихова изражен је дубоком везом између сопственог света, онога коме припада Дон Жуан, и његове маске, оно што представља заводник: Миличић хвата, у ствари, не толико и не само мотив задовољства љубавног освајања, колико „проблематичне“ унутрашње моменте Дон Жуана: покајничка молитва, предсказање, смрт и божја казна. У кожи грешника, развратник из Севиље открива људско лице и скида маску дволичности конвенционалног (и хришћанског) морала. Провокативна намера обогаћује се металитерарним везама са дугом традицијом, која потиче од Тирса де Молине па до Молијера, Бајрона и Пушкина. Канцонијер није прошао непримећен, али је добио и не много ласкаве коментаре од В. Черине и М. Видаковића (Bošković 2006: 348). Сигурно заслужује да буде читан и анализиран имајући у виду Миличићево образовање и интересовање за авангарду, али се подробнија анализа оставља за неко будуће истраживање о овој теми.

7 У том смислу се дистанцирам од Лешићеве претпоставке која говори о сусрету са Маринетијем и Бочонијем у јесен 1911. године (Lešić 1991: 32).

о перспективама футуристичке уметности (Agnese 1996: 222). Додатни доказ исправности ове периодизације јесте и чињеница да је песник из Брусја 19. септембра 1911. године отпочео службовање у Дубровнику, у тамошњој гимназији (Lešić 1991: 34).

Да, дакле, изблиза видимо тај сусрет који се, како приповеда Миличић, догодио „у маленој, познатој собици, гдје се састају сви литератуни, литерати и литератићи“, и где се говори „о свему и о свачему“ (Миличић, „Писмо из Италије“, 1911: 180). Миличић, млади дописник, у извесном смислу интервјуише двојицу италијанских футуриста – у својој репортажи он у неколико редова резимира неке најпознатије ставове Маринетијевог манифеста; изгледа нарочито погођен десетим прогласом, идејом о раскиду са прошлошћу: „Ми хоћемо да избацимо све што су наши добри дједи оставили у наслеђе [...]“ Чињеница да се осећају „другачији“ у односу на сопствене претходнике, неспокојна генерација („ми смо нервозни у тјелу“), да не признају никакве естетске нити моралне догме које су признавали они који су им претходили,⁸ то јест да желе да „напусте леп облик и лепу реч“ – потврђује у потпуности мишљење Предрага Палавестре да се у основи ових покушаја отварања ка футуризму налази „незадовољна и узнемирена хрватска и српска књижевна и интелектуална омладина, тражећи нове идеје, нова мерила и нове вредности“ (Палавестра 1979: 249).

Радости и ентузијазму ових нових сензибилитета и тема супротстављају се „велики бол и носталгија“, то јест, мисао о томе колико је његова отаџбина и даље духовно удаљена и неспремна за овакве идеје. Одушевљен је речима о раскиду са прошлошћу,⁹ антитрадиционалним прохтевима, разарању старих академизама који су били једна од суштинских претпоставки из којих се могла развити нова генерација, убеђена у неопходност

8 И у чланку Марјановићеве говори се о овој теми, *Босанска вила* (1911), бр. 13–14, 212.

9 Маринети је позивао на уништавање библиотека и музеја и предавање генија прошлости забораву, пошто „превише реминисценција одваја човека од стварности“ и самим тим познавање прошлости спречава „непосредност перцепција и свежину радости“ (De Michelis 2009: 60).

промене епистемолошке парадигме и формирања новог људског бића (Cvjetko 2000: 14). Миличић, иако полази од тих претпоставки, ипак неће наставити да следи ненаклоњеност прошлости и деструктивности италијанског футуризма (Lešić 1991: 33).

Репортер, осим тога, преноси и да је неколико сати раније, у Удружењу читалаца, слушао конференцију „тог футуристичког младог сликара“: један веома буран сусрет, на којем је Бочони „назвао своје слушаоце... глупанима“ (Миличић, „Писмо из Италије“, 1911: 180) , „са псовкама и поругом“. Били су, у ствари, веома познати њихови бучни састанци који су се неретко завршавали тучама: и овде се Миличић након изношења неких прогласа „раскида“ манифеста са Бочонијевим сликарством, објављених 11. априла 1910. године („унишtimo све музеје и све галерије, све библиотеке, све што нас наводи староме“), обраћа лепом и новом, по футуристима: „Дајмо душе наше у умјетности. [...] Летимо, бјежимо напријед, ближе души“ [...] царству душе, „Душо, душо наша, дошло је твоје царство [...]“ (Миличић, „Писмо из Италије“, 1911: 181).

У суштини, током познатог сусрета одржаног 29. маја, Бочони се представио као теоретичар футуризма, прецизирајући да је сликање стања душе једно од највиших достигнућа футуристичког истраживања (Agnese 1996: 251), подвлачећи да је циљ уметничког дела да покаже истовременост више различитих стања душе. Ето због чега за ове уметнике – наводи Миличић – „вреди више цртеж неког детета или лудака од цртежа највећег генија, зато у првом проналазимо голу душу, без примјеса трагедије [...]“ (Миличић, „Писмо из Италије“, 1911: 181) – код детета су видели душу онакву каква је: „гола и чиста“. Позивање на голу душу детета и повратак невиности детињства наићи ће на најдубље прихватање и сазрети у потпуности у мистици хрватског аутора – лудо дете и *naïve Књиге радости* (1920) теже да буду једно са природом и светом, у коме се пројектује и пресипа његова лирска тематика.

Уметници су, дакле, позвани да „разбијамо ту форму вањску и улазимо у средиште, у унутрашност, у душу“, у њеним „трзајима, грубостима и лепотама ето што хоћемо да дамо [...]“ (Миличић, „Писмо из Италије“ 1911: 181). Ево, дакле, тачке у којој душа и њени покрети, на које је Бочони указао на тој конференцији, представљају фокус веома привлачан за Миличића,¹⁰ у коме се треба огледати и према коме треба усмерити своје поетске тежње: „разбијање форме“ требало је да буде њена природна последица.

Задивљене речи Миличићеве о „поетици душе“ укрштају се са романтично-импресионистичким тенденцијама које ће се развити управо у недрима футуризма (нарочито руског): душа тежи примордијалном, искомском, елементарном; „примитивизам“ за Маринетија изгледа да остаје примитивизам естетске, површан и спољни, док код Миличића (као и код руских футуриста) води ка много интимнијем и дубљем приступу, који се много свесније манифестује¹¹ у његовој наредној збирци поезије (1914).¹²

У другом и последњем делу излагања чланак поприма више „политичку“ природу и много је емотивнији, будући да тежиште пребацује не толико да садржаје покрета футуризма, колико на експлицитни апел отаџбини и уметничкој свести: одговор Маринетија и Бочонија на исход и на успех покрета изазваће у Миличићу осећање

10 Марјановићева, која је, као и Миличић, сведок једног футуристичког сусрета-представе, и имала прилику да „интервјуише“ Маринетија, изнеће, у наредном броју, један уопштенији чланак информативног типа, описујући детаљно прогласе, наднационални развој и политичке догађаје италијанског покрета: својим нешто више полемичним и критичким ставом о футуристима („футуристичка експлозија је експлозија снаге или очајања?“, Марјановић 1911: 212), она „пажњу према души“ схвата као један од битних момената које прокламују футуристи, али не изражава сумњу нити о њему говори са ентузијазмом и полетом као што је то чинио Миличић.

11 Наслеђе авангардних покрета које се приближава примитивизму несумњиво је, иако треба прецизирати да је Миличићев примитивизам имао сасвим друго значење у односу на значење које је имао код покрета као што је био футуризам: он се радије приближава експресионизму, у чију струју улази и Миличићево дело (Свјетко 2000: 140), које није толико склоно технолошким ефектима, већ више тежи да у први план изнесе онтологију у којој човек постаје свестан своје паничне везе са природом.

12 У збирци *Песме* из 1914. године поделиће тежњу ка невиности, перцепцији и осећајности: [...] *на нађете ли негде једно дете, што све што сретa својим зове братом, / и пружа руке знатом и незнатом, пустите часом та лутања своја, / доведите га – то ће бити за стално / залутала душа моја* (Миличић 1914: 4).

дубоке туге у односу на његову јадну домовину: „освојићемо свет [...] та ријеч, 'свијет' је за нас непозната [...] зато што свијет је за Хрвате Загреб – и за Србе Београд [...]“ (Миличић, „Писмо из Италије“, 1911: 181). Недостатак не само јединствене визије код интелектуалне и уметничке заједнице Срба и Хрвата, већ и самопоуздања и вере у сопствену снагу, сопствену величину, одвешће песника поново у огорчење;¹³ *stimmung* обележен ентузијазмом и егзалтацијом нових футуристичких идеја биће срушен и угасиће се у неутешним мислима о ситуацији у отаџбини. Миличић не само да усваја Маринетијев предлог да се глас дâ уметницима и писцима, и то у једној међународној димензији, која ће представљати подршку и подстицај својој националној средини, већ постаје портпарол оне националне енергије која ће касније карактерисати и његову политичку активност.

Осим тога, Миличић је већ са наклоношћу гледао и на „политички“ позив футуриста на национални препород помоћу рата, нарочито апелом на борбу против Аустрије. Футуристи су светски рат сматрали естетским критеријумом: у своме првом манифесту Маринети подвлачи да је задатак модерне поезије да пева о чудима производње и технике, али и самог рата, „једине хигијене света“ (Marinetti 1909).

Већ 1908, док је Миличић боравио у нашој земљи, у Италији је већ дошло до мобилизације, претежно међу студентима и интелектуалцима, након анексије Босне и Херцеговине од Аустроугарског царства: био је тренутак великог иредентистичког кључања, које је касније сматрано, у више реконструкција, аутентичним настанком италијанског националистичког покрета (D'Orsi 2009: 81). Младалачко уздизање рата, са једне стране, и мржња према Аустроугарској, са друге, елементи су који ће на природан начин навести футуристе да, од првог тренутка, подрже идеју о учешћу у

13 Можда су у том смислу Миличићеве речи написане са извесном дозом скептицизма – коментарише Марјановићева.

Првом светском рату. Године 1912. Миличић је приморан да напусти Дубровник и да се пресели у Београд¹⁴ управо због свог активног и отвореног учешћа на антиаустријским демонстрацијама; као поборник југословенства није могао да не подржава оне који су били немилосрдни непријатељи Аустроугарске, то јест, италијанске футуристе.

Управо тог лета ојачао је и Балкански савез, чији су чланови били Бугари, Срби, Црногорци и Грци, а у вези са великим пројектом протеривања Турака са полуострва, иза Босфора. У то време Маринети је у Бугарској, у Софији, где декламује песме и уздиже футуризам стичући мноштво обожавалица (Agnese 1990: 119). У тренутку избијања Првог балканског рата (8. 10. 1912 – 30. 5. 1913), италијански футуриста учествоваће у опсади Једрена, где бугарска војска и две српске дивизије, више од 150 хиљада војника, крећу у дуготрајну офанзиву (од почетка новембра до 26. марта 1912. године). У време буктања опсаде Маринети ће своју бележницу испунити „рецима на слободи“; то су странице дела *Zang Tumb Tuum*, о бомбардовању Једрена (Agnese 1990: 121). Маринети и његова футуристичка пратња, дакле они који су подржавали српско-бугарско-грчки покрет против отоманског непријатеља, били су идеолошки у складу са Миличићем који ће, из Београда, такође ватрено подржати балкански рат, и нарочито победу Срба код Куманова (23/24. 10. 1912), маштајући о идеји уједињења Јужних Словена у јединствену државу.

Када је реч о Миличићевој ратној поезији,¹⁵ задржаћемо се нарочито на оној за коју се сматра да је најближа идејама футуриста. „Полазак ратника“ написана је на екавици и објављена у *Босанској вили* у пролеће 1914. године, у спомен на балканске ратове (1912–1913), док се аутор налазио у Београду.

14 У Београду ради као професор у гимназији и учествује у раду литерарних удружења, што му даје могућност да се упозна са личностима као што су Ј. Дучић и Ј. Скерлић (Lešić 1991: 34).

15 Овде се односи на дела која претходе Првом светском рату, објављена између 1911. и 1914. године: поред песме „Полазак ратника“, то су „Повратак победника“ и „Отаџбина“.

Стиче се утисак да се у поезији успоставља интензивнија и тешња веза између фонетског аспекта и значења, и самим тим, дакле, језик у извесном смислу изгледа „револуционарнији“ и „футуристичкији“. Слика на импресионистички начин израња већ из првих стихова који певају о возу којим на пут крећу српски војници, а који је описан у футуристичком маниру: *Фијуче зверка гвоздена, засопљена* (Миличић, „Полазак ратника“, 1914: 13). Глаголом је овде обухваћен први покушај да се ономотопејом слика учини што реалнијом, репродукујући истовремено буку и покрет. Слика челичне звери понавља се као *refrain* са варијацијама, које дочаравају крешендо у ритму воза који брекће, звижди, убрзава, пролазећи *мимо поља уливаде, мимо лепе винограде, мимо шуме и насаде*. Чуло на коме се нарочито инсистира није вид (веома су малобројни глаголи са значењем вида), већ глаголи са значењем слуха: многи од поновљених глагола и њихове варијанте (*фијуче, стрепи, дрхће, вије, кличу, рећи*) ухо без престанка надражују ономотопејским асонанцама или уз помоћ „импресионистичке“ репродукције буке коју ствара механизам воза у покрету.

У *Манифесту футуризма* Маринети је већ упутио апел да се пева о „локомотивама широких груди, које јуре шинама, попут огромних челичних коња упрегнутих у цеви“ (Marinetti 1909), на који се онда вратио 1912. описујући „колосалне возове препуне војника, ратне опреме и динамита“ (Marinetti 1912), док је још један од његових узора, Волт Витман, већ уздизао моћне локомотиве (Whitman 1876).

Путује бесна зверка,
Тика така-тика-така, тика-така
Тик-тик-тик.
(Миличић, „Полазак ратника“, 1914: 14)

Локомотива овде заузима звучни простор: стихови губе своју вербалну конотацију и постају универзални звуци: помоћу ономатопејног понављања и њиховог изоловања у односу на синтактички контекст, *бесна зверка* остварује веома јак ефекат и изражајне могућности које су елементарне и непосредне.

Ономатопеја је без сумње један од најиновативнијих аспеката футуризма, који је био веома омиљен због свог евидентног динамизма и због своје синтетичности, као и због везе са материјом и цивилизацијом (Tommassucci, Tria 1999: 106): њој је био додељиван и задатак да пренесе реалност феномена на нетакнут начин и максималном брзином, производећи брз, бруталан и непосредан лиризам „који нашим претходницима треба да изгледа као антипоетски“ (Marinetti 1913).

Ономатопеја коју Миличић употребљава први пут могла би се описати као елементарна, директна, реалистична, по ономе што је Маринети дефинисао у свом манифесту од 18. марта 1914, то јест, као ономатопеја, „која служи да реализам обогати бруталном реалношћу и не дозвољава му да постане превише апстрактан или превише уметнички“.¹⁶

Осећај кретања и ритма песме произлази и из инсистирања на понављању истих глагола, који су скоро сви глаголи кретања (осим оних са значењем слуха); овде Миличић глаголу додељује нову централну позицију (један глагол у сваком стиху), дајући му предност у односу на нагомилавање именица и придева, својствено декадентизму и

16 У манифесту под насловом „Сјај геометријског и механичког и нумерички сензибилитет“ (18. март 1914) Маринети је писао: „Наша све већа љубав према материји, жеља да се у њу продре и да се спознају њене вибрације, симпатична физика која нас везује за моторе, наводе нас да користимо ономатопеју.“ Дакле, разликовао је, осим онога што је већ цитирано: а) реалистичну директну елементарну имитативну ономатопеју која служи да се њоме реализам обогати бруталном стварношћу и спречава га да постане исувише апстрактан и превише уметнички (на пример: *пик пак пум* пуцњава), б) комплексну и аналогну индиректну ономатопеју која у поеми *Дуне, дум-дум дум-дум* изражава буку афричког сунца које се окреће и наранџасту тежину неба, стварајући однос између осећаја тежине, топлоте, боје, мириса и буке, в) апстрактну ономатопеју, бучни и несвесни израз најкомплекснијих и најмистериознијих покрета нашег сензибилитета (пример: *ран ран ран* не дочарава никакав звук који долази из природе или неког механизма, већ изражава стање духа), г) ономатопејски психички акорд, то јест фузију две или три апстрактне ономатопеје (Marinetti 1914).

симболизму: лирска слика Србије („прелепа царска кћи“) која чека „у петвековној сузи гусала јаворови“, изгледа да крешти заједно са сликом „машиновође“ и у покрету гвоздене звери у потрази за „љутим змајем“ (Османско царство), али нема, ипак, ону напетост и контрапозицију (тако својствену италијанским футуристима) прошлости и будућности: војници који су ствари у возу *к’о витезови у тројског коња*. Аналогија, реторичка фигура веома драга Миличићу, дакле спаја а не супротставља. И не само то: прошлост према његовом мишљењу – супротно Маринетијевим убеђењима – не спречава будућност, већ је подржава и усмерава ка идеји о победи која се већ вековима чека и за којом се жуди, а која је поетски већ утврђена у српској епској традицији.

У поетском језику уобичајене асоцијације по склоности повлаче се у други план и појављују се оне неуобичајеније и „нове“: тако, дакле, имамо *вије се њезин вај* и *кличу им плодна поља*; овде су, осим тога, сва чула сконцентрисана у гесту мајки које уз повик подижу руке (*подижу с кликом руке*) као да благосиљају своје синове, што преноси лирски и пластични патос типичан за реторику рата, перципиран као искуство које је неопходно и свето (*у славној боја муци*), по српској епској традицији, и преузета затим и у митопеји и у интелектуалним обрадама људи од културе попут Миличића (али и Маринетија) који су на тај начин постали творци конзенсуса уочи Првог светског рата.

Када је отпочео светски сукоб, Маринети¹⁷ и сви италијански футуристи¹⁸ кренули су на фронт; и Миличић је био међу првима који су кренули као добровољци, у јулу 1914.¹⁹

17 У фебруару 1914. године, неколико месеци пре доласка Миличића, Маринети се појављује у Русији, у Петрограду и у Москви, да би пропагирао футуристички покрет и ратне идеје, као и да би Русе подстакао да крену у борбу против пангерманизма (De Michelis 2006: 220).

18 Од почетка 1915. године Маринети се у потпуности посвећује пропаганди за интервенционизам. Сви футуристи – Маринети, Русоло, Бочони, Пјати и други – крећу у добровољце и у децембру 1915. боре се у првим редовима. Бочони је погинуо у Сант’Елији, Русоло ће бити тешко рањен, док ће Маринети добити другу медаљу као командант оклопних возила у бици Виторија Венета (D’Orsi 2009: 23).

19 Дванаестог јула 1914. затичемо га као учитеља у Скопљу; након догађаја везаних за атентат у Сарајеву (28. 6. 1914) и мобилизацију Срба (28. 7. 1914), Миличић је био међу првима који су се упутили ка Њуприји, с намером

За Маринетија рат је представљао прилику да футуризам претвори у политички покрет (D'Orsi 2009: 68): у футуристичком пропагандном чланку из 1911. године, убеђен да је неопходно да човек од културе буде јавно присутан и политички ангажован, улога уметника, списатеља, музичара појављује се као централна у одлуци о уласку у рат. Први светски рат представља за Маринетија, као и за Хрвата, прилику да се потхрани антиаустријско осећање и победи пангерманизам. За Миличића, међутим, подразумевао је још много више: значио је проширење циљева рата на идеју о југословенском уједињењу; подршка ратној идеологији за Миличића је била, дакле, плод искреног импулса и прихватања једног идеала, док је за Маринетија, чини се, понекад спојена са анксиозношћу и тежњом ка протагонизму (D'Orsi 2009: 80).

Ако се у интервентизму могу пронаћи многи елементи који везују Миличића и футуристе, овде видимо да Први светски рат доводи до неизбежног њиховог раскида и политичког неслагања: италијански империјализам, то јест, идеја о Италији као великој сили, чији су најватренији поборници постали управо футуристи,²⁰ сигурно није могао да се допадне Хрвату из Брусја. Из историјског задатка Италије, на који је указао већ Д'Анунцио²¹ (освајање читавог Јадрана као врата Балкана), избио је рат са Аустроугарском за освајање Јадрана, неопходан да би се Италија трансформисала у царство и у велику силу ("Italia' piu' grande", De Michelis 2009: 162).

Миличић, дакле,²² у августу 1915. године при Државној штампарији Краљевине Србије

да добровољно оде на фронт као припадник коњичке дивизије; није био примљен па је кренуо у Ниш, где је био регрутован у Штаб Дунавске Дивизије (Lešić 1991: 47).

20 Било је ипак и неких неодређености у ставовима футуриста, као што то износи Марјановићева, а којој је Маринети, на питања која су се односила на Јадран, одговорио на уопштени начин (Марјановић 1911: 14).

21 У трагедији *Брод* (*La Nave*, 1907), у једанаестерцу.

22 Већ је био кренуо као добровољац у Русију, у јулу 1915, заједно са другим српским официрима, и стигли су чак у Владивосток, одакле су се затим вратили на Крф (Bošković 2006: 352–353); на још једно тешко путовање ка Петрограду и Одеси отишао је поново, одакле ће се вратити у мају 1916 (Lešić 1991: 55–57).

у Нишу објављује брошуру под насловом *Далматинска острва*. Књижица, одштампана на ћирилици и екавици, била је део низа публикација о „савременим питањима“ о националним намерама, са веома јасним и чистим опозиционим ставом према италијанској политици реваншизма у тим крајевима. У оквиру исте збирке Миличић је требало да припреми и друге радове, а теме су биле „Талијанска и словенска култура у Далмацији“ и „Економске прилике у Далмацији“; ово, ипак, никада није објављено услед околности које су га удаљиле од домовине и одвеле у Русију.

Питање далматинских острва било је веома актуелно: Италија, је у рат ушла 24. маја 1915, а већ је неколико година износила и ширила податке, и водила пропагандне кампање о италијанском Јадрану. Миличић игра, на истом плану, на карту демографске и економске анализе да би упозорио на претње Италије. Полазећи са географског, историјског, лингвистичког и демографског гледишта, Миличић користи статистичке податке Аустроугарског царства доказујући постојање огромне словенске већине на поменутих острвима.²³ Најважнији део истраживања је економске природе: прецизним и сигурним познавањем историје и економије тих крајева и луцидном и детаљном анализом²⁴ он утврђује најважније ставке локалне економије. Осим неких превида или

23 Миличић затим објашњава да и тамо где је бројност Италијана велика, као што је то у граду Задру (и са Задром и у Сплиту, Шибенику и Дубровнику), острвљани Далматинци-Италијани (првенствено занатлије, али и службеници, трговци и сељаци) „не сматрају се као неки талијански националисти већ просто као противстранка тежњама уједињења и присаједињења Троједници – хотећи остати далматинци“ (Миличић 1915: 10).

24 Утврдивши три главна извора опстанка ових крајева – винову лозу, рибарство и уље – Миличић тврди да далматинска острва не би могла да издрже конкуренцију вина „талијанских латифундиста из Парме и Тоскане, производећи фабуларне количине вина“, које „могу уништити сваку цену острвљанском вину“ (Миличић 1915: 12). И када је риболов у питању, Миличић мудро анализира актуелну ситуацију: у Далмацији није било производње на индустријској основи (осим када је реч о лову сардела) управо због недостатка саме индустрије и брзих превозних средстава, тако да је производња могла да задовољи само унутрашње потребе; осим тога, нарочито када је реч о сарделама, Далмација је трпела конкуренцију рибара из Кјође (којима је Аустрија, на срећу, нешто раније била забранила лов на мање од три миље од хрватске обале) који су имали специјалне мреже. И трећа ставка из локалне производње, уље (зејтин), била је ограничена због чињенице да су се острвљани бавили истовремено и риболовом и виноградарством, као и због тога што Аустрија није подстицала оне малобројне предузетничке иницијативе Хрвата.

понеке помало натегнуте тврдње о јасно политичкој намери,²⁵ анализа економских ресурса далматинских острва је тачна и прецизна, и очигледна је не само полемика са економском политиком Аустроугарске (која није фаворизовала далматинске производе), већ и „економски“ рат који већ годинама траје између Далмације и Италије. Брошура се завршава једном веома извесном чињеницом: ако би далматинска острва у текућем рату припала Италији, то би за њих значило неминовну пропаст, као и сигурно расељавање:

[...] њихови виногради биће уништени. Талијанско вино, којег тамо има у огромној маси, уништиће потпуно сваку продукцију острва. Пропашће и риболов. Талијански риболови, који до сада нису смели да слободно лове далматинском обалом, под новим господаром заћи ће у наше заове и уништити и овај начин привреде (Миличић 1915: 20).

Али на тренутак оставимо по страни прагматичне стратегије политичког хоризонта и вратимо се на онај *fil rouge* који одржава јединство у његовој поезији. Трећом збирком се још више подвлаче унутрашње потешкоће аутора: са једне стране, активизам и дубоко урањање у савремену друштвену стварност и, са друге, мистична, асоцијална, магловита димензија, коју је изражавао у свом лирском стваралаштву. Године 1914. дакле, излази његово треће дело, 3, збирка у којој Миличић напушта претходне моделе и открива један нов сензибилитет и један нов ритам (Lešić 1991: 34). Уколико је у претходним делима поетска форма осцилирала од сонета и строфе са римом, као еха дубровачких трубадура, ка слободном стиху, овде он одлучно доминира, као и много динамичнији

Због свега тога је, почетком XX века, дошло до исељавања у Сједињене Америчке Државе, Аустралију и Нови Зеланд, и прогресивног расељавања острва (Миличић 1915: 16–20).

25 Погледати грешку везану за „латифундисте из Парме“ који производе „невероватне количине вина“ (Миличић 1915: 12). Јасна је, осим тога, политичка намера и пишево прихватање индикација у табелама по којима се житељи далматинских острва „служе језиком српским“ (Миличић 1915: 7–8).

и конвулсивнији ритам (Lešić 1991: 40). Док је симболизам покренуо слободан стих, футуризам је открио „слободне речи“ (Cvjetko 2000: 25). Миличићев нови осећај за ритам ипак је поприлично далеко од „слободних речи“ у Маринетијевом смислу, као и од његове синтаксичке револуције или интерпункције. Миличић нема намеру да напусти ни употребу интерпункције нити ће, на лексичком плану, за разлику од дадаиста или зенитиста, доћи до првих речи (проторечи), до архаизама неких космиста. Усвајање поетског језика универзалног разумевања јавља се у виду понављања „есенцијалних“ именица, које призивају елементарне силе. И док код Маринетија влада императив да „се напусти придев“, Миличић, насупрот њему, задржава склоност ка овом последњем: реч је о једноставним и благим придевима, који изгледа имају функцију епитета, као у неким античким религиозним формама или митовима (*из горе стрме, море дубоко и мирно, пена лака и бела, црна дубока ноћ, безгласна тишина, незнана даљина, кратки часи, рана тешка и дубока, стрман брег, бели галеб*). Међу реторичким фигурама, затим метафори, и даље присутној у збирци, придружиће се често аналогија, можда као одјек библијске и литерарне традиције.

Употреба ономотопеје враћа се у неким песмама: ветар („Бродић из борове коре“), на пример, чиста је транскрипција звука, погодан да разори лиричност стиха, прожима песму попут рефрена: *шш, шшш, шш*. Футуристи су (види напред) већ прибегавали употреби елементарног језика примарних нелингвистичких ономотопеја: посредни је језик природних сила, изражен на рудиментаран, и самим тим интензивнији и подстицајнији начин, а помоћу кога се остварује општење са универзалним елементима, и њихово разумевање. Тако и звук *тик-так, тик-так*, који ће се касније поново појавити у делу *Књига радости*, и који репродукује *ритам свемирске кретање* („Ритам свемира“), или онај који дочарава смех *ха-ха-ха-ха* („Чиста средина“), близак језику футуриста, за који

нису неопходни преводиоци – као што је тврдио сликар и песник футуриста Фортунато Деперо (Depero 1992: 106).

Сусрет са футуристима изгледа да оставља траг на поезији и поетици не само у структуралном већ и у тематском смислу: овде не присуствујемо некој једноставној варијацији песничке узнемираности у уобичајеној „песимистичко-меланхоличној интонацији“ (Lešić 1991: 30); у средишту његовог песништва постоји једна „залутала душа“, душа блиска „физичком трансцендентализму“ Бочонијеве матрице, која се рађа из контемплације природе преко у потпуности модерних осећања (Agnese 1996: 222).

Унутар парадигме, у којој се песник креће, осећа се и сликарско образовање и напетост: у збирци, мотив пејзажа је импресионистички и делимично симболички – објектив се час сужава на родни крај, а час проширује на друге елементе (море, облаке, небо, месец, залазак, ноћ, дан), са дескриптивном сликовитошћу која се манифестује и у употреби боја: пејзажно подражавање предмета у природи делимично је разграђено лирском темом, која се поиграва контрастом светлих и тамних тонова, беле и црне боје, златног и сребрног; реч је о космичко-егзистенцијалном биному који приближава дан и ноћ, сунце и месец, живот и смрт.

Тематизован је и мит о породици који заузима централну позицију у Миличићевој прози из двадесетих година, виђен као конфликт генерација („Оци и деца“), а поменут и у делима футуриста, или освежен у осећању мора, помоћу различитих животних доби човека (*Дете, Младић, Старац*). Присуство мајке представља и религиозни принцип једног Бога (*јединог, грозног и великог ока*) везаног за Стари завет („Процесија“).

Миличићев Бог сигурно није Бог у догматском смислу, пре делује као комбинација симболично-библијске мистике са компонентама пантеизма. Миличићеви текстови су натопљени сликама, знацима, симболима, молитвама и католичким ритуалима,

непрестаним освртима на Библију, које аутор користи и којима се поиграва, са религиозним осећањем које овде и даље осцилира између потребе за *чудесном руком Назаренца плава, што сину олуј, узбешено море, јединим кретом мири и стишава* („Рука“) и, са друге стране, потребе за метафизиком која истиче ван самог човека: и ево духа песника који се уздиже попут Господа изнад вода („Веће охолости“) јер душа постаје део саме божанске суштине и представља саму хармонију природе. Миличићев антиклерикализам, ако боље погледамо, већ много раније (вид. дело „Процесија“, објављено у *Савременику* 1908. године²⁶) дели неке „футуристичке“ аспекте у негативном и полемичком моменту, у одбацивању католичког морала који нема у виду стварну природу човека, телесну и похотну, или одбацивању морала који се заснива на страху и греху. У складу са овим ставовима, италијански футуристички антиклерикализам²⁷ разоткрива једну ипак провокативну жељу и површност која је страна дубоком „религиозном“ осећању Миличића, у коме *ритам свемирске кретње* („Ритам свемира“) постаје структурални принцип универзума.

Миличић се, као ни руски футуристи, не придружује бојкотовању жене и антифеминизму, који је заговарао Маринети у првом манифесту. Жена,²⁸ обимна тема на којој се нећемо задржавати, са једне стране је још архетип идеалног²⁹ у коме одјекују литерарни ставови из Платонове и Петраркине традиције, а са друге, епос, искушење које распирује мушке страсти.

26 Миличић: „Процесија“ 1908: 158.

27 Веома оштар Маринетијев антиклерикализам и његови антиметафизички ставови видљиви су, на почетку, у славном *Manifestu futurista* из 1909, натопљеном анархичним и антитрадиционалним динамизмом који ће бити основни код футуристичког покрета (Balducci 2015).

28 Погледати песму „Сећање“ (која је пре овога била објављена 1912. у *Босанској вили* под насловом „После гријеха“), као и песме из циклуса „Карневал“ (где се појављује и тема преоблачења и маске): „Валс“, „У куту сале“, „Прошња љубави“, „Чиста среда“.

29 Типичан топос експресионизма (погледати и „Кораљку“ пријатеља Косора – вид. Milanja 2000: 128). Жена његове прозе постаје симбол мистичан, неокаљана жртва, нема маска магистрално опевана у „Агнец Божиј“.

На крају, да закључимо чланком из *Српског књижевног гласника* (I, 3/1920), који на основу многобројних тадашњих „манифеста“ (*in primis* управо оних футуристичких), прокламује кредо песника Миличића у његовом „зрелом“ периоду. Предложени текст је покушај да се његов проглас гледа у јасно антифутуристичком смислу: Миличић, који је сада у стању да обради сопствени критички идентитет, овде потврђује, у ствари, свој спиритуализам,³⁰ дубоко антиматеријалистички и антииндустријални: мистика Маринетијевог индустријализма, фетишизам технике, машине и динамизма урбано-прогресивистичке матрице сада је веома далеко од његових ставова; човек, захваљујући поезији, може да досегне не само вечност него и истинску слободу, слободу духа – поезија се, дакле, прокламује као нова религија која ослобађа од техницизма сваке врсте, као и од личног и историјског егоизма (Миличић, „Један извод који би могао да буде програм“, 1920: 190). Идеја о иманентној метафизици, такође присутна у футуризму, обрађена је у духовном а не у материјалном смислу: утопија коју треба остварити није ни мистика Маринетијеве материје, нити мистика машине и прогреса³¹ већ поезија и дух.

Миличићев став није усамљен, он је усађен унутар парадигме и козмичко-експресионистичке сцене.³² Козмософска лирика из зборника насталих двадесетих година,³³ које ћемо овде само поменути, разликује се по пан-органско-енергетским мотивима и по некој врсти енергетске ентропије, која ће делимично условити и стиховно стваралаштво (Milanija 2000: 130).

30 На крају, Маринетијева тенденција је антиспиритуална – уздиже више инстинкт него душу; њен став је спољашњи, површан, који све своди на једну парадоксалну формулу да би привукао пажњу публике (De Michelis 2009: 60).

31 Модеран мит о машини, о брзом и кинематографском ритму, који уздижу футуристи, не проналази свој облик код Миличића; дакле, док футуристи пишу великим словом речи као што су струја, машина, енергија, стварајући неку врсту иманентне метафизике, песник из Брусја остаје нераскидиво везан за речи као што су вечност и мистерија.

32 Поред њега, у то време активни су и други експоненти експресионизма као што су А. Симић и Т. Ујевић. Поезија из тог периода блиска је и *Симфонијама* (1914–1919) М. Крлеже (Milanija 2000: 140).

33 Миличић представља универзум као козмички патос, у коме човек, у некој врсти дивљег и универзалног плеса, проналази животну енергију и живи „[...] као што живи дрво, тица, не за себе већ за живот, за вечног живота: ето, то је радост“ (Миличић 1920: 5).

Ипак, ако боље погледамо, ова нова антропологија заснована на сензитивној перцепцији света, у коме човек узима активно учешће у вечности универзума, која нераздвојно повезује микрокосмос са макрокосмосом, претпоставља један антирационалистички и антиестетски став већ уткан у футуристичко наслеђе.

И завршавамо враћајући се на мисао о томе како је, на основама европске авангарде на прелазу из XIX века у XX,³⁴ у раздобљу кључних година свог школовања у Бечу, Риму, Паризу и Београду, Миличићева упијајућа природа учинила да се отвори према сугестијама футуриста, спреман не само да прима, већ да прилагоди, спаја и меша различите атмосфере, да би створио сопствену визију, која се не задовољава решењима модерне авангарде са почетка века, већ и сам тражи антиакадемска изражајна средства, нове путеве, нижући, понекад хаотично, теме које су у стању да поново доведу до интеракције уметности и живота.

ИЗВОРИ

Маринети 1909: Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e manifesto del Futurismo*. http://www.classicalitaliani.it/futurismo/manifesti/marinetti_fondazione.htm > 12. 5. 2018.

Маринети 1912: Filippo Tommaso Marinetti, *Le monoplan du Pape. Roman politique en vers libres*, Paris, Sansot, https://archive.org/details/marinetti_monoplan_1912freA > 17. 5. 2018.

Маринети 1913: Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi*, <https://www.futurismo.org/futurismo/manifests/distruzione-sintassi/> > 23. 5. 2018.

Маринети 1914: Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico [...]*, <https://www.futurismo.org/futurismo/manifests/lo-splendore-geometrico-e-meccanico-e-la-sensibilita-numerica/> > 26. 5. 2018.

³⁴ D'Orsi 2009: 12.

Марјановић 1911: Зденка Марјановић, „Књижевна револта у Италији“, *Босанска вила*, бр. 13–14: 209–212.

Миличић 1907: Josip Miličić, *Pjesme*, Wien.

Миличић 1908: Сибе Миличић, „У прозорје“; „Жељи“, *Летопис Матице српске*, LXXXIV, књ. 250, св. IV: 64–66.

Миличић 1909: Сибе Миличић, „Две приче“, *Летопис Матице српске*, LXXXV, књ. 259, св. VI: 60–62.

Миличић 1911: Josip Griješni, *10 pjesama o Don Juanu*.

Миличић 1911: Сибе Миличић, „Писмо из Италије“, *Босанска вила*, бр. 11–12: 180–181.

Миличић 1912: Сибе Миличић, „Пјесма уморног путника“; „Послије гријеха“, *Босанска вила*, бр. 11–12: 165.

Миличић 1913: Сибе Миличић, „Једна љубав“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXX, бр. 4: 241–246.

Миличић 1913: Сибе Миличић, „Повратак побједника“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXXI, бр. 2: 193–194.

Миличић 1914: Сибе Миличић, „Полазак ратника“, *Босанска вила*, бр. 1–6: 13–14.

Миличић 1914: Сибе Миличић, 3, Дубровник: Издање Јована Тошовића.

Миличић 1915: Сибе Миличић, *Далматинска острва*, Ниш: Државна штампарија Краљевине Србије.

Миличић 1920: Сибе Миличић, „Један извод који би могао да буде програм“, *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 3: 188–193.

Миличић 1920: Сибе Миличић, *Књига радости*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

ЛИТЕРАТУРА

Ањезе 1990: Gino Agnese, *Marinetti, una vita esplosiva*, Firenze: Camunia.

Ањезе 1996: Gino Agnese, *Vita di Boccioni*, Firenze: Camunia.

Балдучи, Gianluca, La spiritualità di Marinetti: fra anticlericalismo, spiritismo e cristianesimo, 25. 2. 2015, in <https://www.centrostudilaruna.it/la-spiritualita-di-marinetti-fra-anticlericalismo-spiritismo-e-cristianesimo.html> > 03. 6. 2018.

Бошковић 2006: Ivan Bošković, *Orjuna: ideologija i književnost*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Витмен 1876: Walt Whitman, *To a locomotive in winter*: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/locomotive-winter> 18. 5. 2018.

Де Микелис 2009: Cesare De Michelis, *L'avanguardia trasversale. Il Futurismo tra Italia e Russia*, Venezia: Marsilio.

Деперо 1992: Fortunato Depero, *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli. Antologia degli scritti letterari*, Trento: Cucù libri.

Д'Орси 2009: Angelo D'Orsi, *Il Futurismo italiano tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione*, Roma: Salerno Editrice.

Зани 1980: Sofia Zani, "La mai pubblicata rivista futurista 'Zvrk' ed il futurismo in Croazia (1901–1914)", *Filologia Moderna*, 4: 303–349.

Јуванчић 1909: Frederik Juvančić, „Manifest futuristov“, *Ljubljanski zvon*, XXIX, br. 5: 255–256.

Лешић 1991: Josip Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo: „Veselin Masleša“.

Палавестра 1979: Предраг Палавестра, *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*, Београд: Просвета.

Петрач 1995: Božidar Petrač, *Futurizam u Hrvatskoj*, Zagreb: Matica hrvatska.

Томасучи, Tria 1999: Giovanna Tomassucci – Massimo Tria, [a cura di], *Gli altri futurismi*, Plus, Pisa.

Ћосић 1931: Бранимир Ћосић, *Десет нусаца, десет разговора*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 47–59.

Милања 2000: Cvjetko Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Zagreb: Matica hrvatska.

Nicoletta Cabassi

SIBE MILIČIĆ AND THE ITALIAN FUTURISM

Summary

The work intends to investigate Sibe Miličić's direct and indirect relations with the Italian Futurism during the years of his formation, through the corpus of his lyrics, collections and articles (1907–1920). With the Italian futurists Miličić shared the close connection with the avant-garde and the symbolist heritage that invested the entire European continent. The intense activity of diffusion of the Italian Futurists widened the permeation potentiality of the movement; the attention of Futurism to the new national realities, besides the great communicative potentialities, was among the factors of particular attraction for intellectuals like Miličić, who aspired to a cultural and a political renewal of his country: this is evident in the article on the Italian futurism (*Pismo iz Italije*) which describes the meeting with Marinetti and Boccioni and enhances the novelties of the movement, in particular, the attention to the pure and 'naked soul', a focus of great attraction, close to the Boccionian positions. The event of the first world war represents for the Italian Futurists an opportunity to fight against Austria and pan-germanism: for Miličić, however, it also meant extending these aims to the idea of a Yugoslav union. While considering the reasons for contact between Miličić and the Futurists in the war intervention, it is precisely in the great war that inevitably matures their point of political disruption and disagreement, which is evident in *Dalmatinska ostrva* (1915). In a war lyric of these years, *Polazak ratnika* (1914), the Futurist heritage materializes in his first onomatopoeic attempt, suitable to undermine the lyricism of the verse by intensifying the link between the phonic aspect and the meaning in the image of the train as a beast made of steel reproducing noise and movement at the same time. The use of the onomatopoeia will be resumed in the following collection: the pure transcription of sounds recalls the elementary language of natural forces, expressed in a rudimentary way and therefore more evocative and stimulating, thanks to which man is able to communicate and understand the elements of the universe. The meeting with Futurism seems to leave its mark on his poetry and poetics both structurally and

thematically: in the collection of 1914 (3) Miličić abandons the previous models and reveals a new sensibility and a new rhythm, even if he's far from Marinetti's 'free words'. It's not a simple variation of the poet's anxiety in the usual pessimistic-melancholic intonation: at the center of his poetry there is, however, a deep 'religious' feeling, in which the 'ritam svemirske kretnje' becomes the structural principle of the universe. Finally, in the article-manifesto of 1920, in a "mature" phase, Miličić is able to reprocess his own critical identity, affirming his deeply anti-materialist and anti-industrial spiritualism: the mysticism of Marinetti materialism, the fetish of the technique, of the machine and the urban-progressive dynamism is now very distant from his positions: only thanks to the poetry, man can achieve not only eternity, but also real freedom of spirit.

Keywords: Miličić, futurism, avant-garde.



Iva Grgić Maroević
Sveučilište u Zadru
igrgic@unizd.hr

UDK 821.131.1.03-1=163.41
81'255.4:929 Miličić J. S.
821.131.1.09-1 Leopardi G.

SIBE MILIČIĆ, PREVODILAC LEOPARDIJEVOG "L'INFINITO"

Apstrakt: Jednu od najpoznatijih lirskih pjesama cjelokupne talijanske književnosti "L'Infinito", idilu, kako je autor Giacomo Leopardi označava po uzoru na grčkog pjesnika Moska, preveo je Sibe Miličić 1914. godine i objavio u siječanjskom broju *Srpskog književnog glasnika*. Bilo je to neposredno nakon obrane njegova doktorata o sadržajnim i formalnim aspektima Leopardijeve lirike, na Bečkom sveučilištu 1913. Drugi Miličićev prijevod Leopardijeve idile objavljen je, uz znatne preinake, u prvoj monografiji posvećenoj talijanskom pjesniku o 100. obljetnici smrti, i više je puta antologiziran, sve do pred kraj 20. stoljeća. U radu se analiziraju i ocjenjuju Miličićevi prevodilački postupci koji su omogućili očuvanje najvećeg dijela pjesničkih vrijednosti originala.

Ključne riječi: Giacomo Leopardi, "L'Infinito", Miličić prevodilac, analiza prijevoda.

U talijanskoj i europskoj povijesti književnosti već se odavna drži činjenicom da je pjesnik, prozni pisac, filolog i prevodilac rodom iz talijanske pokrajine Marche, a umro u Napulju, Giacomo Leopardi (1798–1837), najveći talijanski pjesnik devetnaestog stoljeća, kao i jedna od najvažnijih pojava europskog romantizma shvaćenog šire od stereotipiziranih obilježja toga književnog i kulturnog pokreta. U hrvatskom i srpskom jezično-književnom prostoru Leopardi je prevođen već od četrdesetih godina devetnaestog stoljeća, o čemu je 1929. godine utemeljitelj

talijanske slavistike, rodom Korčulanin, profesor na Sveučilištu u Padovi a kasnije na rimskoj Sapienzi, Giovanni Maver (1891–1970), 1929. godine izdao opsegom neveliku, ali značajnu knjižicu *Leopardi presso i Croati e i Serbi (Leopardi u Hrvata i Srba)*. Posebnu je pozornost Maver poklonio prijevodima Leopardija iz pera Ante Tresića-Pavičića, Vinka Lozovine, ali ponajviše (tada još rasutim) Sibeta Miličića.¹

No upravo je Sibe Miličić autor prve cjelovite knjige prijevoda iz Leopardija na hrvatskim i srpskim kulturnim prostorima, knjige koja je objavljena 1937, o stogodišnjici Leopardijeve smrti. Naime, dok se u hrvatskim, srpskim i slovenskim časopisima pojavljuju brojni članci posvećeni velikoj pjesničkoj figuri, u Beogradu, u izdanju Srpske književne zadruge (kolo XL, knjiga 275) izlazi naslov Đakomo Leopardi, *Pesme i proza*, s predgovorom bokeljskog književnika Marka Cara, obrazovanog na talijanskom, dobrog poznavatelja talijanske književnosti te autora nekoliko djela koja se njome izravno bave (Car 1913). Kao što je istaknuo hrvatski talijanist Mladen Machiedo u članku "Ancora sulla fortuna di Giacomo Leopardi in Jugoslavia" (Machiedo 1962: 123–139), uz nužni biografski dio predgovora Marko Car naglasio je karakteristični Leopardijev pesimizam, koji uspoređuje s onim njegovih suvremenika Percyja Bysshea Shelleya i Alfreda de Vignyja, te pohvalio njegovu pjesničku veličinu, koju stavlja uz bok Danteovoj, držeći je većom od Petrarkine (Machiedo 1962: 127).

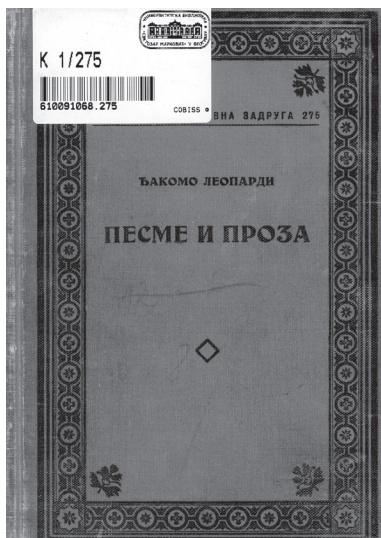
Sibe Miličić je u ovoj knjizi objavio prijevode deset Leopardijevih pjesama iz njegove zbirke *Canti (Pjesme)*, slažući ih naizmjenice s trinaest dijaloga iz zbirke *Operette morali (Moralna*

1 Maver navodi da su, nakon prvih prijevoda, Leopardija najbolje prevodili Dalmatinci. No, prvi prijevod Leopardijeve idile "L'Infinito", koji je Luka Bervaldi Lucić objavio u časopisu *Prosvjeta*, 1, 1893: 702, ocijenio je potpuno diletantskim a prijevod Starogađanina Stjepka Ilijića (*Prosvjeta*, 1906, 14 ili 13) vjernijim, ali još uvijek ne dobrim. Prijevod „mladog dalmatinskog pjesnika Sibe Miličića“ Leopardijeve pjesme „Večer prazničnog dana“ ("La sera del dì di festa"), objavljen u *Srpskom književnom glasniku*, 1, 32 (1914): 32–33 „ne u cijelosti, ali u nekim dijelovima“ Maver smatra „istinskim remek djelom“ (Maver 1929: 52, kurziv autorov) i „odličnim prijevodom“ (isto: 61). Pa ipak, nastavlja Maver, Miličić ne ostaje uvijek na tako visokoj razini, jer ima i nekih pogrešaka u prijevodu „Beskonačnosti“, objavljenom u istom broju časopisa. O tome, prvom Miličićevom objavljenom prijevodu Leopardijevog "L'Infinita" usp. i našu ocjenu dalje u ovome radu.



djelca). Odabrane pjesme gotovo u potpunosti pripadaju onome što bismo mogli nazvati „Leopardijevim kanonom”; one su, redom, „Ultimo canto di Saffo” („Poslednja Safina pesma”), „Il passero solitario” („Usamljeni vrabac”), „L’Infinito” („Beskonačnost”), „La sera del dì di festa” („Veče prazničnog dana”), „Alla luna” („Mesecu”), „Consalvo” („Konsalvo”), „A Silvia” („Silvija”), „Le ricordanze” („Uspomene”), „Canto notturno di un pastore errante dell’Asia” („Noćna pesma jednog azijskog bludećeg pastira”) te „La ginestra, o il fiore del deserto” („Žuk ili cvet pustinje”). Uvršteni dijalozi i prozni tekstovi iz manje čitanih (možda zbog svojeg odstupanja od onoga što je europska književna povijest željela pojmiti kao romantizam) *Moralnih djelaca* jesu „Proposta di premi fatta dall’Accademia dei sillografi” („Predlog za nagrade učenja od strane Akademije Sillografa”), „Dialogo di Malambruno e di Farfarello” („Razgovor između Malambruna i Farfarela”), „Dialogo della Natura e di un’Anima” („Razgovor između prirode i jedne duše”), „Dialogo di un fisico e di un metafisico” („Razgovor između jednog fizičara i jednog metafizičara”), „Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare” („Razgovor između Torkvata Tasa i njegovog domaćeg duha”), „Dialogo della Natura e di un Islandese” („Razgovor između prirode i jednog Islandanina”), „Il Parini ovvero della Gloria” („Parini ili o slavi”), „Detti memorabili di Filippo Ottonieri” („Mudre izreke Filipa Otonieri”), „Elogio degli uccelli” („Pohvala ptica”), „Cantico del gallo silvestre” („Pesma divljeg petla”), „Dialogo di Timandro e di Eleandro” („Dijalog između Timandra i Eleandra”), „Dialogo di Plotinio e di Porfirio” („Razgovor između Plotina i Porfirija”), te zaključni „Dialogo di un venditore d’almanacchi e di un passeggiere” („Dijalog između jednog prodavača almanaha i jednog prolaznika”).

Miličićevi su prijevodi Leopardija u tadašnjem tisku, kao već kod Maveri, doživjeli uglavnom pozitivne ili veoma pozitivne kritike, a i u kasnijim se radovima, spomenutog Mladena Machieda, potom talijanista i talijanistkinja Marija Festinija, Sanje Roić i Marijane Fabijanić, posvećenima Leopardijevoj fortuni, u nas spominju kao uspjeti pokušaji ili čak, dijelom, vrlo



uspješni rezultati.²

Te bi prijevodne rezultate valjalo ocijeniti u njihovoj cijelosti, pozabavivši se ne samo poetskim, već i proznim Miličićevim izričajem Leopardijevog govora, možda ponajprije i samim izborom iz Leopardijeva opusa, ali to se dosada nije dogodilo – dosadašnji su se prilozi odnosili mahom na pjesničke sastavke, u staroj vjeri da je prijevod pjesničkog sastavka onaj u kojem se sve karakteristike (i aporije) i ishodišnog i dolaznog jezika najbolje iskazuju, a možda i zato što je njih preglednije, zašto ne reći: lakše, analizirati. Takva bi analiza, premda nadasve poželjna u budućnosti, nadmašivala opseg ovoga priloga. Stoga ćemo se, za ovu prigodu, usredotočiti

samo na najslavniju Leopardijevu pjesmu "L'Infinito" u Miličićevom prijevodu.

U ovakvim slučajevima odmah se postavlja pitanje: navesti stih po stih, paralelno talijanski i hrvatski ili srpski, ili pustiti čitatelji/ca/ma da dožive cjeline, pa ih naknadno analizirati. Metrička, leksička, stilistička, kulturološka – razine su koje (svaki, ali prijevod "L'Infinita" osobito) prijevod zaslužuje. Dok je donekle dopustivo katkada ih miješati, katkada ostaviti ne posve dovršenima, pojedine razine uvijek, idealno, vode računa o vremenskom i prostornom kontekstu svojega nastanka te o mogućem (nikada dokraja provjerljivom) učinku na čitateljice i čitatelje.

Navodim najprije original koji je Leopardi napisao 1819, poštujući i njegov originalni grafički oblik (Leopardi 1996: 8–9):

L'Infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,

2 Usp. Božidar Borko: „Leopardi v serbo-hrvaščini“, ljubljanski dnevni list *Jutro*, 18, 274 (1937): 7; Ton Smerdel, skopski časopis *Južni pregled*, 12, 3 (1938): 129–131, te Festini 1970; Roić 1992. i 2000, kao i Fabijanić 2016.

e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Prijevod i svakog, pa tako i ovog pjesničkog sastavka ovisit će o čitateljevom / prevodiočevom shvaćanju toga što je u pjesmi *operis lex*, dominantna, dakle onaj element koji djelo određuje kako u žanrovskom, tako i u poetskom, ili, mogli bismo reći, kako u kolektivnom, tako i u individualnom smislu. Za talijanske čitatelje, kod Leopardija se stihovni izbor nerimovanog jedanaesterca (*endecasillabo sciolto*) doima gotovo „prirodnim“ odabirom, jer jedanaesterac je najprisutniji stih talijanske poezije od njezinih početaka do dvadesetog stoljeća. Miličić pripada onim prevodiocima Leopardija koji drže da ovaj versifikacijski artefakt valja u dolaznom jeziku reproducirati. Razmotrimo kako mu je to uspjelo u prijevodu objavljenom 1937:

Beskonačnost

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
Srca 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.³

Pogledajmo najprije kako je prevodilac riješio verbalnu razinu ove kratke, ali sadržajno nadasve uzvišene pjesme. Osim versifikacijske dominante, tu je svakako i leksička. Koje su to ključne riječi, koje *parole concettuali*, nositeljice pojmovnog sadržaja pjesme?

Leopardi, a dodajmo ovdje: i Miličić, beskonačnost u ovom kratkom pjesničkom sastavku dočarali su najprije ključnim riječima: naslovom „Beskonačnost“, zatim „beskrajni / prostori“, „beskrajno ovo ćutanje“, „u ovome bezmerju“. Beskonačnost je ostvarena na vremenskoj razini („uvek“, „večno“, „sadašnje vreme živi“, „mrtvi vekovi“), zatim na prostornoj razini („obzorje najkrajnje“, „motrim... preko njeg“ (brega i plotu) i „more“, beskrajan prostor u Leopardijevom 19. stoljeću). Beskrajno je u pjesmi ostvareno i na auditivnoj razini („strašna nadljudska ćutanja“,

³ Ovaj prijevod (Miličić 1937: 60) pretiskan je isto tako ćiriličnim pismom u publikaciji Nacionalnog centra za studije o Leopardiju u rodnom Recanatu (Leopardi 1996: 117).

„mir najdublji“, „glas... sadašnjeg vremena“, „vetra šum“, „beskrajno ćutanje“). U samo petnaest stihova elementi beskonačnosti ogledaju se u individualnom iskustvu pjesničkog subjekta prisutnog putem osobnih i posesivnih zamjenica prvog lica jednine na čak sedam mjesta u prepjevu („mi“, „mom“, „svojoj“, „mi“, „ja“, „moja“, „mi“) u odnosu na šest takvih mjesta u originalu („mi“, „io“, „mi“, „io“, „mi“, „mio“, „m'è“). Prepjev sadrži i jedan posesivni refleksiv („svojoj“), formu koja ne postoji u romanskim jezicima, a prevodilac ga je realizirao u 5. stihu, čemu valja dodati i glagolske oblike u prvom licu jednine: „motrim“, „zamišljam“, „hoću... da sravnim“, „sećam se“.

Govoreći o Frani Alfireviću, jednom od naših prevodilaca Leopardija, talijanist Mladen Machiedo je kritičan prema uporabi leksema „sladak“ u prijevodu posljednjeg stiha „L'Infinita“, koji rabi i Miličić, i mnogi drugi; drži ga „predoslovnim“ kao prijevod za originalni stih *E'l naufragar m'è dolce in questo mare*, pa hvali Nazora koji prevodi: *...i meni je milo / brodolom svoj doživjet u tom moru* (Leopardi: 1977: 193). Alfirević, i sam pjesnik, prevodi: *i brodolom je sladak na tom moru* (Leopardi 1951: 16), dok poznavalac klasičnih jezika Ton Smerdel prevodi: *i brodolom je meni omilio na tom moru* (Leopardi 1963: 56), a Frano Čale: *I brodolom je drag mi u tom moru* (Leopardi 1993: 88).

Kad Machiedo, kao pretka cijelog talijanskog pjesničkog 20. stoljeća i kao *motto* svojoj antologiji talijanske poezije 20. stoljeća (Machiedo 1982) navodi Leopardijev „L'Infinito“ („Beskonačnost“), on posljednji stih pjesme prevodi ovako: *I brodolom je blag mi na tom moru*.

Miličićev izbor pridjeva „sladak“ u posljednjem stihu pjesme čuva Leopardijev oksimoron, doslovce: „slatkog brodolomstva“, izbjegava korespondenciju s pridjevom „mio“ iz prvog stiha, kao i pridjeve „drag“ ili „blag“, prilog „milo“ ili glagol „omilio“, koji su, po našem mišljenju, preslabi u kontekstu poante koju posljednji stih sadrži. Efektna je i Miličićeva eliminacija glagola u posljednjem stihu, što poanti pridaje gotovo proverbijalni ton.

Marko Car je u svom predgovoru Miličićev prevodilački rad ocijenio ovako:

Prevodilac g. Sibe Miličić, nastojao je da u svome prevodu, koliko je to uopšte moguće, sačuva osobine italijanskih originala, koji nisu izgubili mnogo od svoje stilske lapidarnosti i lepote. Težeći da, po mogućnosti, očuva formu piščevog izlaganja, on je očividno neke suviše patentne oblike današnjeg proznog stila svesno izbegavao, i zbog toga u svome prevodu ostao možda malko arhaistički krut; ali je u naknadu za to, tok Leopardijevih misli u njegovom prevodu ostao bliži originalu, naročito što se tiče logične jasnoće piščevog izlaganja (Car 1937: 20).

I dalje:

G. Sibe Miličić je međutim, smatrao da između jednog i drugog načina stihovnog prevođenja ima mesta i trećemu, onome, naime, koji može da se uoči kao neka transakcija, i koji se obično označuje kao pesnički prepev. Nastojeći da se što vernije pridržava teksta i da svojim prepevima održi fizionomiju i ritam izvornika, on je, opet, zato, u većini slučajeva uspeo da svome prepevu očuva oblik umetničkog dela (Car 1937: 21).

A u zaključku svoga predgovora Car dodaje:

Detaljnih opazaka i zameraka moglo bi se i njegovom trudu, kao i svakoj ljudskoj raboti, ovde-onde učiniti, ali je svakako glavno to, da su njegovi prevodi i njegovi prepevi takvi, da će oni u većini slučajeva moći da zadovolje i one znaoce našeg jezika u Italiji, koji su u novije vreme sa tolikim interesovanjem pratili više ili manje uspele pokušaje i napore raznih naših književnika koji su se bavili prevođenjem Leopardijevih umotvora na srpski ili hrvatski jezik (Car 1937: 22).

Tako Marko Car u svojem predgovoru. Tako i mi, osamdesetak godina poslije, mislimo danas. Pokazat ćemo to sada i na tekstu prepjeva. Označit ćemo najprije glagolske oblike u pjesmi u odnosu na njena tri ključna pojma: beskonačnost / beskrajno / bezmerje:



Beskonačnost	
Uvek mi <i>beše</i> ovaj pust breg mio,	
Plot ovaj, koji obzorja najkrajnjeg	
Toliki deo <i>otimlje</i> mom oku.	3
Al', <i>sedeć, motrim</i> , i, tamo preko njeg,	
U svojoj misli <i>zamišljam</i> beskrajne	
Prostore, strašna, nadljudska ćutanja	6
I mir najdublji; da mi se <i>gotovo</i>	
Srca <i>prepada</i> . <i>Slušajući</i> zatim	
U ovom žbunju vetra šum, ja <i>hoću</i>	9
Beskrajno ovo ćutanje <i>da sravnim</i>	
Sa ovim glasom. I <i>sećam se</i> večnog,	
Mrtvih vekova, dok sadašnje vreme	12
<i>Živi</i> i glas mu. Tako u ovome	
Bezmerju moja <i>utapa</i> se miso:	
I brodolom mi sladak u tom moru.	15

Zatim ćemo obilježiti imenice u pjesmi i njihove odnose spram pjesničkog subjekta označenog osobnim i posesivnim zamjenicama, također u odnosu na ključne pojmove:

Beskonačnost	
Uvek mi beše ovaj pust breg mio,	
Plot ovaj, koji obzorja najkrajnjeg	
Toliki deo otimlje mom oku	3
Al', sedeć, motrim, i, tamo preko njeg,	
U svojoj misli zamišljam BESKRAJNE	
Prostore , strašna, nadljudska ćutanja	6

I mir najdublji; da mi se	
Srce prepada. Slušajući zatim	
U ovom žbunju vetra šum, ja hoću	9
BESKRAJNO ovo ćutanje da sravnim	
Sa ovim glasom . I sećam se večnog ,	
Mrtvih vekova , dok sadašnje vreme	12
Živi i glas mu. Tako u ovome	
BEZMERJU moja utapa se miso :	
I brodolom mi sladak u tom moru .	15

Foničke i metričke posebnosti ove pjesme, koje su istaknuli talijanski filolozi (Bigi: 1994), nalaze se u brojnim opkoračenjima, u pauzama koje prekidaju pjesnički diskurs i u varijetetu akcenatskih shema, elizija i dijereza. Vokalizam se u originalu ponajviše zadržava na najotvorenijem vokalu „a“, čime pridonosi i foničkoj neodređenosti, dok konsonantizam prevladava na spojevima nazala i suglasnika, čime ukazuje na pokret, širenje. Ako se obrati pažnja na shemu stihova, pjesma se može podijeliti na kraće cjeline od po tri stiha, pri čemu prva tri i posljednja tri stiha, od cezure u 13. stihu, uokviruju središnji dio sastavka u kojem prevladavaju opkoračenja. Simetričnost sastavka određena je cezurom u 8. stihu, koja ukazuje na podjelu na dva komplementarna dijela. Ako ove posebnosti primijenimo na Miličićev prepjev, primijetiti ćemo da je njihov znatan dio očuvan, koliko mu je to omogućio njegov jezik druge osnove i strukture, bogatiji konsonantima u odnosu na talijanski. Da je prepjev objavljen 1937. plod dugog i predanog rada svjedoči ne samo Miličićevo poznavanje znanstvene i stručne bibliografije o Leopardijevom pjesničkom djelu, dostupne na talijanskom i njemačkom jeziku, koju je Miličić usvojio pripremajući svoju doktorsku disertaciju u Beču, nego i dugotrajan i minuciozan rad na tekstu. Pokazuje to usporedba prvog prijevoda Leopardijevog „L'Infinita“, koju je potpisao Josip Miličić i objavio 1914, dvadeset i tri godine prije druge verzije iz 1937. Kako bi se preinake od prve objavljene verzije prijevoda

(Leopardi 1914) do konačne verzije (Leopardi 1937) mogle preciznije razmotriti, označila sam prvi prijevod kao P1 a drugi, konačni, kao P2.

Evo i prve verzije Miličićevog prijevoda objavljene u prvom broju *Srpskog književnog glasnika* 1914. godine:

Beskrajnost

Uv'jek mi bješe ovaj strm br'jeg mio, i ova šuma što s tolike strane do horizonta skrajnjeg vidik pr'ječi.	3
Al' sjedeć, motreć, iza nje u misli stvaram beskrajne prostore, a šutnje nadljudske i mir najdublji; da srce	6
gotovo strepi. A kako glas vjetra čujem gdje šušti u ovome granju, beskrajnu ovu šutnju uporedim	9
sa ovim glasom: i sjetim se vječnog, i mrtvih doba, a sadašnjost živi	12
i glas njezin. Tako u ovome beskraju moja utapa se mis'o: i slatko mi je stradat' u tom moru.	15

Đakomo Leopardi. Preveo s talijanskog Josip Miličić

Opaža se najprije da u P1 naslov pjesme glasi 'Beskrajnost', što korespondira s pridjevom 'beskrajnu' uz imenicu 'šutnju' (10. stih) i imenicom u lokativu 'beskraju' (14. stih), te da je prijevod sačinjen u ijekavskoj varijanti s kraćenjima jata (uv'jek, br'jeg) te elizijama veznika (al'), gerundiva odnosno glagolskog priloga sadašnjeg (sjedec', motreć'), diftonga (mis'o) i

infinitiva (stradat'). Nerimovani jedanaesterac je očuvan, opkoračenja ima ukupno osam, a u P2 ih je devet, što se približava originalu koji broji čak deset opkoračenja. Cezure usred 8. i 13. stiha očuvane su u oba prijevodna rješenja, a u P1 je očuvana i dvotočka u 11. stihu, koja je u P2, rješenju iz 1937, zamijenjena točkom, dakle jačom cezuruom od originalne. Prva i posljednja riječ 'sempre' i 'mare' očuvane su u oba prijevodna rješenja. U potpisu stoji vlastito ime prevodioca Josip, a prijevod je urađen „s talijanskog“, što je karakteristično za hrvatsko obilježavanje toga jezika (preuzeto iz regionalnog dalmatinskog) a ne „s italijanskog“ jezika, kako će pisati u izdanju iz 1937.

No, očigledno je da je u ovom slučaju riječ o dva različita prijevoda i da je prevodilac u međuvremenu (a znamo koliko su intenzivne i po život opasne bile ratne godine 1914–1918. za Miličića!) do novog izdanja 1937. sasvim sigurno dugo i detaljno radio na njegovu usavršavanju.

Kad promotrimo prijevod iz 1914, postaje jasno na što je mislio Maver kad je o tome prepjevu izrekao stanovite primjedbe: lošija rješenja u varijanti P1 bili su pridjevi 'strm' za 'ermo' (u P2 'pust', točno značenje), 'skrajnjeg' (u P2 'najkrajnjeg') za talijanski 'ultimo' te prilog 'slatko' u posljednjem stihu, koji je u P2 postao pridjev 'sladak', uz uvedenu imenicu 'brodolom' (P2), koja je izostala u P1, gdje je prilog stajao uz glagol 'stradat'.

Kada je riječ o imenicama, 'šuma' iz P1.2⁴ nije bila dobro prijevodno rješenje za 'siepe' (u P2.2 'plot', točno značenje); 'horizont' u P1.3 kalk prema originalnom 'orizzonte' u P2.2 je 'obzorje'; umjesto sintagme 'vidik pr'ječi' u P1.3 u P2.3 je uvedena imenica 'oko' s rješenjem 'otimlje mom oku'; 'u misli' iz P1.4 u P2.5 dobiva refleksivni posesiv 'u svojoj misli'; 'šutnje' iz P1.5 i P1.10 su 'ćutanja' u P2.6 i P2.10; 'granje' iz P1.9 postaje 'žbunje' u P2.9; 'glas vjetra' iz P1.8 bolje je riješeno kao 'vetra šum' u P2.9; trenutni refleksivni glagol 'sjetim se' iz P1.11 postaje trajni 'sećam se' u P2.11; a 'mrtvih doba' iz P1.12 postaje 'mrtvih vekova' u P2.12; 'sadašnjost' iz P1.12 postaje 'sadašnje vreme' u P2.12. Ključna riječ 'beskraj' iz P1.14 postaje 'bezmerje' u P2.14.

4 Uz oznaku P1 i P2 dodajem i broj stiha, ovdje P1.2 = prijevod iz 1914, 2. stih.

Glagolska vremena ključna su u ovoj pjesmi: od talijanskog aorista glagola 'biti', koji označuje čak i minulost u vremenu ('Sempre caro mi fu...') koji Miličić također prenosi aoristom P1.1 'bješe' i P2.1 'beše', preko prezentskih oblika u P1: pr'ječi, stvaram, strepi, čujem, uporedim, sjetim se, živi, utapa se, je, odnosno u P2: otimlje, motrim, zamišljam, prepada, hoću, sravnim, sećam se, živi, utapa se. Talijanski gerundivi koji sretno prenose paralelnu radnju 'sedendo e mirando' u P1 su oba prenesena domaćim adekvatima, dok je u P2 drugi zamijenjen prezentom, a uveden glagolski prilog sadašnji u P2.8 'slušajući' kao prijevod originalnog prezenta 'odo'. Neprevodivu talijansku deverbalsku imenicu 'il naufragar' većina je naših prevodilaca nadomjestila 'brodolomom'. Dok u P1.15 Miličić prevodi: *i slatko mi je stradat' u tom moru* nova, bolja verzija je u P2.15: *I brodolom mi sladak u tom moru*.

Kako je to spretno formulirao Umberto Eco u svojoj studiji o iskustvima prevođenja u prepjevu poezije, izraz je taj koji određuje što će se dogoditi sa sadržajem. Drugim riječima, sadržaj se mora prilagoditi izražajnim preprekama novog, drugog jezika, prema načelu koje vrijedi za poeziju: *verba tene, res sequuntur* (Eco 2003: 56). Ako se poslužimo tablicom koju je traduktolog Bruno Osimo predložio za evaluaciju prijevoda,⁵ možemo sažeti ocjenu Miličićeva prepjeva iz 1937: metrika (nerimovani jedanesterac) i ritam (trohejski) su očuvani, unesena je točka zarez umjesto zareza u sredini P2.7, dodane su dvije riječi, posesiv 'svojoj' uz imenicu 'misli' u P2.5 i pridjev 'strašna' uz imenicu 'ćutanja' u P2.6 a ispušteni su brojni veznici 'i' (u originalu 'e') koji grade pjesničku figuru polisindetona (u originalu, u prvome dijelu pjesme ima ih šest, a u drugome tri), dok se u P2 u prvom dijelu nalazi tek jedan veznik 'i' a u drugom ih dijelu pjesme ima tri. Drugih pogrešaka i otklona koji se navode u tablici nema.

Miličićev je prijevod Leopardijevog "L'Infinita" (Miličić 1937) antologiziran najprije u Delorko-Nizeteovoj antologiji (Miličić 1939), gdje je doživio nekoliko izmjena, te ga možemo označiti kao P3. Objavljen je za prevodiočeva života, potpisan je samo prezimenom „Miličić“, ali nam

⁵ <https://rivistatradurre.it/2013/05/per-un-approccio-scientifico-alla-valutazione-delle-traduzioni/>

nije poznato je li se prevodilac s izmjenama suglasio:⁶ uveden je kraćeni dugi jat ('uv'jek', 'br'jeg' P3.1, 'vr'jeme' P3.12), uveden je jat ('bješe' P3.1; 'sjedec' P3.4, 'vjetra' P3.9, 'sjećam', 'vječnog' P3.11, 'vjekova' P3.12, 'bezmjerju' P3.14, unesene su izmjene u interpunkciji (ukinut je zarez na kraju P3.1, koji postoji u originalu, zatim na kraju P3.11; ukinuta je elizija Al' u P3.4, unesen je zarez umjesto točke i zareza u sredini P3.7). Kasnije, kad prevodilac više nije bio živ, unesene su promjene u P3 u Ježić-Krklecovoju antologiji (Miličić 1956), pa tu verziju označavamo kao P4: ukinuto je kraćenje dugog jata ('uvijek', 'brijeg' P4.1, 'vrijeme' P4.12) i zadržani su uvedeni jat i promjene u interpunkciji, uvedeni u P3. Tu verziju prijevoda preuzeo je i Antun Šoljan u oba izdanja svoje antologije *100 pjesnika svijeta* (Miličić 1971; 1984):

Beskonačnost

Uvijek mi bješe ovaj pust brijeg mio
Plot ovaj, koji obzorja najkrajnjeg
Toliki dio otimlje mom oku.
Al sjedeć, motrim i, tamo preko njeg,
U svojoj misli zamišljam beskrajne
Prostore, strašna, nadljudska ćutanja
I mir najdublji, da mi se gotovo
Srca prepada. Slušajući zatim
U ovom žbunju vjetra šum, ja hoću
Beskrajno ovo ćutanje da sravnim
Sa ovim glasom. I sjećam se vječnog,
Mrtvih vjekova, dok sadašnje vrijeme
Živi i glas mu. Tako u ovome

6 S obzirom na to da je i sam pisao i objavljivao u obje varijante, možemo pretpostaviti da se suglasio, ili bi se bio suglasio.

Bezmjerju moja utapa se miso:
I brodolom mi sladak u tom moru.

I u Ježić-Krklecovoј antologiji u potpisu stoji samo „Miličić“ (Miličić 1956: 290). Prevodilac, nažalost, više nije mogao utjecati na formalne i sadržajne aspekte svoga rada. Ali, bez obzira na varijetete u kojima je objavlјivan od 1937. sve do 1984, Leopardijev je „L'Infinito“ – pjesma koja se događa a ne opisuje, pjesma-svjetilјka a ne pjesma-ogledalo – prepјevan jezikom Hvaranina i građanina svijeta Sibeta Miličića, obogatio generacije čitalaca poezije na prostoru i hrvatskoga i srpskoga jezika.

LITERATURA

Primarna

Centro Nazionale di Studi leopardiani in Recanati, *L'Infinito nel mondo*, Recanati: 1996.

Leopardi 1914: Ђакомо Леопарди, „Бескрајност“. Прев. Ј. Миличић, *Српски књижевни гласник*, 14, 32: 33.

Leopardi 1937: Ђакомо Леопарди, „Бескoначност“, *Песме и проза*. Прев. Сибe Миличић, Београд: Српска књижевна задруга, 60.

Leopardi 1939: Giacomo Leopardi, „Beskonačnost“. Prev. Sibe Miličić, u: *Talijanska lirika*. Ur. Olinko Delorko i Antun Nizeteo, Zagreb: Naklada tiskare Narodnih novina, 87.

Leopardi 1951: Giacomo Leopardi, *Izabrane pjesme*. Prev. Frano Alfirević, Zagreb: Zora.

Leopardi 1956: Giacomo Leopardi, „Beskonačnost“. Prev. Sibe Miličić, u: *Antologija svjetske lirike*. Ur. Slavko Ježić i Gustav Krklec, Zagreb: Naprijed (1965²), 290.

Leopardi 1963: Giacomo Leopardi, *Lirske pjesme (Canti lirici)*. Prev. Ton Smerdel, Zagreb: vlastita naklada.

Leopardi 1971: Giacomo Leopardi, „Beskonačnost“. Prev. Sibe Miličić, u: *100 pjesnika svijeta*. Ur. Antun Šoljan, Zagreb: Stvarnost (Mladost 1984²), 215, 357.

Leopardi 1977: Giacomo Leopardi, „Beskonačnost“. Prev. Vladimir Nazor, u: Vladimir Nazor, *Prepjevi* 3, Sabrana djela, IX. Ur. Vida Flaker, Zagreb: Mladost – Zora – Nakladni zavod Matice hrvatske – Liber, 193.

Leopardi 1993: Giacomo Leopardi, *Canti / Pjesme*. Prev. Frano Čale, Zagreb–Dubrovnik–Rijeka: Durieux – Matica hrvatska.

Sekundarna

Biđi 1994: Emilio Bigi, „La metrica dei Canti“, u: *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell’VIII Convegno in di studi leopardiani, Firenze: Olschki, 277–322.

Car 1913: Marko Car, *Moje simpatije*. Književne slike i studije, Zadar: Megjunarodna knjižarnica E. de Schönfeld.

Car 1937: Марко Цар, „Ћакомо Леопарди“, предговор у: Ћакомо Леопарди, *Песме и проза*. Прев. Сибе Миличић, Београд: Српска књижевна задруга, 9–34.

Eco 2003: Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani.

Fabijanić 2016: Marijana Fabijanić, „L’Infinito u hrvatskim prijevodima“, referat održan na skupu *Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana*, Zadar 27–29. listopada 2016, zbornik u pripremi.

Festini 1970: Mario Festini, „Leopardijeva bekonačnost u hrvatskosrpskim prijevodima“, *Izraz*, 14, 8–9: 209–223.

Makijedo 1962: Mladen Machiedo, „Ancora sulla fortuna di Giacomo Leopardi in Jugoslavia“, *Studia romanica et anglica zagrabiensia*, 6, 13–14: 123–139.

Makijedo 1982: Mladen Machiedo, *Antologija talijanske poezije XX stoljeća*, Sarajevo: Svjetlost.

Maver 1929: Giovanni Maver, *Leopardi presso i Croati e i Serbi*, Roma: Istituto Europa Orientale.

Osimo 2013: Bruno Osimo, „Per un approccio scientifico alla valutazione delle traduzioni“, *Tradurre*, 3, 4: <https://rivistatradurre.it/>

Roić 1992: Sanja Roić, „Novi prilozi o Leopardiu u nas“, u: *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*. Ur. Mate Zorić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 149–167.

Roić 2000: Sanja Roić, „Leopardi i *Canti* e la Slavia meridionale“, u: *Leopardi e lo spettacolo della natura*. Ur. Vincenzo Placella, Napoli: IUO, 473–486.

Iva Grgić Maroević

SIBE MILIČIĆ TRADUTTORE DE *L'INFINITO* DI GIACOMO LEOPARDI

Riassunto

Una delle più note poesie liriche della letteratura italiana di tutti i tempi, *L'infinito*, indicata dall'autore Giacomo Leopardi come 'idillio' sul modello del poeta classico greco Mosco, è stata tradotta da Sibe Miličić nel 1914 e pubblicata nel numero di gennaio della rivista letteraria belgradese *Srpski književni glasnik*. Miličić pubblica questa traduzione in seguito alla discussione della sua tesi di dottorato sugli aspetti contenutistici e formali della lirica leopardiana all'Università di Vienna nel 1913. La sua seconda traduzione dell'idillio leopardiano, sostanzialmente modificata, è stata pubblicata nella prima monografia dedicata al poeta italiano all'occasione del primo centenario della morte ed è stata più volte antologizzata nel corso del Novecento. Nel presente contributo vengono analizzati e valutati i procedimenti traduttivi di Miličić che hanno permesso la conservazione della maggior parte dei valori poetici dell'originale.

Parole chiave: Giacomo Leopardi, *L'infinito*, Miličić traduttore, analisi della traduzione.

ЧЕТВРТИ ДЕО



JOSIP GRIJEŠNI
10 PJEŠAMA O DON JUANU

«
Мина М. Ђурић
Филолошки факултет, Београд
mina.m.djuric@gmail.com

УДК 82:81'38:[821.163.41.09-1 Miličić J. S.
821.163.09: 821.163.41.09-1 Miličić J. S.

„ВЕЛИЧАЈНА“ ГРАНИЦА МОДЕРНИСТИЧКОГ ДОН ЖУАНА У ДЕЛУ СИБЕТА МИЛИЧИЋА¹

Анстракт: У раду се, у односу на предлошке и варијације концепта донжуанства, анализирају поетичке особености Миличићеве актуализације фигуре Дон Жуана у делу *Десет пјесама о Дон Хуану* (*10 pjesama o Don Juanu*) и разматрају начини на које Миличићева стваралачка рецепција богатог корпуса донжуанске митологеме маркира „величајност“ модернистичке границе кроз слојевите интермедијалне и интердисциплинарне дијалоге.

Кључне речи: Дон Жуан, модернизам, јужнословенске књижевности, светска књижевност, стваралачка рецепција, интермедијалност, интердисциплинарност.

Узимајући у обзир разгранатост грађе коју фигура Дон Жуана подразумева, као и њену интердисциплинарну и интермедијалну оријентисаност, могло би се претпоставити да би се питање о (не)довршеној сагледивости корпуса намењеног конституисању основних теза за концепт донжуанства, из чувене књиге *Мит о Дон Жуану* (Русе 1995: 6, 10, 265), додатно могло проблематизовати примерима реализовања и варијација назначене теме

¹Текст је настао као резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контекст* (178016), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

које је остварио Сибе Миличић у делу *Десет пјесама о Дон Хуану* (10 pjesama o Don Juanu),² објављеном 1911. године у Бечу (Miličić 1911). Иако је ово дело интерпретирано углавном у контексту раног периода Миличићевог литерарног формирања и наступајућих поетичких метаморфоза (уп. Vošković 2014: 92), док је, са друге стране, по сродном наткрилном облику, који се састоји од десет песама, образовало и својеврсни лук са последњом Миличићевом збирком из 1944. године (Miličić 1944), чини се да би се дело *Десет пјесама о Дон Хуану* Јосипа Гријешног могло тумачити и као парадигматски гранична позиција јужнословенских реплика на изазове донжуанства у светској књижевности и култури.

Истакнута „величајност“³ модернистичке границе Миличићевог Дон Жуана заснива се на приметном дијалогу одређених Миличићевих одломака из дела *Десет пјесама о Дон Хуану* са увреженим концептом донжуанства, и то у виду Миличићевог оригиналног начина разрачунавања са митологизованом фигуром Дон Жуана, заступљеном у опусима претходника из светске књижевности и уметности, а посебно шпанске, француске и

2 Поводом транскрипције имена у наслову овог дела видети Миличићево писмо упућено Благоју Берси (Miličić у: Роић, Шеатовић 2017).

3 У односу на могуће поетичко значење овог феномена, уп. семантички контекст типова његове конверзије у Миличићевом делу *Десет пјесама о Дон Хуану*: „Uz tebe žiće proć će moje / brzo, l'jepo, *veličajno*, / kao krasan sunčan dan...“ (Miličić 1911: 22; подвлачење М. Ћ.) или у Миличићевој песми „Одлазак избраница“ из збирке *Моје село Брусје*: „И, с бољу, једна другој открива своје тајне, / Једна другу посматра, кришом, због поређења, / Па свака снажи срце чврстоћом убеђења: / 'Моје су чари веће а моћи *величајне*'“ (Миличић 1936: 76; подвлачење М. Ћ.), са примерима из одломка првог дела романа *Дан шести* Растка Петровића: „– Доцније, кад је видео, био је толико задовољан да је рекао: 'Е бре, баш величајно, величанствено! Величанствено! Осетити лепоту речи које је овај човек изговорио. Нешто је било 'величајно'. Цео се предео диже мало увис“ (Петровић 2014: 185–186). С тим у вези, треба узети у обзир да и цитат Канта, који функционише као мото Миличићеве „Звездане ноћи“ у *Књизи радости* – „Нема ништа величанственије до звезданог неба над нама, и моралног закона у нама“ (Миличић 1920а: 41, подвлачење М. Ћ.; уп. Роић 2017: 138), као и наслов Миличићевог романа из 1928. године *Величанствени бели брик Свети Јурај: исповест једног човека* (Миличић 1928а) варирају синонимни облик овог појма (уп. РСАНУ), што указује и на чињеницу о својеврсним семантичким топосима у оквиру Миличићевог опуса, али и о смисаоној дистинкцији у могућностима њиховог тумачења. Значајно је запазити да се типолошки блиско одређење јавља и у поезији Волта Витмена – “Grand is the seen, the light, to me – grand are the sky and stars” (Whitman 1917: 227–228), преведено и као „*Величајно* је виђено“ (Витмен 1984: 176; подвлачење М. Ћ.), што је поетички посебно индикативно када се има у виду и то да, поред осталих песника космизма, Сибе Миличић у свом тексту „Један извод који би могао да буде програм“ наводи и Витмена (Миличић 1920б: 192).

италијанске, при чему треба узети у обзир да су основе овога мита (уп. Де Маесту 2011: 101, 111, 125) присвајали и кроз векове трансформисали аутори од Молине (1630), Молијера (1665), Моцарта (1787), преко Хофмана (1813), Бајрона (1824), Пушкина (1830), до Толстоја (1869), Шоа (1903), а затим и Унамуна (1934), Брехта (1952), Фриша (1953), Битора (1975) и других (Русе 1995: 265–272).

Шири културни контекст коме Сибе Миличић непосредно пре и у току стварања *Десет пјесама о Дон Хуану* припада могао би сведочити о упориштима која су била значајна за назначене поетичке промене у односу на претходнике кроз вертикалу конституисања одређених аспеката фигуре Дон Жуана и у Миличићевом делу. Период између 1906. и 1913. године, проведен на студијама у Бечу, уз посете многим важним културним и уметничким центрима Европе (уп. Roić 2017: 128–129), представља раздобље Миличићеве интензивне заинтересованости за музику, што је пропраћено појачаном сарадњом, уочљивом и кроз каснију дугогодишњу преписку (од 1914. до 1923. године) са композитором Благојем Берсом (уп. Роић, Шеатовић 2017), који је такође деловао у Бечу у време Миличићевог боравка (уп. Brozović 2000: 80). Благоје Берса био је врло заинтересован за Моцартово дело, о чему сведочи и његова забелешка у *Народном листу* о вечери посвећеној Моцарту, одржаној у Задру 1906. године (Bersa 1906; уп. Bezić 1997: 174), а при томе треба узети у обзир и чињеницу да је његов брат Владимир Берса компоновао оперу *Моцартова смрт* према тексту рођака Јосипа Берсе,⁴ у којој се описује неколико последњих сати Моцартовог живота и рада на *Реквијему* (уп. Pettan 1969: 120, Bezić 1997: 181). Мада је опера *Моцартова смрт* била завршена 1903. године, а њена извођења у Бечу планирана током 1910. године, ипак је на своју премијеру чекала више деценија (уп. Ogrizović 1910–1911, Bezić 1997: 181), што упућује и на неке околности које су и Миличићу, током писања и пред објаву *Десет пјесама о Дон Хуану*, вероватно биле познате, а могуће и поетички важне.

4 За поетичке одлике песничког дела Јосипа Берсе вид. и Берса 1891.

Имајући у виду овај контекст, као и чињеницу да је 16. јула 1912. године Миличић упутио писмо министру просвете и црквених дела са молбом за једногодишње одсуство ради усавршавања француског језика у Паризу (Миличић у: Роић, Шеатовић 2017), а уз подсећање на Кјеркегоров коментар о донжуанској „ideji“ као „savršeno muzikalnoj“ (Kjerkegor 2015: 52; уп. Русе 1995: 14), граница модернистичког односа понављања и разлике у проблему обличке транспозиције и трансгресије текста у односу на предложак (уп. Делез 1994: 70) могла би се издвојити праћењем опцртаног примата моцартовске претходнице у односу на молијеровску претходницу Миличићеве реализације донжуанског концепта.⁵ Притом, проблемски фокус није више само у динамици промена „од говореног“ Молијеровог *Дон Жуана* „до певаног“ Моцартовог *Дон Ђованија* (Русе 1995: 140), већ од певаног Моцартовог *Дон Ђованија* до (не)ишчитаних Миличићевих *Десет пјесама о Дон Хуану*.

Када се анализира хорска партитура коју је Берса 1909. године компоновао на текст Миличићеве песме посвећене Људевиту Гају – „Ljudevitu Gaju (prigodom stogodišnjice rođenja)“ (Bersa, Miličić у: Роић, Шеатовић 2017), запажа се колико се и на интермедијалном плану, а посебно према вишеструкој употреби различитих метричких и тоналитетских одредница у истом делу, постепено издвајају обриси модернистичке музичке окоснице, обликоване да прати Миличићеве стихове (уп. Brozović 2000: 80). За најаву извесних поетичких искорака могли би да буду индикативни и следећи примери. На почетку песме посвећене Људевиту Гају, утисак заглушујућег слоја првог стиха: „U crnoj tami noći puste bijaše naš narod vas“ (Miličić у: Роић, Шеатовић 2017) постиже се поделом гласова, у којој основну мелодију у бе-молу (чију сеновитију боју тоналитета обезбеђује чак пет снизилица) доноси други бас, а затим тенор, па алт, дакле мушки гласови у хору, а онда и дубљи женски глас, док од увода у итеративном утиску пулсирања одзвања први бас, за њим и тенор, па затим и сопран, кроз четворочетвртински такт споријег темпа,

5 О Моцартовом и Да Понтеовом односу према Молијеровом делу вид. Русе 1995: 149–159.

у молској терци (уп. Bersa у: Роић, Шеатовић 2017). Занимљиво је пак запазити како се у истој песми, са стиховима: „Ti snažan, krepak, nov / U tom času su teške boli, ko da se na rod milost proli / i božji, sveti blagoslov“ (Miličić у: Роић, Шеатовић 2017), такти динамика значајно мењају – такт се трансформише у двочетвртински, а динамика се од почетног најтишег појачава до изузетно гласног, а после поново стишава (уп. Bersa у Роић, Шеатовић 2017). Релативно брза Берсина промена такта у оквиру невелике деонице Миличићевих стихова могла би се донекле чинити и као посредна алузија на чувени моцартовски избор за финале првог чина *Дон Ђованија*, где се из менуета, преко контраигре у дводелном такту, ефикасно долази до троосминског такта (Cherlin 2017: 36–37). Управо се у сродном маниру сегменти у Миличићевом делу *Десет нјесама о Дон Хуану* – „Don Juanov Confiteor“, „Don Juan i Don Josè“, „Don Juanov san“, „Don Juan i Dona Isabella“, „Don Juanova molitva“, „Don Juanov neuspjeh“, „Don Juanova Smrt“, „Don Juan na mrtvačkom odru“, „Don Juan na sudu božjem“, „Don Juan u paklu“ – међу собом разликују по извесним формалним карактеристикама – броју стихова у строфама или астрофичности, као и према врстама заступљених стихова – што сачињава уочљиву полиметричност дела *Десет нјесама о Дон Хуану*, конституисану и у односу на доминирајући тон сваког сегмента, који сеже од гротескне исповедне молитве донжуанског „признања“, преко описа сна као својеврсне антиципације донжуанске пропасти, до представа о (не)успесима у љубави, а захвата и теме смрти, мртвачког одра и Дон Жуановог одласка у пакао. Стога се може запазити да је и по хибридности облика посвећеног донжуанској теми Миличићево дело врло блиско и либрету Моцартовог *Дон Ђованија* (уп. Da Ponte 2006: 438–467).

Док се у Берсином нотном запису почетак стиха песме посвећене Људевиту Гају – „Ti snažan, krepak, nov“ (Miličić у: Роић, Шеатовић 2017) налази као својеврсно изненађење и најава обрта на последњој четвртини двочетвртинског такта са наставком стиха у такту

четири четвртине, тоналитет се у односу на почетни молски у песми мења у Гес-дур (са шест снизилица), да би се стих „Oj, ko si bio silan tako, zar novi kakav bog?“ (Miličić у: Роић, Шеатовић 2017) пренео у тоналитету са само две снизилице (уп. Versa у: Роић, Шеатовић 2017). Претходно анализирана гранично гротескна смена тамнијих и светлијих тонова мола и дура, на примеру невеликих деоница, карактеристична је за Моцартову увертуру у оперу *Дон Ђовани* (Mozart 1900: 1–2), док се извесни преокрети уочавају и при крају Моцартове опере, где је уз измену такта (од четворочетвртинског у трочетвртински) заступљен и прелазак са тоналитета са једном снизаницом ка тоналитету са једном повисаницом (Mozart 1900: 282). Ове моцартовске нагле промене тамних звукова снижених тонова у Берсином запису, инспирисаном Миличићевим текстом о Људевиту Гају, присутне су и код Миличићевог Дон Жуана. Потенцијални пример увиђа се већ у другом сегменту, у песми о двобоју Дон Жуана и Дон Жозеа – док Дон Жозе, који брани част своје заведене жене, што пак парадоксално страда штитећи Дон Жуана, „pred sobom videć mrtvu ženu / sve n’jemo kune i uzdiše“, дотле Дон Жуан, „[...] nad mrtvom dragom, / [...] drugoga je posve mn’jenja: / grehota nakon jedne noći / i milovanja i grljenja!“ (Miličić 1911: 8). Такав тип обрта проналази се и у песми „Чиста среда“ из „Карневала“ Миличићеве збирке 3, где је и тема унеколико сродна – лирски субјект промишља о томе да ли му се драга подсмева пошто је на плесу, преваривши га, отишла другом, а изненадан обрт који следи је у својеврсном дијалогу са разликом донжозеовског и донжуановског држања из дела *Десет нјесама о Дон Хуану*: „На мени је смешно пјеротско одело, / и папуче беле са црвеном ресом, / глупава ми маска крије лице цело! / Ха, ха, ха, ха! / ох, како сам красан! поругани Пјеро, / заљубљене душе – а с немоћним бесом!! / Ха, ха, ха, ха! / Ridi, pagliaccio, ridi!!“ (Миличић 1914: 39). Притом не треба занемарити чињеницу да Миличић овде интертекстуално уводи и елемент из опере *Пајаци* Руђера Леонкавала (Roić 2017: 131), која у одељку на

који Миличић алудира подразумева промену и такта и тоналитета (Leoncavallo 1892: 197), те се интертекстуални зазиви овог обрта увиђају и у интермедијалној корелацији коју је Миличић, чини се, на стваралачки и интерпретацијски инспиративан начин типолошки посредовао у својим делима.⁶

Одјек упитаности у односу на драж пролазног весеља, које је дефинисано и у *Књизи радости*,⁷ представља се облички блиским еху из Моцартовог *Дон Ђованија* и Миличићевог дела *Десет пјесама о Дон Хуану*. У чувеном дуету „Làcidaremlamano“ Дон Ђованија и Церлине, одговори женских недоумица „Vorrei, e non vorrei“ (Da Ponte 2006: 446–447) евоцирају утисак подражавања одјека (Mozart 1900: 64–65), што се већ приказало и у сцени у којој је Церлинину и Мазетову деоницу: „Cherpiacer, cherpiacer che sarà!“ понављао и хор, уз варијације „Lalala, lalala, lalalera“ (Da Ponte 2006: 445; уп. Mozart 1900: 53–54). „Интервалски“ ехо се као поступак евоцира и код Миличића, првенствено у оквирима одзвањања смеха окупљене дружине, уз репетицију других звукова њиховог весеља, у сегменту „Don Juanova Smrt“ из *Десет пјесама о Дон Хуану*: „Uz burni smijeh: ha, ha, ha, / kucnula se družba sva“ (Miličić 1911: 21–22). Док глас Дон Ђованија одзвања у разговорима са Елвиром – „Ih Eh Ih Eh Ih Ah! / Par che la sorte / mi secondi [...]“ (Da Ponte 2006: 455), кроз одабир вокала различите висине, сродан звучни ефекат појављује се у „Сунчаном дану“ Миличићеве *Књиге радости*, где се „пој“

6 Поводом интермедијалних дијалога које Миличићево дело *Десет пјесама о Дон Хуану* подстиче уп. и његову насловну страну, на којој је упечатљиво остварење Јосифа Даниловца (вид. и Roić 2017: 129), као и преписку Миличића и Берсе у вези са настајањем музике за ово дело (Miličić у: Роић, Шеатовић 2017).

7 Уп. следеће констатације о весељу из Миличићеве *Књиге радости*: „Веселе је проналазак досаде: хашиш, опијум; Радост је израз пуног, здравог живота, зато је Радост морална, а Веселе је неморално. Радост подиже душу, осветљава ју доброто и љубављу, а Веселе је себично, без светла и топлине. [...] Права је Радост у нама: зато је трајна; Веселе је изван нас: зато је пролазно“ (Миличић 1920а: 4) са Миличићевим описом Дон Жуана, који и пред своју смрт „[...] бићно се весели / већ једну ноћ i један дан“, кога пакао очекује пун весеља: „а пакò једва је чекò, / једва тај срећни дан, / па с'јела đаволска čета / кличаše веселја пунa: / 'Здрaво нам дошò Дон Јуан!“, те који у пакао весело и ступа: „Пун веселја, см'јеха ступи Дон Јуан / i с њим дружба с'јела на паклена врата, / изнутра се чуо јесaј, škrгут, плаč“ (Miličić 1911: 21, 28, 29).

градацијски обележава следећим звучним сликама: „Подне је! Подне је! Подне је!“ / Кличе из мојега села громко велики звон. / [...] Ја седим у високој трави / и слушам тешки му тон: / дон, дон, дон. // Због треперења свега / замишљајући / бунт у Природи целој, / свакоме удару звона / речи применивши своје, / створих / овај му бунтовни пој: // Дин, дан, дин, дан, дин, дан // [...] силно моје: дин, дан, / велики, радосни поклик: // – стигао је, стигао је, стигао је / мој дан, дин дан, мој дан –“ (Миличић 1920а: 21–23), што у оба случаја разликом између висине вокала „о“, „е“, „и“ и „а“ као да образује, посебно између последња два самогласника,⁸ интервал чисте кварте, који би се могао препознати и као упозоравајући звук сирене, а овде сведочи и о бунтовности самосвојног поја субјекта и природе, те њихове одељивости од познатог и обавезујућег звона (уп. Миличић 1920а: 22). Промена контекста и терабилног еха „ха, ха, ха“, када се он последњи пут јави у песми „Don Juanova Smrt“ – „izmaknu se Don Juanu / iz ruke male čaša zlatna / i o mramorni tresnu sto... / ...On i sam za njom teško panu, / a uz sm'jeh burni: ha, ha, ha / nazdravljaše družba sva“ (Miličić 1911: 22–23; подвлачење М. Ћ.) као да антиципира већ поменут тон у песми „Чиста среда“ из „Карневала“ Миличићеве збирке 3, а који се даље градира у саркастичним обртима „Звездане ноћи“ из Миличићеве *Књиге радости*, у сегменту у коме звезде исмевају душу, не знајући за земљу са које долази: „Покажи! Где је? / та твоја поносна Земља? / да ли је ко види? да ли ко / где се налази зна? – // И све кликоше звезде, / да ју не види нико, / и све се насмејаше звезде: / ха-ха, ха-ха-ха, ха-ха // А моја постиђена душа, / као стрела са неба се спусти, / у мојим грудима, једва, / могах је смирити ја, / јер јој се вечито чини, / да смех са неба чује, / којим ју исмевају звезде:

8 У односу на претходни пример уп. и следеће стихове из Миличићеве *Књиге радости*: „од једног до другог пола / милијуни срдаца бију: / тик так, тик так – / бележећи вечно / у овом миру без стрепње, / ритам свемирске кретање: / тик так, тик так, тик так“ (Миличић 1920а: 46–47). О овом звучном феномену у контексту разматрања бројних небеских представа код Миличића вид. Cabassi 2017: 116, а у односу на могуће интертекстуалне референце вид. Roić 2017: 133–134.

/ ха-ха, ха-ха-ха, ха-ха“ (Миличић 1920а: 65–66).⁹ Смех са неба души, у Миличићевој „Звезданој ноћи“, рефренски одговара смеху из *Десет пјесама о Дон Хуану*, у оба случаја као музички одраз сталног покрета,¹⁰ који је инициран несталношћу Дон Жуана,¹¹ или, са друге стране, дат као узрок немогућег примирења душе.

Управо у вези са том врстом немогућности, и у Миличићевом делу *Десет пјесама о Дон Хуану* могао би се проблематизовати и крај „донжуанског сценарија“ (Русе 1995: 6), посебно зато што се чини да у Миличићевом тексту смрт Дон Жуана није расплет (уп. Русе 1995: 147), већ суптилан наговештај новог заплета, чији крај код Миличића остаје донекле и отворен. У Миличићевом финалу нема молијеровског Зганарела нити Командорове статуе (Molijer 1993: 8), већ се сусреће „’božji ugodnik““ (Miličić 1911: 30), док је молијеровски „laički i desakralizovan svet“ (Христић 1986: 14, 10) код Миличића истовремено и свет донжуанских следбеника. Миличићев завршетак *Десет пјесама о Дон Хуану* као да се, у ствари, надовезује на промену у Моцартовом делу, која је наступила 1788. године у Бечу, само годину дана након првог извођења ове Моцартове опере у Прагу, а која подразумева изостављање завршног резонерског дијалога ликова након Дон Ђованијевог страдања у паклу (Waldoff 1997: 288). Осим тога, Сибе Миличић завршну реч из пакла даје управо Дон Жуану: „A Don Juan kaza prstom spram visoči: / prikaza je crna na osami stala / i sramno je k zemlji oborila oči. / ‘Ko je? ko je?’ pita opet družba sva, / ‘ona crna slika, onaj strašni lik?’ / Don Juan se svijô od silnoga sm’jeha / ‘Ko je? ko je? ko je? ha, ha, ha,

9 Уп. и Cabassi 2017: 119; Roić 2017: 139. Злонамерност овог одјека међу супротстављеним странама осећа се и у Миличићевој прози, посебно у текстовима *Море* и *Тајна једног злочина*: „– На, на, рибе, ево вам је, ево вам је! На, на, на!! Затим њихов злуради, неиздрживи смех пакости и изругавања прохуја увалом. – Ха, ха, ха!!! – смејаху се они страшно, ужасно. – Ха, ха, ха!!! – одјекиваху стране и падине залива. – Ха, ха, ха!!! – одговараше им море из свих пећиница обале“ (Миличић 1928б: 56); „Не руга се са мнош, не! Ха, ха, ха, ха, ха... Приближивши јој се још више, дошао јој лицем под лице. – Сад си моја, знаш! Сад ми те нико не може отети! – Пустите ме! завапи она, свесна његове страшне намере. – Пуститеју те, али не сада; после, после... Ха, ха, ха, ха!...“ (Миличић 1928б: 71).

10 За „музикализацију“ смеха у *Дон Ђованију* вид. Ravoux Rallo 1994: 81–86.

11 Поводом тумачења проблема екстензивности у концепту донжуанизма вид. Hristić 1986: 14–15.

ha, ha! / to je onaj, što me prokleo rad gr'jeha: / to je onaj davni *božji ugodnik*” (Miličić 1911: 29–30), чиме се Миличићева стваралачка рецепција и особеност креативног одговора у поетички разноврсној вертикали концепта донжуанства и сврставају међу оригиналне увиде неких од претходних, али и потоњих аутора у вези са епизодом која описује Дон Жуана у паклу (уп. Русе 1995: 181; Зеџ 1996: 77). Тако, на пример, за разлику од друге половине 20. века, и драме Макса Фриша *Дон Жуан или љубав према геометрији* (уп. Frisch 1975), где је „Komandorov dolazak [...] predstava koju Don Žuan režira”, односно потврда „da se još samo pozorištem može doći do onog sveta u kome Komandor prebiva” (Hrستیć 1986: 15–16), Бодлеров Дон Жуан кроз пакао пролази скоро одсутан и незаинтересован, издвојен у сликама где му се обожаватељке, пошто су већ страдале и немају више шта да изгубе, и даље безусловно нуде, али и поред тога Бодлеров Дон Жуан бива „[...] мирни јунак, погнут изнад мача” и „гледаше низ бродски траг некуд далеко” (Бодлер у: Маесту 2011: 99–100).

Са друге стране, у делу *Десет пјесама о Дон Хуану* могла би се актуализовати и тврдња у вези са тим да Миличићев Дон Жуан није, као Молијеров, атеиста (уп. Gautier 1859: 15–16; Русе 1995: 236; Де Маесту 2011: 118), већ да изражава и својеврсну противречност у односу на „katolički rigorizam” (Roіć 2017: 128): „jer (kô zna?)¹² – mogô bih lako, / da križem o st'jenu lupim, / i jednim poklikom glupim, / starom zasl'jepljen strašću, / baš kad bih najmanje trebô / izgubim život i nebo” (Miličić 1911: 6). Оно што је аутору истраживања *Дон Хуан, Дон Кихот и Селестина* из перспективе читања Молијера изгледало као чиста „противречност” – „Дон Хуан који верује, али дела као да не верује” (Де Маесту 2011: 120), чини се да се остварује управо код Миличића. Мимоилазећи упоришта из француског предлошка, Миличићев одговор изгледа много ближи шпанској основи, која Дон Жуана представља као „католика”,

¹² Поводом функције парентеза у стиховима модернизма као носилаца полифоничности вид. и Ђурић 2015: 374–395.

али коме „грозничав нагон [...] не допушта да помисли на ужасно испаштање које га чека“ (Де Маесту 2011: 118). У Миличићевом делу *Десет пјесама о Дон Хуану* Бог није најави онот из песме „Вече охолости“ Миличићеве збирке 3, у којој – када се духу лирског субјекта чини да је попут Духа Господњег, „па испружи руку над тамну пучину / у екстази својој / кличућ’: / ‘Мир пучини овој!’“ – Дух Господњи онда „видећ’ [...] овај дух охоли, / како гордо кличе по неба висини, / *насмеја се [...]* у доброти својој, / и смех му одјекну по немој тишини“ (Миличић 1914: 8; подвлачење М. Ћ.). У Миличићевој представи из сегмента „Don Juan na sudu božjem“, Бог остаје нем када га и анђеоло напушта следећи Дон Жуана: „Plakaše anđeo l’jepi... / ...najednom letnu pred tron: / ‘Čuj me, o oče Bože,’ / ovako kliknu on / ‘ja ti prepuštam raj, / ja ću kamo Ljepota, / kamo vatrena Ljubav / prokuni i mene, daj!’ / I anđo letnu i pade / plaćuć Don Juanu na grud, / *Bog htjede još nešto reći,* / al’ trudnu obori glavu..... / ...i mir se prolio svud.....“ (Miličić 1911: 28; подвлачење М. Ћ.). Шта је Бог хтео да каже у стиховима посвећеним Дон Жуану, остаје интригантно питање које провоцира и тумачења примера из наредних Миличићевих збирки. Да ли би се с тим у вези потврдило да је свест о Богу из Миличићевог дела *Десет пјесама о Дон Хуану* приближна слици која се јавља у песми „Процесија“ из Миличићеве збирке 3, где се лирски субјект на следећи начин обраћа мајци: „Зашто си оне учила ме приче / о богу страха, свете? Са смехом / глед’о бих сада мноштво како гмиже / везано ропски. / Зашто ми ниси, место крста, дала / околу врата један венац неког / *краснога цвета,* и рекла ми: ‘Синко, / веруј и љуби!’“ (Миличић 1914: 6; подвлачење М. Ћ.)? Да ли донжуански одјек постоји и у односу сељака према Богу из песме „Наши сељаци“ у Миличићевој збирци *Моје село Брусје*: „Верују у све. У њима истинске вере нема. / Бог је помешан с тајном заклињања и чара“ (Миличић 1936: 42) или би се пак изузетна амбивалентност *неверовања у вери* Миличићевог Дон Жуана донекле потврдила и у Миличићевој *Књизи вечности*: „Крикнух... // А у мени продужише пев свој / и вера и неповерење“ (Миличић 1922: 33)? Још се из сегмента „Don Juanov Confiteor“

Миличићевих *Десет пјесама о Дон Хуану*, који садржи исповест двосмисленог признања, показује донжуанско неприкосновено *богоштовање блудње*: „te sam bez ikakve grižnje / gubio život i dušu; / te sam radi ljepote / srkao otrov sa usne, / koja mog Boga ote; / pa sam kliknuo (grozno!) / najveću psovku / gledajući gole krasote: / vi ste božanstvo moje“ (Miličić 1911: 5), што Миличић као да евоцира како у *Књизи вечности*, у промени молитве у смеру гласа који је „светоскрван“: „вечан нека је мој жар, / Амин!“ (Миличић 1922: 19–20), тако и у песми „Суламит“ из *Жена библијских*: „Padaš od zvuka trube žudnje! / Gineš od vatre ko Sodoma, / Jer bogoštuješ svoje bludnje“ (Miličić 1988: 719; подвлачење М. Ћ.). Међутим, уместо молијеровског разрешења у одлуци осуде и страшног страдања Дон Жуана, чиме се потврђује опстајање система правде (уп. Molijer 1993: 82–33; Русе 1995: 22; Де Маесту 2011: 120), у Миличићевим песмама о Дон Жуану актуализује се другачији проблем: Дон Жуан „nenadano“ умире, на „sudu božjem“ бива кажњен, али након тога ипак постаје победник јер се систем који га кажњава пред њим донекле и урушава (уп. Miličić 1911: 22, 28–30). Уместо повика Дон Ћованијевих саговорника код Моцарта (Da Ponte 2006: 465–466) или резигнације Дон Жуана у паклу код Бодлера (Бодлер у: Маесту 2011: 99–100), Миличићев Дон Жуан у паклу добија сатисфакцију, посебно због тога што није помислио да може опстати без бола (уп. Miličić 1911: 29–30). Мада у другачијем контексту, снага такве инверзне победе на сродан начин потврђује се и у Миличићевој завршној, парадоксалној реплици сина из лирске драме „Оци и деца“: „Не стрепе зелени бори / пред црном, дубоком ноћи, већ мирно полажу / главу. / [...] И гину шумећи тихо; као о животу прича / шум им је сладан и мио: Животу жртвовах / живот!“ (Миличић 1914: 20). Оваква гранично-модернистичка ситуација, коју Миличић наговештава већ у *Десет пјесама о Дон Хуану* из 1911. године, отвара простор не само за питања да ли следећи Дон Жуан мора да страда (уп. Русе 1995: 182) него да ли ће бити у околностима да сумња (уп. Де Маесту 2011: 119). Без обзира на то како су ова питања разрешавана, Миличићев приказ

надмоћи Дон Жуана у наредним рецепцијама бива различито вариран,¹³ што још једном указује на његову граничност у дијахронији књижевно-поетичких претпоставки.

Проматрањем типологије донжуанства у делу *Десет пјесама о Дон Хуану* увиђа се снажна и аутохтона Миличићева стваралачка рецепција богатог донжуанског предлошка, са очигледним могућностима за компаративна тумачења и у контексту Моцартовог *Дон Ђованија*. Оригиналноост Миличићевих стваралачких одговора у вишевековној вертикали интермедијалних, интердисциплинарних и интернационалних дијалога поводом донжуанске митологеме, истиче се и као важна и „величајна“ граница у контексту поетичких промена у јужнословенским књижевностима.

ЛИТЕРАТУРА

Безић 1997: Nada Bezić, „Die Mozart – Rezeption in Kroatien“, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft der technischen Universität Chemnitz*, Heft 1, hrsg. von Helmut Loos, Eberhard Möller, Chemnitz: Schröder, 169–182.

Берса 1891: Јосип Берса, *Пјесме*, Задар: Штампарија Ивана Водицке.

Берса 1906: Blagoje Bersa, „Mozartova večer“, *Narodni list* 45, nr. 29.

Бошковић 2014: Ivan 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 – dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskoga kazališta*, knjiga 40. Ur. Boris Senker, Vinka Glunčić-Bužančić, Zagreb–Split: HAZU – Književni krug Split, 90–108.

Брозовић 2000: Dalibor Brozović (glavni i odgovorni urednik), *Hrvatska opća enciklopedija*, knj. 2, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.

13 У контексту промена проблемских поставки донжуанизма као својеврсних назнака поетичких динамизација у јужнословенским књижевностима уп. и реплике Генералице из драме *Маска* Милоша Црњанског, објављене 1918. године у Загребу: „Generalica: Čutite! Sad je kraj. Ubij me. / Meni je samoj gadno živeti, / ja nisam za ovaj svet... ja nemam Boga... / ne... ne... ne... nije me stid“ (Crnjanski 1918: 46). О односу концепта донжуанства и музичке форме овог дела Милоша Црњанског вид. Миочиновић 2005: 225–253.

- Валдоф 1997: Jessica Waldo, „*Don Giovanni: Recognition Denied*“, *Opera Buffain Mozart's Vienna*, eds. Mary Hunter and James Webster, Cambridge: Cambridge University Press, 286–308.
- Витмен 1917: Walt Whitman, „Grand is the Seen“, in: *The Oxford Book of English Mystical Verse*, eds. D. H. S. Nicholson and A. H. E. Lee, Oxford: The Clarendon Press, 227–228.
- Витмен 1984: Волт Витмен, „Величајно је виђено“. Прев. Хамдија Демировић, *Летонис Матице српске*, год. 160, књ. 433, 434, св. 3, 176.
- Готије 1859: Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris: Édition Hetzel.
- Да Понте 2006: Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni, Tutti i libretti d'opera di Wolfgang Amadeus Mozart*, a cura di Piero Mioli, Roma: Newton Compton, 438–467.
- Де Маесту 2011: Рамиро де Маесту, *Дон Хуан, Дон Кихот и Селестина: есеји испуњени симпатијом*. Прев. Нина Мариновић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Делез 1994: Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, translation by Paul Patton, New York: Columbia University Press.
- Ђурић 2015: Мина Ђурић, „*Ideenflucht* у поезији и поетици Станислава Винавера“, у: *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*. Ур. Предраг Петровић, Београд-Шабац: Институт за књижевност и уметност – Библиотека шабачка, 374–395.
- Зец 1996: Петар Зец, *Како сам режирао пакао: Дневник настајања представе Дон Жуан у Народном позоришту*, Београд: Просвета.
- Кабаси 2017: Nicoletta Cabassi, „La notte nelle visioni cosmiche di Sibe Miličić“, *Il SoleLuna pressogli slavi meridionali*, 2, a cura di Ljiljana Banjanin, Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić, Svetlana Šeatović, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 113–126.
- Кјеркегор 2015: Seren Kjerkegor, *Ili-ili*. Prev. Milan Tabaković, Beograd: Službeni glasnik.
- Леонкаваљо 1892: Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci*, partitura d'orchestra, Milano: E. Sonzogno.
- Миличић 1911: Sibe Miličić (Josip Griješni), *10 pjesama o Don Juanu*, Beč: Druck Joseph Seywald.
- Миличић 1914: Јосип Миличић, 3, Дубровник: Издање Јована Тошовића.
- Миличић 1920а: Сибе Миличић, *Књига радости*, Београд: Издавачка књижевна Геце Кона.
- Миличић 1920б: Сибе Миличић, „Један извод који би могао да буде програм“, *Српски књижевни гласник*, књ. 1, бр. 3, 188–193.

- Миличић 1922: Сибе Миличић, *Књига вечности – филигран*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Миличић 1928а: Сибе Миличић, *Величанствени бели брик Свети Јурај: исповест једног човека*, Београд: Свесловенска књижарница.
- Миличић 1928б: Сибе Миличић, *Море. Тајна једног злочина*, Београд: Напредак.
- Миличић 1936: Сибе Миличић, *Моје село Брусје*, Београд.
- Миличић 1944: Sibe Miličić, *Deset pjesama o partizanima*, S. l.: Sutjeska.
- Миличић 1988: Sibe Miličić, „Žene biblijske“, *Mogućnosti*, rujan–listopad 1988, broj 9–10, godina XXXVI, 717–729.
- Миочиновић 2005: Мирјана Миочиновић, „Маска Милоша Црњанског“, у: *Књига о Црњанском*. Прир. Мило Ломпар, Београд: Српска књижевна задруга, 225–253.
- Молијер 1993: Žan-Batist Poklen Molijer, *Don Žuan*. Prev. Danilo Kiš, Београд: Lapis.
- Моцарт 1900: Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, an opera in two acts. Libretto by Lorenzo Da Ponte. Vocal score including the secco recitatives. English version by Natalie MacFarren. With an essay on the story of the opera by H. E. Krehbiel, New York: G. Schirmer.
- Огризовић 1910–1911: Milan Ogrizović, „Pedeset godina hrvatskog kazališta“, *Kralj. zem. hrvatsko kazalište 1*, nr. 13.
- Петан 1969: Hubert Pettan, *Hrvatska opera: Zajčevi suvremenici I (Eisenhuth, Vilhar-Kalski, V. Bersa)*, Zagreb: Vlastita naklada.
- Петровић 2014: Растко Петровић, *Дан шести*, Београд: Плато.
- Раву Рало 1994: Elisabeth Ravoux Rallo, „Lerire de Don Giovanni“, *Don Juan: actes du colloque Don Juan*, Nice, 12 Mars 1994, organisé par Béatrice Bonhomme et Jean Lamiral, publiées par Anna Jaubert, Nice: Faculté des lettres, arts et sciences humaines, 81–86.
- Роић 2017: Sanja Roić, „Sunce i zvijezde u Miličićevoj Knjizi radosti“, у: *Il SoleLuna pressogli slavi meridionali, 2*, a cura di Ljiljana Banjanin, Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić, Svetlana Šeatović, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 127–144.
- Роић, Шеатовић 2017: Сања Роић, Светлана Шеатовић, *Јосип Сибе Миличић: време, простор, судбине* (каталог), Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“.

- РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, 1–20, Београд: Српска академија наука и уметности, 1959–.
- Русе 1995: Жан Русе, *Мит о Дон Жуану*. Прев. Јелена Новаковић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Фриш 1975: Max Frisch, *Don Juano der Die Liebezur Geometrie: Komödie in fünf Akten*, Frankfurt am Main: SuhrkampVerlag.
- Христић 1986: Jovan Hristić, *Studije o drami*, Beograd: Narodna knjiga.
- Црњански 1918: Miloš Crnjanski, *Maska: poetična komedija*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.
- Черлин 2017: Michael Cherlin, *Varieties of Musical Irony. From Mozart to Mahler*, Cambridge: Cambridge University Press.

Mina M. Đurić

THE “GRAND” BORDER OF MODERNIST DON JUAN IN THE WORK OF SIBE MILIČIĆ

Summary

This paper analyzes the poetic features of Miličić’s actualization of Don Juan in relation to the templates and variations of this concept in the history of world literature and culture. The research also shows the ways in which Miličić’s creative reception of the rich corpus devoted to Don Juan marks the “grand” modernist border of layered intermedial and interdisciplinary dialogues.

Keywords: Don Juan, modernism, South Slavic literatures, world literature, creative reception, intermediality, interdisciplinarity.

«
Александра Пауновић
Институт за књижевност
и уметност, Београд
ale.paunovic@gmail.com

УДК 82:81'38:[821.163.41.09-1 Miličić J. S.
82:111.852:[821.163.41.09-1 Miličić J. S.
82:1:[821.163.41.09-1 Miličić J. S.

(НЕ)ОСТВАРИВА РАДОСТ У ПЕСНИЧКОМ ДЕЛУ Ј. С. МИЛИЧИЋА: ОД КЛИКА ДО КРИКА¹

Апстракт: Тумачећи анатомију *Књиге радости* (1920), песничке збирке Ј. С. Миличића, кроз позицију лирског субјекта / лирске самосвести, њену језичко-стилску и идејно-филозофску матрицу, у чијем је средишту *космизам*, те доживљај Природе као догађај постојања, проблематизује се динамика *унутарњег*. Наиме, идентитет лирског субјекта конституисан је *епицентралним* појмовима *душе, радости и вечности*, те се распознаје увек *наспрам* и кроз њихову текстуалну фигурацију. Феномен *радости*, који се интуитивно, бергсоновски, веже за примордијални поредак и музику космоса, полисемичан је, слојевит, услед сусрета поетика футуризма, експресионизма и елемената романтизма и раномодернистичке естетике у српској поезији. У идејној равни *радост* се појављује са традицијским наносима – на хоризонту католичког мистицизма, али се, попут *рупе*, у њему указује лице Другога / Друге, што се посебно запажа из повезаности са потоњом збирком *Књига вечности* (1922). Слојевит (са) однос *радости* и усамљеничке позиције лирске самосвести (ничеански нивелисане), који конституишу поменуте збирке попут *обрнутог диптиха*, поставља се као питање могућности *созерцања* и песничког гласа / песничког мишљења. Истовремено, он је

¹ Рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контекст (178016)*.

драгоцени књижевноисторијски и херменеутички знак *распознавања* специфичне позиције и природе песничког опуса Ј. С. Миличића, те је срж интерпретативног интереса у есеју окренута њему.

Кључне речи: Миличић, поезија, радост, душа, вечност, космизам.

Ко пева то тамо далеко?

Његова песма тако личи на моју!

Ј. С. Миличић

Књига радости Ј. С. Миличића појављује се 1920. године у издању Геце Кона, а већ 1922. штампана је *Књига вечности*. Станислав Винавер у чувену *Пантологију новије српске пеленгирике* (1922) уноси и признатог песника са Хвара текстом „Сибе Миличић. Филигран“:

На једном пољу
Једно бело јагње
Игра се, са једним плавим ждребетом.
Радост, бескрајна радост
Ушла је у поље
Ушла је у јагње
Ушла је у ждребе плаве боје
Ушла је у немирно срце моје.
Сибе Миличић.

НАПОМЕНА. У последњем тренутку сазнајемо да је г. Сибе отишао у калуђерску пензију и у калуђерству добио име Јосип, под којим именом путује по Маћедонији.

Као калуђер он се одрекао радости и одао жалости. Према томе он је наредио да се у свим његовим песмама место речи радост стави реч жалост. По тврђењу неких његових пријатеља то ништа неће променити смисао песме. Молимо читаоце да ово узму у обзир. Што се нас тиче, нама се песме г. Миличића толико допадају да ми овим добијамо огромно: имамо две верзије, једну са радошћу, другу са жалошћу: тиме се књижевни рад г. Миличића тако рећи буквално удвостручио (Винавер 2017: без пагинације, Web).

Читањем искрицавог С. Винавера, који пародијом – прецизним анатомским резом – издваја конститутивне поетичке елементе у поезији Ј. С. Миличића, не можемо одолети да не поставимо питања о томе има ли нечег *скровитог* у хумористичкој опасци о једначењу *радости* и *жалости*. Збиља, ако би песме изједначавањем остале „исте“ (пародирано *исте*), шта омогућава *истост* а потиरे разлику између *жалости* и *радости*? Осим што овако постављено питање понешто наговештава о природи пародије, која је изнад дихотомија *радост* : *жалост* јер очигледно пребива у новоствореној (унутар себе) осећајности и сопственом поретку, оно бистри пут ка поимању *радости*. Нешто је неприступачно у *радости* услед њене крхкости / замењивости, а не мисли се само на њену текстовну фигурацију – нешто је онтолошки у њој дано са препреком. Хришћани се радују, вели Батај, јер је Христос васкрсао, али је пре васкрсења морао умрети, те је *felix culpa* у језгру радости хришћана, њен услов, дакле. Но, пре него што проговоримо о феномену *радости* и његовом отелотворењу унутар збирке, морамо се запитати: Ако је *Књига радости* оно што се у српској књижевности препознаје као објава *радујућег* песничког гласа, зашто се тај глас не чује јасно?

Са књижевноисторијског становишта сасвим је очигледна пишчева маргинализована позиција и њено дејство на потоње поље рецепције. Описујући *Књигу радости* као

остварење које се, по својој осећајности и интересовању за *радост*, одваја од већине оновремене лирике, Милан Богдановић 1921. бележи:

Космичке преокупације почињу све чешће да узнемирују наше модерне лиричаре. Они се у тим презамршеним космографским проблемима заплићу као мрави у паучину, и дају нам мутне стихове, од којих најкарактеристичније примере имамо у поезији Јосипа Косора. Сибе Миличић не иде тако далеко. Он не сеже за недостижним, он га само обожава и њиме се егзалтира (Богдановић 1972: 104).

Стихови космичке лирике² из *Књиге радости* су приступачни, неоптерећени мутним визијама, али М. Богдановић указује и на могуће проблеме у рецепцији:

Он располаже сасвим оригиналном снагом израза. Његови стихови су слободни, не „оковани“³, нити спутани, они умеју да кажу и ритмом да понесу. *И кад би Сибе Миличић изашао једном из своје радости, која је једнозвучна и спустио се из васионе, која је нама нема и хладна*, мени се чини да би могао дати дубљих и трајнијих прилога модерној нашој лирици (Богдановић 1972: 110, истакла А. П.).

2 Радован Вучковић у студији *Поетика хрватског и српског експресионизма* настајање експресионистичке космичке лирике види на страницама *Крфског забавника*: „Поред бројних упанишада, преведених са француског и енглеског, ту је превод у наставцима Тагориног *Градинара*. Неодвојив од преводилачке рецепције индијских списа јесте и део песничке продукције, односно тзв. оригинална космичка лирика. Није се, дакле, после рата јавила експресионистичка космичка лирика, већ се у *Забавнику* појавила као *јединствени блок лирике једнога типа*, а иза рата добила једно програмско образложење са именом космичке експресионистичке поезије. Тројица песника (С. Стефановић, С. Миличић, Т. Манојловић), који ће се иза 1919. живо укључити у покрет експресионизма, штампају на страницама *Забавника* песме готово искључиво космичке провенијенције“ (Вучковић 1979: 95, истакао Р. В.). Искрпну анализу овог типа песничке праксе аутор је дао у поглављима „Од космичког експресионизма до надреализма“, у споменутој студији (Вучковић 1967: 181–307), „Космичко песништво“ и „Лирика прелаза или барокно-космички експресионизам“ у *Авангардном песништву* (Вучковић 1984: 103–130, 247–277).

3 Вероватна алузија на збирку поезије Симе Пандуровића *Оковани слогови* (1918).

Премда се критика М. Богдановића не обрушава силовито на књижевноуметнички легитимитет и естетски дигнитет опуса Ј. С. Миличића, попут оне коју је написао Љ. Мицић, она поједностављује садржај песничке збирке. Чистота заноса бивања у *радости*, према тумачењу М. Богдановића, нема обликотворну снагу у певању, те се ентелехијска структура *Књиге радости* затвара у не/могућност остварења песничког пројекта – збирка је читаоцима „нема и хладна“.

Говорити о уцеловљености збирке из феноменолошке перспективе *радости*, из могућности да се она успостави, значило би, дакле, не само да знамо шта је *радост* у поетичко-естетичкој мисли Ј. С. Миличића, већ и да смо у природи *радости* запазили нешто посебно везано са поменутом збирком. Оно *тицајуће* заправо јесте питање човекове вештине да *радост* придобије и веже техникама сопства, питање које ће своје одговоре имати, видећемо, у моментима прекида, у дисконтинуираном односу лирског субјекта и садржаја певања, у аутореференцијалним компонентама збирке. Оно што књигу чини књигом, а радост радошћу, са друге стране, положено је у енергију дискурса. Може ли текстовност *Књиге радости* до нас послати, упутити пошиљку уписану у свом именовању – *поетици наслова*,⁴ у задатој намери текста, а да не подлегне играма текстуално несвесног, (интенционалног) губитка несводивог на језик?

Када се проматри композиционо устројство *Књиге радости*, запажају се две брижљиво обликоване надцелине. Први део сачињен је од прозних, медитативних сегмената у форми *мисли*,⁵ док је други разгранат лирским одељцима: „Сунчани дан“, „Епилог“,

4 Ђанкарло Мајорино (Giancarlo Maiorino) у студији *First Pages. A Poetics of Titles* проучава значењску и обликотворну улогу прве стране, наслова у настајању и тумачењу књижевног дела од ренесансе до постмодерне. Према његовом суду, наслов је попут *главне фасаде* у књижевноуметничком делу, јер *оспољава* и, истовремено, чува / окупља унутрашњост / језгро његових поетичких, естетичких, идејно-филозофских елемената (Мајорино 2008: 3). О значају *поетике наслова* говорила је Светлана Шеатовић, тумачећи лирске циклусе у српској књижевности (вид. Шеатовић Димитријевић 2014: 85–101).

5 Жанровски, она се наслања на традицију исписивања и бележења *мисли* у српској књижевности, коју формирају дела филозофа Божидара Кнежевића, Станислава Винавера, Иве Андрића.

„Звездана ноћ“, „Епилог“, „Песма мојих песама“. Симптоматично је да су појединачне песме ненасловљене, издвојене анаколутима и почетним словом. Њихово међусобно претакање и надовезивање на тематско-мотивском плану твори цикличну структуру, која се жанровски приближава одликама *поеме*.⁶ Јер, надовезивање се не одвија само у просторности текста, у језичко-стилској хармонизацији његових одељака, већ је у позадини *проток времена* који обликује позицију лирског субјекта и држи кохерентност наративног ткива. Релевантан је и податак да, на почетку *Књиге вечности*, Ј. С. Миличић оставља аутопоетички коментар:

После „Књиге радости“ – „Књига вечности“: а морало би бити обратно. „Књига вечности“ је само тумачење и пут којим се дошло до резултата, који је реалисан у „Књизи радости“. Кад, кроз неодређено време, буде завршен „Пут кроза свет“ – онда ће се заокружити један систем мишљења, основан на вечним интуитивним законима Живота (Миличић 1922: 3).

Најављена трећа збирка *Пут кроза свет*, међутим, није написана, али је јасна песникова намера да обликује *феноменологију радости*, једно кретање, дакле – њен феномен у процесима интуитивног сазнавања. Интересовање за *интуитивно*, које отвара филозофска мисао А. Бергсона, српска култура и књижевност добијају преводима Станислава Винавера *Проблеми нове естетике*, *Бергсоново учење о ритму* (1924), одређујући позицију лирског субјекта у обема збиркама – (хронолошки) *обрнутом* диптиху. Истицањем да је *Књига вечности* поетички и идејно претходница *Књизи радости* аутор оставља траг воље да накнадно обликује, повеже, систематизује своју „*козмичку литературу*“ (Црњански 1966: 223). Оно што је потоње написано

6 Ристо Ратковић у краткој белешци о Ј. С. Миличићу запажа: „*Књига радости* и *Књига вечности*, две у том смислу мистичке поеме, имају снагу светско-религиозне химне“ (Ратковић 1928: 5).

претходеће је (поетичко-естетички) оном раније насталом. *Књига вечности*, као пут у *Књигу радости*, дакле, раскриљује прогресивност, *лествичност*⁷ у присвајању Животне радости – тело и душу у зрењу, али и *релативност времена*⁸ у аутопоетичком дискурсу. Мото *Књиге вечности*, цитат из Прича Соломонових: „Троје ми је чудесно, а четвртога не разумијем: пут орла у небо, пут змије по стијени, пут лађе посред мора и пут човечји к дјевојци“ (Миличић 1922: 5) најављује основну преокупацију песничких визија *узвишењима тела*:

Ах, гле, (чудо!):
у тајни вечної мога жуђења,
из тог облака огромнога, бела,
од бесчисленог броја дивних тела
постаје само један женски лик!
Ох, ено,
опет је овде, опет преда мном
та иста, вечна,
незнана, тајна, несретнута жена.
(Миличић 1922: 8)

7 Лествичности, суштинском својству љубави, посвећено је посебно поглавље у Платоновој *Гозби*. Наиме, Сократ својим сабеседницима говори о жени из Ментинеје Диотими, која, расветљавајући загонетну природу Ерота, открива тајну љубави: „Прави пут, наиме, којим човек иде к тајнама љубави или којим га други води јесте ово: треба почети од многих појединих лепота и увек се успињати ради ове пралепоте, као што се ходи по степеницама, од једнога тела двама телима, и од лепих тела лепим пословима, и од лепих послова лепим сазнањима, и од сазнања dospети најзад до онога сазнања које није сазнање ни о чему другом до о самој пралепоти, да се напоследку упозна суштина лепоте“ (Платон 2008: 80).

8 Значај Ајнштајнове теорије релативитета и њену повезаност са установљењем експресионистичке поетике помиње Паул Хатвани у „Есеју о експресионизму“: „Значајно поклапање духовних доживљаја: у исто време скоро са рађањем нове експресионистичке уметности започела је нова теорија релативитета (пре свега Ајнштајнова) да овладава природним наукама“ (Хатвани 1967: 148).

Она вечна, несретнута – анима – настала из наслеђа Платонове филозофске мисли, стапањем романтичарског мотива *идеалне драге* и библијског проседеа *Песме над песмама*, тематизује проблем плоти, еротског, који је неодвојив од познања *радости*. Изворност вечне тајне скривена је у вечности Жеље, у лику еротичара, који (превла) давањем себе, *светоскрног*, приступа мистеријама *радости*.

Границе сопства савлађују се једино, према мишљењу француског филозофа Жан-Лику Мариона, у феномену еротског, јер „свака плот без престанка иде плоти другог и враћа јој се“ (Марион 2015: 158). Кроз шест медитација о љубави споменути филозоф настоји да одговори на пређутана питања о себи, која су у традицији западноевропске мисли растемељена инсистирањем на метафизичком контексту. Суштинско питање, вели Марион, мене се и не тиче, ја и не утичем на њега, већ сам увек окренут према другом долазећем, према питању *Јесам ли вољен?*: „Једино ми задобијање плоти одређује сопство“ (Марион 2015: 52). Искуство субјективитета зависи од учешћа Другог, од његовог откривања мене: „Укрштање наших плоти у лебдећим погледима чини нашу *заједничку душу најзад евидентном*. А нас барем љубавницима“ (Марион 2015: 146, истакла А. П.). Тек у *додиру*, интерсубјективном простору, излази се из егзистенцијалне херметичности, али придобијено *видело* је парадоксално: свака плот прима другу, не поседујући себе (Марион 2015: 166). Са собом сам тек и једино у апоретичном заједништву: „[...] у плоти другог, који ме у себи ослобађа више од света, боље од света. У тој плоти ја пребивам, пуштам корење и постајем љубавник. Ништа ми се више не опире и ништа ми не недостаје“ (Марион 2015: 148).

Такву једну евидентност, самоопипљивост и ослобођење у Другоме негује лирски субјект у диптиху песничких збирки. Аутоеротизацијом лирска самосвест трансцендира, те плотско задобија легитимитет сусретања и спознања у сензорно-чулном искуству тела које смера преко себе:

Великом жудњом
трепаше моје тело младићско;
великом жудњом
трепаше моја усна трепетна:
звах, клицах, али ме нико не зачу
у бесконачном света простору
у *провалији Вечности Живота!*

Бацах се горећ, измучен
на песак влажни, шумни приморски:
плашећ се: сâм,
а преда мною:
бескрајни јаз, бесконачни јаз Вечности;
плашећ се: сâм,
а за мною:
бескрајни јаз, бесконачни јаз Вечности.

(Миличић 1922: 13–14, истакла А. П.)

Но егзодусни простор лирске самосвести сурвава се у јаз, у страх *самотног* пред Вечношћу. Страх, очигледно, не произлази само из њене непојмивости, већ из трагички нивелисане, *рубне*, кјеркегорске позиционираности лирског субјекта пред амбисом. Пропадање у *амбис*, *провалију* везује и Заратустра за осећање вечности: „[...] – када, *бунару* вечности, ти бистри, страшни подневни *бездане*, када ћеш у себе натраг попити душу моју?” (Ниче 2011: 248, истакла А. П.). Заратустра, међутим, у диониској предатости бездану не осећа агоничност *усека, јаза*, те се намеће питање откуда оно лирском субјекту. Растварање појама вечности у мисаоно-лирској димензији *Књиге вечности*, видели смо, динамизовано је питањем Ероса,

тајном вечите жеље као рефлексом авангардних тежњи ка продирању у суштаственост битка, у *душу ствари*.⁹ Еротизам као феномен, међутим, своју снагу црпе, према мишљењу Жоржа Батаја,¹⁰ из премошћавања *неподношљиве зебње* која нас обузима услед *расипања живота* (Батај 2009: 51). Према дефиницији овог француског мислиоца, еротска жеља јесте „чежња дисконтинуираних бића за изгубљеним континуитетом“, њено стање „у нама представља релативно *распуштање* дисконтинуираног бића“ (Батај 2009: 16–17). Изгубљени континуитет, који се жељом враћа тренутачном субјекту, можемо рећи, оставља траг своје одсутности – *бесконачни јаз*. Јер, јаз је двострук у (не)огледивости бесконачног према коначном и коначног према бесконачном. Станислав Винавер, 1913, у *Мислима* бележи:

Кажу да је вечност непојмљива. А зар није још непојмљивије нешто тренутно, свршено, коначно.

Помислите: у огромној, бескрајној природи нешто одређено ограничено, свршено (Винавер 1913: 30).

Каквим искуственим и идејним резервоаром снадбети песничку мисао која би могла имажинирати *наспрамност* бескрајног и коначног, ако се у саму природу наспрамности не сумња? Лирски субјект, истурајући јаз као доминантно осећање вечности, имплицира,

9 Тихомир Брајовић, сумирајући програмске и теоријско-књижевне текстове о авангардној уметности, закључује: „Авангардна естетика, чини се, не инсистира на инхеренцији, већ на својеврсној *атрибуцији суштинског значења* појавночулне ствари; она другачије казано, не подразумева онтичку, тварну природу ‘садржаја’ естетске перцепције, него пре њен *онтолошки карактер*, тј. способност да служи поетском (*са*)знању *битности* коју за оног што сазнаје има једна појава или предмет“ (Брајовић 2009: 311). По својим основним преокупацијама поезија Ј. С. Миличића уписује се у авангардно занимање за уметност кроз коју *говори душа*, како је то записао Василиј Кандински у студији *О духовном у уметности*.

10 Занимљива је метафора коју Ж. Батај користи упоређујући поезију и еротизам: „Поезија води истој тачки као и сви облици еротизма, јединству, међусобном прожимању посебних предмета. Она нас води смрти, а преко смрти, континуитету: поезија је вечност. *То су мора што крену са ватром сунчевом*“ (Батај 2009: 23, истакла А. П.). Хелиотропна метафоричност, *опростореност* морском пучином као *местом у кретању* су елементи који се налазе у песничким сликама на крају „Сунчаног дана“ у *Књизи радости* Ј. С. Миличића.

дакле, пукотине у свезама / природи односа двеју диспаратних категорија, али и пукотину унутар сопства. Вечност наступа као *стрепња* да је сам остављен пред њеном загонетком, као страх у приступању трансцендентном хоризонту без Другога,¹¹ али је семантичка потенција *јаза* далекосежнија јер маркира једну дискрепанцију песничке имажинације. Наиме, диптих Ј. С. Миличића тежи идејној хегемонизацији *психотона*, где су представе вечности и радости, уклопљене у традицијски појам *душевности*, која је интериоризована, што је атипично *авангардистичко-екстериористичкој сликовности* душе:

Јер тополошки представити психу, приказати је у „материјализованој“ слици душевног простора – то значити посувратити ту традиционалну схваћену скривеност и дубину, недвосмислено је „сместити“ и „лоцирати“, односно „открити“ је „изнети на видело“, и тако је на извешан начин лишити њеног одвајкада подразумеваног, отајственог бивства (Брајовић 2000: 294).

Како је душин простор у диптиху дат у кинетичком квалитету, јаз је ситуиран готово *натпредставно*. Он није визија у присности унутарњег, већ се, смештен с ону страну разлучивости од *опросторености* границе мора са обалом, уписује у немоћ песничке самосвести да покрене питање како душа, која је вечна, осећа своју вечност у простору *јаза*. У нултом месту песничког *од-говора*, касније, ћутаће и они којих нема, о чему ћемо нешто касније говорити.

Књига вечности, уопштено сагледано, из *преобиља* ничеанске мисли излива једну поетику тела, екстатично стање жудње у снопу етеричко-космичких егзалтација. Са поетичко-естетичког гледишта, интуитивни заноси и надражаји, откровењске теме више духовности, које превазилази чулну евиденцију, изразита су *експресионистичка стања*. Она су, међутим,

¹¹ Овде би се о *хоризонту Вечности* наспрам одсутности *Другога* могло говорити и из перспективе филозофских поставки Е. Левинаса, који одустаје од фигуре *хоризонта* зарад редуковања онтолошке удаљености, тј. зарад разумевања на начин приснога, на темељу блискости, додире. Више о томе у Комес 2009: 210–224.

„умирена“ хармонизованим устројством језичко-стилских средстава, одмереном сменом везаног и слободног стиха. Синхроност самоће, страха, жудње разрешава се у „позитивном“, утопистичком полу *Круга вечности*,¹² који се прелива из и/или у *Књигу радости*:

Ја славим те вечни,
тајни, неумољиви,
безобзирни и неодољиви,
бесконачни трајни животе.
[...]
У теби ја са кликом полазим
са овим мојим ликом тренутним;
у теби ја мирно пролазим,
вечно се враћам, вечно долазим
као пут кружни, тајни, вечити:

и немогуће је
нама што јесмо никад не бити!
(Миличић 1922: 78)

12 Занимљиво је пропратити *антиподна* отелотворења ничеанске идеје круга вечности: вечног враћања истог у српској култури и књижевности. Парадигматични би примери могли бити Ј. С. Миличић и И. Андрић. У поезији Ј. С. Миличића она је рефлекс немачког експресионизма са позитивним / утопијским вредностима: *Немогуће је // нама што јесмо никада не бити!* Тајна кружног пута свемира не доводи у питање сигурност душе, ни идентитет сопства. У опусу И. Андрића одслик *вечног враћања истог*, међутим, задобија другачије карактеристике. Од *Ex Ponta* и *Немира* до *Знакова поред пута*, на хоризонту искуства субјективности, где су проблематизовани темељни појмови *душе*, *времена*, *вечности*, медитативно-фрагментарни опус И. Андрића бележи неколика *преокрета*. „Велики и вјечни захтеви душе“ из *Ex Ponta* пониру у херменеутику субјекта *Знакова поред пута*. Та Андрићева „књига над књигама“ окупиће сумњу у могућност испуњења сократовског налога себеспознања и *парадокс темпоралности* света „који се вечно мења и увек је исти“ („Жена на камену“, Андрић 1976: 225). О појму *душе* и противуречјима појма *вечности* у стваралаштву И. Андрића више у Пауновић 2016.

Вратимо се, сада, са хоризонта ничеанске *вечности*, еротизма и (умиреног) експресионистичког распрострањавања бића ка структури *Књиге радости*. Ваља истакнути да је прва целина према другој у једној врсти дедуктивног односа: она сабира, дефинише оно што ће други део расплести у појединачном доживљају. Она пројектује и задаје садржаје песничког мишљења из места недостатка: *Ми смо изгубили велику животну Радост [...] што струји кроз светлост и топлину сунца и кроз радосни покрет свега* (Миличић 1920: 3), наводи се на почетном месту књиге. Песмин простор одавде се озарује као обећање поновно присвојене *радости*, а тело књиге са идејом која се уписује и њено послање придобија утопијски карактер.

У тексту појединачних мисли *радост* је онтолошки заснована, описана као вечити покрет свега, *под-метак* света. На фону инспирације Платоновом и новоплатоничарском, Платиновом мишљу, *радост* се појми као супстанција апсолута, „она зрачи, а није озрачена“ (Миличић 1920: 4), откинута из игре субјекта и објекта, означеног и означиоца. Расплинуте везе ознаке и означеног одразиће се, најпре, на дистанцираност према хришћанском коду *радости*. Наиме, започињање *Књиге радости* положено је у пантеистичке оквире, који тренутак васкрснућа интегришу у континуум непропадиве Природе, интуитивно осећање космичког поретка:

У мени је Радост, у мени је Вечност: ја ју осећам.

И у теби, човече, који си утонуо у мору материје у свој слепоћи својој.

Изгубио си Радост и смисао Вечности.

У животу си је изгубио и само у смрти ћеш ју наћи.

А могао си ју наћи за живота: могао си живети истом Радошћу, *која ће ти се дати после*, кад после материје будеш живео, као део Радости козмичке.

Јер Природа је Радост.

И Богу име је Радост.

(Миличић 1920: 6, истакла А. П.)

Смрт је сигурни дариватељ *радости* или се пак *радост* космичка у смрти сама (по даје, док је живот могућност која тражи учешћа, личносни улог и спознање. Посебно је занимљив, са становишта генезе песничке имажинације, непотпуни силогизам, који фигуру Бога *копча* за појам *радости*. Наиме, у претходној песничкој збирци 3 (1914) на фону католичке метафизике и мистицизма обликована је ненаметљива *лирска теодицеја*. Њено средиште настањено је питањима *бригујуће душе*:

Бринеш се за љиљане пољске, за тицу што
песмом се вије
за ситних чела рој
за моју мучену душу зар ништа стало ти није,
Велики Боже мој?!

(Миличић 1914: 21)

Августинска инспирација боготражитељства¹³ и себепознања у покретима тога трагања одређује, начелно, координате лирског субјекта. Међутим, песма „Процесија“, из поменуте збирке, са „црним чувством“, барокно-гротескном стилизацијом литургије, уноси амбивалентни усек у однос према хришћанству:

Поворка тече; а у мојој души
буди се чувство, кад ме сама
затече поноћ, па ме гроза хвата,

13 Индикативна је чињеница да је питање постојања Бога било покретачки импулс у лирици Иве Андрића и код младобосанских песника. Предраг Палавестра, говорећи о поезији Младе Босне и раним песничким радовима Иве Андрића, истиче заједничка тематско-мотивска жаришта, међу којима је и *боготражитељство*, које одваја од пресудног верског утицаја и августиновске инспирације. Наиме, аутор *боготражитељство* види као део литерарних тема „које су потресале читаву епоху и најављивале велике револуционарне промене у свету“ (1981: 30; више о томе у студији П. Палавестре *Књижевност Младе Босне*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994).

о мила мајко,
с твојих авети, што кроз тмину прште,
јединог грозног и великог ока,
док негде будан не запева гласно
петао први.
[...] Зашто си оне учила ме приче
о богу страха и освете? Са смехом
глед'о бих сада мноштво како гмиже ропски.
Зашто ми ниси, место крста, дала
около врата један венац неког
красног цвета, и рекла ми: „Синко,
веруј и љуби!?!“
Зашто ме ниси, склопивши ми руке,
учила свету, велику молитву:
Сунце и сутра пролиј кишу злата
на моје лице!

(Миличић 1914: 6)¹⁴

Лирски субјект *инфициран* наслеђеним причама носталгично тражи једну другу веру, елементарнију, ону која пребива у јасности Сунца. Та „света велика молитва“ остварена је у *Књизи радости*, посебно у „Сунчаном дану“, као подвижништво лирске самосвести, у „стиховима лептир-авионима, лептир-лађама између космичког неба и мора“ (Ратковић 1928: 5), који *радујући* глас смештају у нутрину изворности бића. Песничко *ја* преко

14 Немачки песник, експресиониста Франц Верфел (Franz Werfel) саставља истоимену песму 1911. године, „Die Prozession“, коју штампа у оквиру песничке збирке *Einander* (1915). Индикативан је заједнички лирски фокус на масовној сцени верника у цркви, који код Верфела „дивље клече“. Зоран Константиновић је песму превео на српски језик и издао у студији *Експресионизам* (вид. Константиновић 1967: 77–78).

тетовираног тела, слотердајски речено, излаже се једноставности опажаја, те се Бог, истурен, уписује на границама света кроз феномен радости, јер је и вечност душе њоме одређена: „Ако има живота после смрти, онда је он ова Радост“ (1920: 5). Утопија универзалног и космички идеализам (Деретић 2007: 1032) као чежња првотног, интуитивног одношења космоса и човека, ресемантизује религијске појмове Бога и бесмртности. Јеванђелски Христов налог блаженима: „Радујте се и веселите се, јер је велика плата ваша на небесима [...]“ (Јеванђеље по Матеју: 5, 12), нечујан је у бунтовном поју о радосној души свих ствари, која је супстанција свему:

Кличе из мојега села громко велики звон:
„Подне је, подне је, подне је!“

Ја седим у високој трави
И слушајам тешки му тон:
дон, дон, дон.

Због треперења свега
Замишљајући
бунт у Природи целој,
свакоме ударе звона,
речи применивши своје
створих
му бунтовни пој:

Дин дан, дин дан, дин дан

Од силине мојега гласа
звонара сва се таласа;
шкрипе натруле греде,
и кров се тресе нада мнош:
кроз окна олујном силом,
у пуни сунца дан,
пробија
моје јако, моје силно:
дин дан, дин дан, дин дан
(Миличић 1920: 21–22)

У ритмичној смени дубоког, тамног *дон, дон, дон* са светлим, кликтавим *дин дан, дин дан* са смелошћу футуриста¹⁵ да светоназор препусте фуриозној динамици *песничког имагинатива*, обликовано је *сада* наступајућег времена – пулсирајуће *овде*, које докида временску дистанцу према *будућносном*:

Брегови, долине, горе
Мојим одјекују гласом;
бруји у ушима људи,

15 Ј. С. Миличић у „Писму из Италије“, штампаном у *Босанској вили* 1911. године, преноси разговор „ситног непризнатог литерата“ са Маринетијем и Бочонијем. Том приликом Ј. С. Миличић каже да је *футуризам* „ријеч која служи за поругу и за стијег“ (Миличић 1911: 180). Песник са „подсмјехом на уснама“ слуша „литерата ‘пљуске’ и борбе, али у души, усред срца“, вели, „осјетих велики бол, носталгију. Зашто нијесам син великог народа!“ (Миличић 1911: 180). Иако подозрева према футуристичкој естетици и идеологији, Миличић је задивљен нагоном да се јединственим уметничким пројектом „покори свијет“. Он констатује тада да је свет нашим књижевницима *непозната реч*, али ће десет година касније, у „Огледу који би могао да буде и Програм“, на страницама *Српског књижевног гласника*, изразити жељу за обједињујућим естетичко-духовним концептом – *космичком лириком*: „Полако се креће ка висини. Кад се човек буде уистину ослободио, барем у колико је њему могуће, од свега материјалног, дигнуће се високо и нова духовна, до данас *нечувена поезија, одјекнуће светом*, велика поезија свеопште космичке љубави“ (Миличић 1920: 192, истакла А. П.).

тутњи, као најјачи гром:
свуд стиже, нигде не гине,
и свуда одјек се буди
громовном гласу мом.

То се дозивљу брда,
То се буде долине:
и све ће кренути сада:
звонара отворит' се моја,
као бели расцветани крин,
кров ће се срушити,
а ја ћу кренути тутњећ,
као што креће са кликом
велики непобедиви џин.

И у кретању вечном,
у хуци радости свега
чуће се звонко и јасно,
силно моје: дин, дан,
велики радосни поклик:
– стигао је, стигао је, стигао је
мој дан, дин дан, мој дан –

„Стигао је, стигао је, стигао је“,
од свих одјекује поља,
од увала и гора
од бескрајног мора:

„стигао је, стигао је, стигао је
наш дан, дин дан, наш дан!“

(Миличић 1920: 23–24)

Наш дан који је наступио, ничеанско *подне*,¹⁶ као час откровења, дакле, израстао је из трулежних дасака звонаре, срушеног крова. Док Заратустра заповеда својој души „Зар би хтела певати, душо моја? Лежиш у трави. Али то је тајанствени свечани час кад ниједан пастир не свира у своју свиралу? [...] Не певај! Мир! Свет је савршен“ (Ниче 2011: 247), Ј. С. Миличић, стапајући елементе поетике футуризма и експресионизма, твори акустику вечних свемирских кретњи, *дин дан* – растућу мелодију *Невидивог Неког* (Миличић 1920: 20). Иако астрална и етерична она је, истовремено, потекла са *тла* – из клика лирског субјекта, што *тутњи* простором. Субверзивност нове духовности – крин који *цвета*¹⁷ из порушеног крова звонаре – метастазира у *Лирици Итаке* (1919) Милоша Црњанског. Суматраистичка *естетика невеселог* мотив *нашег дана* спушта међу „гнусне догађаје“, од којих настаје историја, химничност распршава међу остатке наслеђених митова, разарајући *колективитет* – *песничко ми* (Јерков 2010: 260–271).

Разновида душа лирског субјекта у интеркосмичком дијалогу са звездама потврђује своју вредноту, што је поетичко-естетички рефлекс експресионистичке лирике, која негује „праосећање завичајности у космичким даљинама“ (Константиновић 1967: 22). Она, међутим, нема својих сабеседника међу људима. *Наш дан* остаје нечујан заједници, јер

¹⁶ Часу зенита посвећен је засебан одељак у „књизи за свакога и ни за кога“, *Тако је говорио Заратустра* Фридриха Ничеа. Текст „У подне“ износи луцидне садржаје Заратустриног сна: „Шта ми се то догађа? Чуј! Је ли одавде одлетело време? Не падам ли то? Нисам ли пао – чуј! – у бунар вечности? [...] Како? Зар свет управо није постао савршен? Округао и зрео? О ти златно округло коло – куда ли то побеже? Да потрчим за тобом? Брзо!“ (Ниче 2011: 247).

¹⁷ Индикативно је да Ј. С. Миличић и М. Црњански користе мотив *цветања*, али је у *Лирици Итаке* реч о оксиморонским спојевима: у „Химни“ цветају гробља и планине, у „Оди вешалима“ у робијашком врту вешала (Црњански 1966: 15, 22–23).

радост уроњености у непрекидиво бујање света подрхтава на хоризонту одсуствовања Другог. Осетљив *раз-а-склад* радости и усамљеничке позиције лирске самосвести, који је у *Књизи вечности* скопчан са одсуствовањем *Оне*, разоткривају први „Епилог“ и „Песма мојих песама“:

Безбројно песама кружи
између Неба и Земље
[...] али, да у себи скуп
све ове песме небеске;
али, да светом проноси
све ове песме земаљске,
и, да их
свет кроз њу слуша:
мало је једна душа! (Миличић 1920: 36–37)

Посустали *миљеник природе*, резигнирани геније који чује музику сфера, остаје без одзива: његов апел враћа се самоме себи:

[...] Другови моји,
Горду ту гледајте младост
Слушајте песму, а радост пијте
Другови моји...

Кличући ја се обазрех
Да видим кому сам клико
А за мном сунчано јутро

А за мноm радости песма
И више нико!

(Миличић 1920: 93–94)

Радост која се догодила, дакле, јесте сапета радост, а мера њене самоограничености једнака је мери њене несаопштивости у песничком мишљењу. Искуство те неподељиве радости, радости која не може да уђе у заједницу, излива се у амбивалентни однос према феномену среће и блаженства, кореспондирајући са ентелехијом песничке збирке, омеђеној паратекстом: *Ближњем за забаву, себи за мир душе. Уколико забава за ближње* тек симулира жуђено суштинско учествовање у радости, колико онда остаје од читања, од чувења у „звезданој тишини ноћи“ (Миличић 1920: 94)? *Књига радости*, дакле, подрива *еудајмонију* у конфигурацији радујуће душе, износећи радост у лику Жеље за континуитетом, за осећањем вечности из трагичне дисконтинуираности бића, али исписује свој *глас* у позив друговима, којих нема. Пророчки крик: *И више нико!* као крик песника који (п)остаје усамљеничка фигура у историји српске књижевности, истовремено је и крик пред брисаним простором, али чега заправо?

Констатовали смо да наноси футуристичке (по)етике у *Књизи радости* разоткривају рушитељски однос према прошлости: стара звонара пропада, из ње израста нови крин, што је изразита трансхуманистичка воља и поверење у прогрес модерног човека. Лет душе у међузвездане пределе, „ослобођење од свега материјалног“ јесте креативни отисак једне такве воље, воље субјекта да обухвати „величанственост метафизичког *ontos on*“ (Ватимо 1991: 49). „Поезија ће донети нову религију“, уверен је Ј. С. Миличић, јер је (с)мисао Миличићевог *poiesis*-а заогрнут, утопљен логоцентризмом, у њему је нутрина величајно суштаствена. Занимљив је, међутим, податак да је 1920. године, када се штампа *Књига радости*, настала слика *Agelus Novus* Паула Клеа, о којој ће Валтер Бенјамин рећи:

Постоји Клеова слика названа *Angelus Novus*. На њој је приказан анђео који изгледа тако као да покушава да се удаљи од нечега чиме је опчињен. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Мора бити да тако изгледа анђео историје. Лицом је окренут према прошлости. Оно што се *нама* јавља као ланац догађаја, *он* види као једну једину катастрофу, која без престанка гомила рушевине на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би он застао, будио мртве и састављао све што је разбијено. Али из Раја дува олуја и пуни му крила, и тако је јака да анђео више није у стању крила да склопи. Та олуја га незадрживо носи у будућност, којој је леђима окренут, док хрпа рушевина пред њим нараста до неба. Оно што називамо напредак јесте та олуја (Бенјамин 2017: 157–158).

Јесу ли очи оних којих нема можда далековиде, па не присуствују? Можда је у њима оно неизрециво и неопипљиво, садржај *многих душа*, које ће чекати *Европску ноћ* (1952) Станислава Винавера да потону у једну другу тишину ноћи. Тај измичући одзив и недогођен поглед *лицем улице* са краја *Књиге радости*, испод космичких пространстава, уноси напрслину у телеолошку структуру збирке. Из неуклопљивости у саму себе, из јаза и неиспуњеног заједништва са Другима, чезнутљива модернистичка свест српске књижевности оставиће за собом, попут Аријадниног конца, крик *да другова нема*, који ће се протезати преко меланхолично-иронијске линије суматраизма М. Црњанског до ћопићевске наде из писма Зији Диздаревићу – да ће нас читати *онај који нас воли*. Чезњу, која се опрезно креће изнад провалија модернистичких илузија и прикрива (још увек успешно) места самообмане, неотворених питања *над јазом*, Јосип Сибе Миличић претвара у песнички пројекат у коме се експресионистичка космичка лирика потврђује у својим поетичким и естетичким закономерностима, заузимајући истакнуто место у историји српске и некадашње југословенске књижевности.

ИЗВОРИ

Миличић 1911: Јосип Сибе Миличић, „Писмо из Италије“, *Босанска вила*, 11–12: 180–181.

Миличић 1914: Јосип Сибе Миличић, 3, Београд: Пијемонт.

Миличић 1920: Јосип Сибе Миличић, *Књига радости*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Миличић 1920: Јосип Сибе Миличић, „Оглед који би могао да буде и програм“, *Српски књижевни гласник*, 3: 188–193.

Миличић 1922: Јосип Сибе Миличић, *Књига вечности*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1976: Иво Андрић, *Јелена, жена које нема*. Сабрана дела, књ. 7, Београд: Просвета.

Батај 2009: Žorž Bataj, *Erotizam*. Prev. Ivan Čolović, Beograd: Službeni glasnik.

Бенјамин 2017: Валтер Бенјамин, *Анђео историје*. Прев. Јовица Аћин, Београд: Службени гласник.

Брајовић 2000: Tihomir Brajović, *Teorija pesničke slike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Ватимо 1991: Đani Vatimo, *Kraj moderne*. Prev. Ljiljana Banjanin, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

Винавер 1913: Станислав Винавер, *Мисли*, Београд: Модерна Електрична Штампарија, Пијемонт.

Винавер 2017: Станислав Винавер, *Пантологија новије српске пеленгирике*, www.rastko.rs/knjizevost/umetnicka/svinaver-pantologija 20. 11. 2017.

Вучковић 1979: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo: Svjetlost.

Деретић 2007: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.

Јерков 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha*, књ. 1 de/konstitucija, Požarevac – Beograd: Centar za kulturu – Institut za književnost i umetnost.

- Комес 2009: Joakim Komes, „Rupa u horizontu: Rupa u horizontu. Levinasov odnos prema jednoj jezičkoj figuri“, u: *Horizont pojma horizont: hermeneutičke, fenomenološke i interkulture studije*. Prir. Ralf Elm, prev. Emina Perunčić, Novi Sad: Akademska knjiga, 210–224.
- Константиновић 1967: Zoran Konstantinović, *Ekspresionizam*, Cetinje: Obod.
- Марион 2013: Žan-Lik Marion, *Erotski fenomen: Šest meditacija*. Prev. Sanja Milutinović-Bojanić, Kristina Bojanović, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Мајорино 2008: Giancarlo Maiorino, *First Pages. A Poetics of Titles*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Ниче 2011: Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra*. Prev. Danko Grlić, Beograd: Dereta.
- Пауновић 2017: Александра Пауновић, „Љескање душе и/или љескање сопства – Знакови поред пута Иве Андрића?“, у: *Савремена проучавања језика и књижевности*, зборник радова са VIII научног скупа младих филолога, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2. априла 2016. године, књ. 2. Ур. Драган Бошковић и др., Крагујевац: ФИЛУМ.
- Платон 2008: Platon, *Gozba*. Prev. Miloš N. Đurić, Beograd: Dereta.
- Ратковић 1928: Ристо Ратковић, *Ћутања о књижевности: скице*, Београд: Заштита.
- Хатвани 1967: Paul Hatvani, „Esej o ekspresionizmu“, u: *Ekspresionizam*. Prir. Zoran Konstantinović, Cetinje: Obod.
- Црњански 1996: Милош Црњански, *Поезија*, Београд: Просвета.

Aleksandra Paunović

THE (UN)ACHIEVABLE JOY IN THE WORKS OF J. S. MILIČIĆ

Summary

This essay interprets the phenomenon of Joy in the works *Knjiga radosti* (1920, *The Book of Joy*) and *Knjiga večnosti* (1922, *The Book of Eternity*). Given that the two works together form a (chronologically) reverse diptych, the interpretation is spiral:

directed towards the poetic and aesthetic points of their contact and intermixing. Within a spectrum of expressionistic and futuristic elements, with inherited traditional stylistic and motivistic system (romanticism and early modernism), the poetic imagination of J. S. Miličić conceptually brings about cosmism through thematization of motives of soul, Nature, Eternity, Joy, Eros, as well as collectivity. The possibility of passing on the poet's vision to others is being affirmed as a central problem whose irresolvable nature has repercussions in the aporetic relation between technological progress and human soul. In this way, the poetry of J. S. Miličić bespeaks a delicate moment of modernism and experience of a modernistic subject – the question of modernism's ending. Keywords: Miličić, poetry, joy, soul, eternity, cosmism.

«
Марко М. Радуловић
Институт за књижевност
и уметност, Београд
markorad984@gmail.com

УДК 82:81'38:[821.163.41.09-1 Miličić J. S.
27-1: 821.163.41.09-1 Miličić J. S.
82:1:[821.163.41.09-1 Miličić J. S.

ПОЕТСКА РЕЛИГИОЗНОСТ СИБЕТА МИЛИЧИЋА

Анстракт: Рад испитује природу и статус поетске религиозности у Миличићевом песништву. Пратећи заметак, кулминацију и разрешење поетско-религиозних мотива од збирке 3 па до заветне *Апокалипсе* истовремено се утврђује њихова веза са идејама авангардних поетика као и официјелном хришћанском религиозношћу. Миличићева поетска религиозност не везује се искључиво за космизам остварен у *Књижи радости*, већ се сагледава и у свом односу према хришћанском, црквеном вероисповедању: у раним збиркама реч је о супротстављању док се у каснијем песништву јавља синтеза ових двају видова духовности. Истражићемо и како се мотив крста, који песник настоји да избегне у раним песмама, јавља у његовим касним стиховима, у збирци *Апокалипса*.

Кључне речи: поетска религиозност, авангарда, хришћанство, радост, апокалипса, крст, цвет, природа.

И као уметник и као историјска фигура Сибета Миличић обележен је парадоксима: иако је између два светска рата био у центру културних, уметничких и друштвених дешавања, као један од главних покретача и бранилаца нове уметности,¹ он је истовремено, као

¹ „Организатор је београдске Групе уметника која је окупљала 'оне књижевне ствараоце који су се експонирали као значајне литерарне појаве у предратном покрету *нове модерне*'" (Р. Вучковић); истакнути је сарадник новопокренутих часописа *Дан* (Црњански), и *Мусао* (В. Живојиновић Massuka и С. Пандуровић); и даље се интензивно бави сликарством, излаже у Паризу на Првој југословенској изложби (1919), у Београду (1920,

стваралац, био по страни од главних токова те уметности; иако је одбацивао сваки национализам у поезији и као војник и дипломата обишао велики део планете, а по многим одликама био истински космополита, ипак је као песник остао судбински везан за родно тло. Напокон, иако је био загладан у будућност и читаво своје стваралаштво усмерио ка њој, ипак од те будућности није ни препознат ни адекватно вреднован.

Миличићев ангажман у оквиру Групе уметника, као и његов есејистички рад на афирмацији нове уметности, не виде се непосредно у самом његовом делу – готово да изостају у потпуности. Тако је један од важних покретача културног и уметничког живота између два светска рата и један од најагилнијих заговорника нове уметности, остао по страни од својих авангардних другова и сабораца. За разлику од Црњанског, Миличић нема песама у којима се обрачунава са извесним виђењем сопствене традиције. Иако је преживео Први светски рат као непосредан учесник, у његовом опусу изостају и антиратне песме. Знамо такође, из Миличићевих есејистичких записа, да је он уски национализам у поезији сматрао врло штетним – међутим, у самом свом песништву није имао потребу да се обрачунава са њим. Можемо тврдити да оно што код Миличића изостаје, уколико га посматрамо у контексту авангардних струјања, јесте управо обрачун са традицијом. Иако је као теоретичар јасно говорио о опозицији старе и нове уметности, стављајући се на страну нове, у његовом делу изостају борбени импулси тако карактеристични за авангардну поетику. Један од могућих разлога лежи у чињеници да је Миличић, као стваралац, већ потпуно припадао новој уметности, за коју се као есејиста залагао. За разлику од многобројних авангардних песника чија поезија једним делом одјекује и као реплика у дијалогу са старом уметношћу, код Миличића овај дијалог у самој поезији

1922, 1924) и Загребу (1921); много путује (Рим, Париз), и уза све то, стални је гост за столом пјесника и сликара, под великим огледалом, у приземљу кафане 'Москва', ватрени и неуморни учесник у литерарним расправама, духовити козер, 'богат идејама и врло културан'" (Лешић 1991: 66).

изостаје. Он је присутан само у есејима и манифестима. Биограф и тумач Миличићевог дела Јосип Лешић уочава темељну разлику између Миличића и његове генерације песника:

И док су остали пјесници из крвавога рата и „година клања“ понијели песимизам и „црне велове“, он, који је као ријетко ко од његове пјесничке сабраће прошао истинску ратну голготу, вратио се озарен и обасјан Радошћу, која се својим „козмичким оптимизмом“ не само пркосно (и усамљено) издизала изнад баналне и ограничене свакодневице, већ ју је потпуно и одлучно негирала (Лешић 1991: 78).

Још једна важна разлика између Миличића и осталих авангардних уметника огледа се у схватању науке. Научна открића двадесетог века имала су великог утицаја на заснивање Миличићеве поетске религиозности. Међутим, за разлику од, пре свега футуриста, који су више него науку славили индустрију, односно примењену науку у виду моћних машина, Сибе је одушевљен темељним научним открићима која мењају наш доживљај света, односно шире познату стварност и уносе човека у „космос као његов интегрални дио“ (Лешић 1991: 80). Уместо дивљења граду и фасцинације индустријским напретком, Миличић се сасвим „немодерно“ окреће природи и у њој проналази основне мотиве своје поетике. Овакав отклон од савремене уметности проистекао је из основних песникових уверења. Уместо „јадиковки над судбином своје мале и ограничене *сопствене срећице*“, песник мора да „учини велико узнесење и поведе нас у висине, омогућавајући нам да *велелепни и прекрасни заронимо својим духом у тајне вечности и неоткривене дубине живота*“ (Лешић 1991: 81). Једноставно, Миличићево песништво конституише се као објава намењена свим људима, у којој се поетски говор преплиће са профетским. Управо овде можда и лежи разлог тако упадљивом изостанку личних искустава и есејистичких уверења у Миличићевом песништву.

Духовност Миличићеве поезије окренута је трансцендентном космосу, оваплоћена у осећањима Радости и Вечности (*Књига радости, Књига вечности*). Одушевљење научним схватањима која продубљују тајну васионе кореспондирало је са Миличићевим темељним преокупацијама: положајем човека у васиони и могућности искорака, односно преображаја свакодневне реалности. Такве преокупације Миличић означава као сопствену поетску религиозност: „Ето то је моја поетска религија и то би морала да буде моја поезија“ (Лешић 1991: 82). Реч је о једном од најважнијих, ако не и кључних мотива његовог стваралаштва. Он настаје из песниковог уверења о значају и задатку поезије – поезија која претендује да изрази нову духовну вредност, да се конституише као весник нове песничке религиозности јесте она која надраста артистичке узусе, која чак и сама уметничка начела доводи у питање, јер она више није ствар само естетике већ егзистенције:

Против артизма диже се нова спиритуална садржина. Руше се сви закони старе метрике да би се могло изразити ново што се осећало. Све прелази у крик, јер се још није пронашао нов језик. У тој борби за новим осећањем, поезија више није играчка укуса, већ мало-помало, постаје израз једног погледа на свет (према Лешић 1991: 81).

Другим речима, поезија постаје егзистенцијално битна, а поетска религиозност, која се њоме посредује, представља особен поглед на свет.

Већ у раној Миличићевој поезији библијски мотиви, светачки ликови и религиозни елементи играју важну улогу у артикулисању песничке самосвести. Критичари говоре о поетској религиозности песника и о космизму као особеном домету и карактеристичном обележју његовог стваралаштва. Иако је поред читавих збирки у којима је на песнички начин артикулисао своју поетску религиозност, оставио и програмске текстове, нацрте

манифеста у којима је експлицитно излагао своје песничко *вјерују*, место Миличићеве поетске религиозности није до краја одређено ни у контексту историје идеја, ни у књижевно-историјским синтезама.

У овом раду настојаћемо да оцртамо основне одлике Миличићеве поетске религиозности: њен однос према традиционалним видовима веровања, као и њено место у оквиру књижевноисторијских епоха. Покушаћемо да назначимо њене заметке, кулминацију и разрешење посматрајући како се јавља у широком распону од прве до последње песникове збирке.

Миличићев однос према религиозности као општем погледу на свет, али и конкретној црквеној пракси, тема је која се може пратити од његових раних збирки, посебно од књиге песама 3, па све до *Апокалипсе*.

Песничка и официјелна религиозност

Песма „Процесија“ (3) парадигматична је за посматрање односа Миличићеве поетске религиозности и традиционалних видова веровања. У њој откривамо два типа религиозног односа према свету. Један се тиче традиционалног вида религиозности, који је Миличић морао гледати на свом острву, и који је представљен кроз упечатљиву, конкретну слику процесије: *Из сјајне цркве, као дуга змија, / у таму шумна утиче поворка, а из ње песма вије се скрушена... // Над њоме, као несмиљена грижња / над неком душом црном и очајном, пусто се небо туробно надвило, / пусто и ниско. / Па својим тамним напуња отајством / верника срца, што су главе своје / пригнули, као уморни волови / под тешким јармом („Процесија“)*. Реч је о организованом и званичном облику религиозности, који се преноси традицијом, у случају песничког субјекта оличеног у лику мајке. У складу са модернистичким односом према традицији и званичној религиозности, таква вера буди

пре свега анксиозна осећања (страх) проистекла из доживљаја Творца као осветника. У том смислу, хришћанство се јавља, пре свега, у свом старозаветном виду: *Зашто си оне учила ме приче / о богу страха, освете?* Старозаветна вера обично се поистовећује са принципом оца, односно Господа ратника који управља историјом, док се новозаветна религиозност, кроз ликове Богородице и Сина, допуњује мајчинским принципом (сетимо се *Четири канона* Ивана В. Лалића). Занимљиво је да се и у ранијој Миличићевој песми „Мајци“, из прве збирке *Пјесме* из 1907. године, у вези са ликом мајке помиње и *бојазан њеног Бога*. Можемо закључити да се у свом виђењу религиозности Миличић вероватно водио биографским мотивима, односно да је о црквеној вери учио од мајке, при чему су истакнути они моменти вере који се односе на страдање, страх, жртвовање. Други видови хришћанске религиозности, као што су спасење, радост и захвалност, нису поменути. Они се у поезији овога песника јављају, али везани за његову личну поетску религиозност, како ћемо видети касније у раду. Песник, дакле, не нијансира различите видове хришћанске религиозности, већ је доживљава као притисак традиције и васпитања. Лик мајке која спутава тако што преноси традиционалне облике веровања и понашања који књижевном лику отежавају живот, уклапа се у ону линију српске књижевности чији је карактеристичан пример приповедно дело Лазе Лазаревића.

Други вид религиозности састоји се у непосредном обраћању природи: *Зашто ме ниси, склопивши ми руке, / учила свету, велику молитву: / Сунце, и сутра пролиј кишу злата / на моје лице!* Религиозност у вези са појавама природе блиска је пантеистичком доживљају света. Међутим, слављење Бога кроз природу и осећај интимности са свим створењима почива на искуству 150. псалма, а у хришћанској теологији посебно је уобличено кроз учење Светог Франческа од Асизија. Доживљај природе као простора у коме се открива Божји принцип и човеку наклоњена околина, проистиче из осећања

блискости са природним силама и резултира у њиховом песничком прослављању. У есеју о Момчилу Настасијевићу, Љубомир Симовић овакво опредељење види као важну линију српске и хрватске поезије, којој он дубље филозофске и песничке изворе налази управо у „Похвали стварању“ Фрање Асишког. Реч је о поетском прихватању свеопштег сродства са свиме постојећим, а посебно са природом, које се обликује као лирски пантеизам, инспирисан религиозним слутњама, а артикулише се као особена химна стварању и творевини. На овим основама почива и поетска религиозност. Сибе Миличић несумњиво припада овој традицији наше књижевности, али и више од тога: доживљај природе и космоса који је артикулисао у својим збиркама значајан је за разумевање и оног тока српске поезије оличеног у Љубомиру Симовићу и Милосаву Тешићу. Природа као хронотоп у коме се јавља религиозни доживљај света, наговештен у песми „Процесија“, а остварен у *Књизи радости*, представља релевантан контекст за проучавање и српске поезије друге половине двадесетог века. Иако заборављене у књижевним историјама, Миличићеве идеје значајне су за тачније одређење и разумевање поетичких поступака у песништву након њега.

У песми „Процесија“ Миличић супротставља два вида религиозности, официјелну хришћанску и песничку пантеистичку. Реч је о судару двеју визија живота, од којих је, у песничком погледу једна тамна и тужна, а друга ведрa и радосна. Ово се у песми изражава опонирањем цвета, као симбола природе, и крста, као обележја хришћанске вере и културе. Миличић настоји да крсно знамење и његов трагички потенцијал супституише цветом као симболом ведре поетске религиозности која не почива на распећу већ на слављењу живота: *Зашто ми ниси, место крста, дала / около врата један венац неког / краснога цвета...* Уместо супротстављања природе и града, поступка честог код многих писаца модерне, код Миличића наилазимо на опонирање природе и храма. Заправо,

природа преузима основна својства храмовног простора и тако постаје адекватније место слављења Творца него што је то артифицијелност цркве. Доживљај природе као храма кулминираће у *Књижи радости*, где се природа структурира као истинска црква: у њој се одиграва слављење празника Радости. Потом, она има своје двери и звона: *заљуљаше се дубоко / дугачке гране борове: / дин-дан, дин-дан – / и пође шумно звоњење / низ брегове и долове: / дин-дан, дин-дан // и двери се отворише, / као врата цркве сјајне, / као двери светотјане*. Хронотоп природе од изузетног је значаја за дефинисање Миличићеве поетске религиозности изражене у *Књижи радости*, а за његово потпуно разумевање ваља имати у виду управо песму „Процесија“, где се он нуди као алтернатива официјелној религиозности. Конституисање главних „космичких“ мотива сопствене поезије започело је још у предратном Миличићевом стварању:

...Миличић је, како нас обавјештава Мирко Дамјановић (*Бранково коло*, 1914), поводом збирке 3, ватрено излагао своје погледе на поезију, наговјештавајући већ тада (мада смушено) понешто од свог *Програма*, па је чак и у неке своје предратне пјесме уносио рефлексе те нове *поетске религије*... (Лешић 1991: 82).

Оно што је такође карактеристично за песму „Процесија“ јесте подвојеност лирског субјекта. Наиме, иако жуди за ведром религијом природе и сунца, он истовремено не може да се ослободи официјалне религиозности, која му је у биће усађена предањем и васпитањем. Таква ситуација не доспева до разрешења, већ постаје нека врста трагичког усуда који онемогућава било какву егзистенцију песничког субјекта осим подвојености између ових видова духовности: *Ја се вечно мучим / да силом твоје све покидам везе, / и дадем срцу да слободно бије, / ал' оно пуца. // Ал' оно пуца, као крива грана / под руком, што би исправит' је рада, / па тужан пуштам да сабласти твоје / муче ми душу*.

Немогућност да се ослободи колективних образаца веровања јесте оно што Миличића одваја од романтичарског наслеђа. Наиме, виђење процесије, чији су учесници *као уморни волови, под тешким јармом*, блиско је Шантићевом доживљају официјелне религиозности. То су песме у којима Шантић опонира лирски субјект мноштву које га окружује, чиме активира романтичарску фигуру усамљене и, у изопштености, горде индивидуе. Тако се, на пример, у Шантићевој песми „Вјеруј и моли“ душа песничког субјекта контрастира мноштву: *И док у праху гомила се моли, / У себи бога свог налази она*. Код Миличића, ова фигура надмоћне песничке самосвести природно изостаје, што је знак модерности. Наиме, његов лирски субјект остаје у немогућој ситуацији подвојености између унутрашњих задатости, што је одлика модерног духа, одређеног искуством детињства, психолошки противречном и неспособном за одлуку: *...и дадем срцу да слободно бије, / ал' оно пуца. / Ал' оно пуца, као крива грана / под руком, што би исправит' је рада...* Као што је, на духовном нивоу, Миличић у збирци 3 распет између видова религиозности, тако је, на књижевно-историјском плану, подељен између романтичарског и модернистичког наслеђа.

Песма из збирке 3 „На Ускрс“ на сложен начин дочарава амбивалентан однос песничког субјекта према традиционалној религиозности. Место дешавања је једна париска црква за време службе. Лирски субјект је наслоњен на стуб, чиме се сугерише да он не учествује у служби, већ је само посматра. Ослоњеност на стуб упућује на двострукост држања јунака песме: он је истовремено лежеран у тој својој пози, чиме испољава извесну супериорност према учесницима обреда, међутим, сакривеност иза стуба сугерише уједно његову рањивост и изопштеност. Песма се развија кроз ефектан поетски паралелизам: са једне стране су стражари на Христовом гробу, којима се песник обраћа и који се помињу у васкршњој служби, са друге је сам песник који је стражар над гробницом свога срца: *Стражари Великог Гроба, / и ја сам, к'о и ви стражар, / ал' новог*

*божјег гроба: / моја је рака дубока, / није у стени клесана, / није из дрва тесана: / дубоко
срцу свом на дну / ископах Великом Мрцу / раку уску и хладну.* Песник Бога назива „великим
мрцем“ алудирајући на чувену Ничеову мисао, али и на статус религије у двадесетом
веку и модерној свести уопште. Међутим, док слуша литургију, песнички субјект осећа да
неко покушава да провали у тај гроб његовог срца, који препознаје као „веру уморних“.
За разлику од библијских стражара, које је преварио сан и чији је гроб остао празан,
песнички субјект не допушта да се то деси са раком његовог срца. Витализам одбија веру
као слабост, модерна свест негира је као могућност, па само срце постаје гробница у
којој почива Бог. Цивилизацијска ситуација из које се оглашава песнички субјект негира
емоционалност зарад разума и воље. Међутим, она није ни издалека коначна. Бог је
и даље присутан у човеку, премда именован као мртац, међутим присутан у нечему
што је суштински одређујуће за људско биће – у његовом срцу. Покушај васкрсења се
спречава, али на силу, што сугерише да нити је Бог заиста мртав, нити је песнички субјект
ослобођен религиозности. Напокон, јунак песме налази се у цркви на Васкрс, што упућује
на неразрешен однос према традиционалној религиозности. Ослобођење од Бога,
симболично назначено као његова смрт, модеран човек постиже само по цену да од самог
себе направи гроб – парадоксална је истина коју Миличић наговештава овим стиховима.
За разлику од песме „Процесија“, у којој се јавља опозиција између традиционалне, строге
вере и ведре пантеистичке религиозности, овде је присутна напетост између вере уопште
и модерне самосвести која почива на витализму и рационализму. Чини се да је прва
дилема била ближа Миличићевом сензибилитету јер је он заправо био религиозан дух.
Његов „неспоразум“ са религијом није проистекао из његовог величања разума и воље,
већ из немогућности да помири сопствене унутрашње космолошке визије и званичну
веру посредовану традицијом.

Од немоћи до поетске религиозности

Без обзира да ли је у питању официјелно веровање или песнички доживљај Бога, религиозни поглед на свет проистиче из једне врсте скрушености у којој човек покушава да комуницира са просторима који га превазилазе. Проблем граница човековог сазнања, а заједно са њим и човекове самоуверености, био је важан за конституисање Миличићеве поетске религиозности. У песми „Вече охолости“ (3) фигура самодоволне индивидуалности иронично се сенчи. Пробуђена самосвест песничког субјекта у својој ослобођености поистовећује се са Творцем: *Као дух Господњи сврх библијских вода, / над пучином шумном немирнога мора / мој се дух дизаше.* Сазнања која човеков дух стиче о устројству света и пореклу живота чине да он поверује како поседује и моћ онога који је тај свет створио: *И сред мира овог и ове тишине / летећи невидљив кроз неба висине, / у једноме часу / сјај порекла њему пред очима сину, / па испружи руку над тамну пучину / у екстази својој / кличућ': / „Мир пучини овој!“*

Овако осликана индивидуалност уметника поистовећена са самим Творцем, блиска је поетици романтизма. Међутим, последњи стихови песме не припадају говору такве индивидуалности, већ она постаје објект једне више свести, која се открива као метафизички смех: *А у првој тмини, измеђ' првих звезда, / видећ' Дух Господњи овај дух охоли, / како гордо кличе по неба висини, / насмеја се Господ у доброти својој, / и смех му одјекну по немој тишини; // и оде преко свих звезда и светова.*

Контекст се мења: романтичарска индивидуалност смешта се, изненада, у простор несазнатљивог космоса који се именује хришћанским симболом Господа Бога. На тај начин потврђује се и сам наслов песме, који садржи лексему важну за етику религиозног погледа на свет – охолост. Код Миличића охолост се не кажњава него постаје предмет добродушног смеха Творца, чиме се одузима могућност трагичке кривице и казне због

хибриса. Уместо страдања јавља се иронија, која песнички субјект своди на праву меру. Песма говори о човековим тежњама да овлада космосом, али и о његовој немоћи и сићушности у односу на величину тога космоса.

Овакво виђење у складу је са Миличићевим есејистичким уверењима. Жеља за глорификовањем човека и његовим постављањем изнад космоса у двадесетом веку је, према песнику, доживела пораз. Ово сазнање експлицира у тексту који представља програмску основу његовог поетског *вјерују*, у „Једном изводу који би могао да постане програм“:

Заслепљен овим заносом личне слободе, он (човек – М. Р.) је кренуо ка реалности. Али не изгубивши још оно хришћанско-козмолошко схватање света, сматрајући још увек себе као центрум свега живог, поставио се са сопственим својим „ја“ пред загонетку живота... и морао је доживети пораз.... Одатле онај песимистички очај због немогућности сазнања кроз ситни интелект човека који се хтео прогласити Богом (према Лешић 1991: 79).

Миличић оцртава простор и време у коме се рађа нова поетска религиозност – она је наине могућа тек када се човек помири са недовољношћу сопственог бића и интелекта, и када призна величину космоса, односно када направи искорак из стања немоћи у које је запао „након почетног романтичарског заноса и елана и велике екстазе“ (Лешић 1991: 79). Управо зато је Миличићева поетска религиозност уско везана са њему савременим научним открићима, и у том смислу је апсолутно припада двадесетом веку. Научни увиди тога доба, откривајући сложеност и несазнатљивост космоса, потврђивали су уједно његову тајанственост и загонетност за човека, из чега је могла да се роди нова поетска религиозност. За разлику од позитивистичког оптимизма науке деветнаестог

века, двадесети век је човеку поново указао на границе његовог сазнања. Спознање о недостатности интелекта и разума упућује нас на важну особину Миличићеве поетске религиозности: она се јавља као алтернатива сцијентистичким и рационалистичким тенденцијама позитивне науке.

Отуда најзначајнија Миличићева збирка у самом наслову носи синтагму која се односи на емотивни доживљај: *Књига радости*.

И управо тај кључни вид живљења за човека је привремено изгубљен. Иако им је то природно стање, људи су изгубили радост: „Ми смо изгубили велику животну Радост, што бије из клика радосне деце, из кљуна певачице тице, из шумора зелених грана и безазлене игре јагањаца.“ Међутим, радост није изгубљена заувек, она је заправо увек присутна – као човекова могућност. Његова ограниченост превазилази се способношћу да учествује у радости која се конституише као метафизички појам. Она је оно што човеку омогућава да, упркос ограничености својих моћи, ступи у контакт са стварношћу која га вишеструко превазилази: „Радост је бесвесно осећање вечности.“ Истицање „бесвесности“ указује, дакле, да овај доживљај не почива на претпоставкама интелекта и разума, већ сасвим супротно – могућ је само када је човек таквих претпоставки ослобођен. Оваква Миличићева формулација блиска је теолошком учењу о могућностима предукуса царства Божјег у овом свету. Да би то успео, човек мора да прође кроз неку врсту феноменолошке редукције: да се ослободи свега сувише људског и рационалног, те да се уподоби природи.

Због своје повезаности са Вечношћу и Животом, Радост је метафизичко стање које је могуће осетити једино када се живи као птица и дрво, односно када се губи свест о самом себи. Радост је такође пантеистичка, а зато што је за њено досезање потребно савладати материју и ослободити се ње; Радост је аскетска, неоплатоничарска: *Јер да живимо потпуно у Радости, спречава нас материја. / И онај је савршенији, који је*

дошао до веће Радости. / Јер је савладао материју, изделио се из ње, и постао слободан: радостан. Управо нас ослобођење од материје упућује на помало занемарену компоненту Миличићевог космизма: контемплативност. Наиме, тумачи су били склони да у његовим песничким визијама виде пре свега естетички и активистички доживљај природе. Међутим, у *Књизи радости* већ на самом почетку јавља се слика шева које лете ка сунцу, опијене њиме, а потом падају у траву, затварају очи: *Да би у својој нутрини / у мале душе дубини, / лепше виделе сунце, / што су радосно пиле / док су на висини биле.* Сунце се, дакле, потпуније сагледава контемплацијом. Реч је о слици која остаје у свести и након њене физичке пројекције, односно *наслици*, како би то Иван В. Лалић рекао. Дакле, није у потпуности тачно да се у *Књизи радости* слави искључиво акција, као ни да је посреди песничко опијање једино природом. Наведени стихови упућују нас на то да је природа у Миличићевом поетском свету истовремено и духовна категорија, и да се доживљава не само чулима и акцијом, већ и духом и контемплацијом.

Наиме, природа за Миличића није место ескапизма: у *Књизи радости* природа се не супротставља граду. Реч је пре свега о космизму који се открива у просторима природе, а не о позиву или жудњи за повратком природи као таквој. Космизам који се у природи налази, почива на свеопштој повезаности: *Тад јој ја рекох: – о душо, / као сенка облака једног, / што клизи од стене до стене, / од брда до другог брда, / па се крене кроз поље, / тако, кроз неба висине, / од звезде иде до звезде, / од звежђа до другог звежђа, / тамна, велика сенка / огромне земље моје! – // – И као што извора безброј лију се / у једну велику реку, / затим у море, / и у њему тичу све крајеве света / тако, између неба и земље, / стичу се, све малене сенке / земаљских бића и ствари, / у ову огромну сенку, / и у њој додирују се неба. // Па ја што вечито хоћу, // да с тобом живим сред звезда, / мислим: / куда овог минута / кроз Бескрај Свемира блуди, / кроз која сазвежђа дивна, / земљина сенка пута,*

/ да дознам: / са сенком мог сопственог тела / коју додирујем звезду? Овакве космичке преокупације Миличић је делио са суматраизмом Милоша Црњанског, и оне су, под различитим именима, биле саставни део многих индивидуалних поетика тога доба.

Дакле, Миличићев космизам јесте естетички, али је истовремено и метафизички, па се не можемо сложити са Миланом Богдановићем ни Лешићем:

За њега (С. М.), међутим, како је тачно запазио Милан Богдановић, поводом *Књиге радости*, васиона не значи ништа метафизички, „она на њега утиче само естетички“, а ми бисмо додали и етички... (Лешић 1991: 83).

Пре свега, у религиозном доживљају стварности – а сматрамо да Миличићево песништво, иако није сводиво на традиционалне религијске системе, представља такав доживљај – естетичко никада није одвојено од метафизичког. Још и више од тога, естетичко је често кључни вид доживљавања метафизичког. Један од основних доказа да је свет Божја творевина за рановизантијске оце била је чињеница да је он леп, односно целовит:

Према мишљењу апологета, као главни структурални принцип лепоте света иступа нека целосност, јединство бесконачне разноврсности предмета, који се у односу један с другим налазе у сталним изменама и противречностима (Бичков 2010: 236).

Још је природније да песник двадесетог века у својим поетско-религиозним визијама кључно место даје естетском доживљају света, што не значи да ту нема ничег метафизичког. Осим тога, реч радост, која је основни појам збирке, нема јасно естетичко, а још мање етичко значење, али је, са друге стране, честа реч Новог завета. Напокон, завршни мото збирке, такође и *Књиге вечности*, која, по замисли аутора, са *Књигом радости* чини

целину: „Ближњем за забаву, себи за спас душе“, упућује да је реч о оквиру у коме се јавља метафизички појам душе, и у коме се сопствена судбина сагледава у перспективама које надилазе њен земни живот.

Помирење са традиционалном духовношћу

Амбивалентан однос који је Миличић имао према црквеној религиозности није био условљен само његовим сензибилитетом, већ је био и плод личног односа са фратром из родног села. Забележено је да је Миличић био у конфликту са сеоским жупником. О томе Лешић пише:

У уред је ушао стари (пензионисани) брушки жупник дон Антун Миличић (презимењак – али не и род Сибетов). ...Времешни (и добродржећи) свештеник без устезања прича своју причу о пјеснику. Добро га се сјећа, често је навраћао у Брусје, били су противници... Писао је ћирилицом... и говорио да је Југословен... Неки су му вјеровали... од многих се отуђио... цркву није марио... (Лешић 1991: 161).

Међутим, тај сукоб није имао снагу преломног догађаја, па би било погрешно да га схватимо као Миличићев раскид са традиционалном религиозношћу. О овоме посебно сведоче песме из збирке *Моје село Брусје*. Управо ту Миличић испољава љубав према родном крају, а заједно са њом јавља се и другачији однос према сеоској црквици, самим тим и према традиционалној религиозности. Такав однос није чест код авангардних песника.

Наиме, у песмама „Недеља у мом селу“, „Са црквеног прага“, „У нашој цркви“, „За службе Божје“ јавља се афирмативан доживљај црквеног простора и Божје службе. Управо зато Лешић жупнику, на констатацију да Миличић за „цркву није марио“, нуди да прочита поменуте песме (Лешић 1991: 161).

У песми „Недеља у мом селу“ Миличић осликава свечани дан службе и шаренило живота који се стиче у цркви: ту су рибари који се враћају из лова, деца звонари, младе девојке и младићи који маштају о њима. У свечаности учествује и сама природа: *чемпрес и дуд стари стражаре поред храма*. Завршни стихови указују, међутим, да било какав конфликт са представницима вере није могао Миличића да одвоји од осећања светости храмовног простора и молитве која се у њему обавља: *Затим све моје село у нашу цркву стане, / Под крила беспомоћни, невољни сирочићи: / Дулчићи, Јеличићи, Тудори, Миличићи, / Да чују свет глас Бога кроз ружни глас дон Фране*. Дакле, Миличић је био свестан да у простору храма све ствари мењају своја својства, па тако оно што у световном простору носи једно значење, поприма сасвим друго у сферама сакралности, где постаје средство којим се посредује другачија стварност. Овакво схватање блиско је ономе које је Свети Сава изразио у писму Спиридону: „Ако је поп грешан, али молитва његова није грешна, а његова веза је сила од вишње благодати.“ Дакле, из ове песме јасно је да је Миличић гајио однос поштовања према цркви и њеној улози у животу мештана села Брусје, па према томе и одређеним формама традиционалне религиозности.

Као контрапункт анализираној песми „На Ускрс“, посебно је занимљива „Са црквеног прага“. Сам наслов сугерише да се лирски субјект оглашава из граничне позиције. Међутим, његов поглед, за разлику од песме из збирке 3, није усмерен ка унутрашњости цркве, већ ка природи која се са њеног прага може видети. Уместо описа ентеријера храма, јавља се екстеријер природе која је обожена, и подсећа на сличан доживљај из *Књиге радости*. Међутим, шта нам ова промена гледишта, у односу на песму „На Ускрс“, говори? Иако се оглашава са прага цркве, песнички субјект се оглашава из ње саме. Наиме, недостатак било каквог описа унутрашњости или спољашњости храмовног простора упућује на то да је лирски субјект престао да цркву доживљава као нешто туђе, као објект дескрипције. Уместо

објективизације цркве, храм се доживљава као поглед у даљину. Црква је поунутрашњена, она је заправо поглед у природу која сведочи Божји мир, па је на неки начин сама црква субјект песме. Промена је знатна, песник је помирен са црквом као светим местом и доживљава је као простор са кога се сагледава другачија стварност. Говорили смо, поводом песме „Процесија“, о Миличићевом опонирању храма и природе. Можемо слободно рећи да ова песма, односно оглашавање са прага црквеног храма, и поглед на морски пејзаж, представљају место где се Миличићева опозиција: природа – храм разрешава у синтези.

Песма „У нашој цркви“ доноси померање са прага – ту се јавља детаљан опис унутрашњости сеоске црквице. Међутим, тај опис у функцији је евоцирања успомена из детињства: младалачке молитве и маштања о мученицима. У песничком субјекту још је жива чиста детиња молитва, и он на томе месту и даље проживљава религијска искуства: *Ја и сад трепћућ слушавам молитву свог детињства / Где пуном црквом звучи чистија од пламена. / А она бела птица са олтара Братимства / Изненада ми паде на згрбљена рамена. // Од тог сав срећом светлим, а колена ми клеча, / Јер у свом срцу чујем глас растуженог Бога: „Ради лукавства Змије Едена тужног мога / Ти си изгубио мој Рај, а ја једнога свеца.“* Упркос различитим слојевима искуства који су се наталожили у песничком субјекту, повратак родном месту доноси и проналазак изгубљене невиности.

Кулминација односа према цркви, у збирци *Моје село Брусје*, јавља се у песми „За службе божје“. У њој песнички субјект преузима на себе оно што његови суседи, прости рибари, нису у стању. Он, наиме, контемплира службу коју они не могу да разумеју. Таква, условно речено, жртва омогућава и песничком субјекту религиозни доживљај, као и духовно преображење: *Па, знајућ болна, мучна и засушна трпљења, / На себе примам грехе заспалих ових људи / И бивам за њих жртвом потпуног откупљења. / Чак стискам срце руком да оно их не збуди. // Ал тад, о, чудо, горим пламеном све светлости / И то ме*

теже земље одједном ослобађа. / Ја летим: круг сунчани кад се ујутру рађа, / Кроз тврди кров црквени, у надземној радости. / И лебдећи над земљом, ко Исус над Табором, / Видим је пуну сјаја светог Преображења, / Док три друга под божјим, милостивим шатором / Спавају слатко даље достигнув мир спасења. Песнички субјект не само да је помирен са црквом него и са својим селом. Он је у стању да на себе преузме судбину људи који су му по свом сензибилитету можда чак и далеки. Жртвовање и поштовање тих рибара доводи и лирски субјект до религијског усхићења.

У анализираним песмама збирке *Моје село Брусје* реч је о помирењу песничког субјекта: са својим детињством, сопственим пореклом и самом црквом. Помирење са традиционалном религиозношћу код Миличића се одиграло заједно са мирењем са родним тлом. Парадоксе између традиције и модерности, порекла и космополитизма, Миличић разрешава у простору храма и родног села.

Распеће као неминовност – страдање које ослобађа

Потреба за преображењем била је присутна још у *Књизи радости*, а у заветној Миличићевој збирци *Апокалипса* јавља се свест која преображење изједначава са распећем. Тако, време које је песник настојао да избегне када је у песми „Процесија“ вапио мајци што му уместо крста није окачила цвет, постаје на крају неминовност Миличићевог духовног пута. Оно што је манифестно експлицирао 1920. године, у „Једном изводу који би могао да постане програм“, када је тврдио да се „човек неће никада моћи ослободити на материјалној бази, дух би једини могао донети човеку слободу, ослободивши га од њега самог, од њега страсног, који је једини узрок свим неспоразумљењима“ (према Лешић 1991: 80), у *Апокалипси*, услед животног искуства, прераста у сазнање да *Ускрса нема / Докле ми сами не распнемо у себи Човјека!* Управо потреба за ослобођењем од хуманитета,

и човеково уподобљавање Природи и космичким елементима као једином начину да се осети Вечност, чине основне поставке Миличићеве поетске религиозности. Оваква уверења једнако су плод личног искуства: пролазак кроз страдања у светским ратовима, разочараност епохом и социјалним односима, представљају и општу песничку религију двадесетог века, која пораз хуманизма покушава да превазиђе тиме што, упркос злу у свету, ствара поетику која, речима Ивана В. Лалића, говори „Да“ творевини.

У *Апокалипси* песнички субјект настоји да себе утопи у бескрајност космоса. Једини начин да постане део тога тајанственог живота – чији се начин постојања одређује глаголом: бити, а простирање речју: све – јесте да одбаци од себе гордост и уопште одређења која га чине човеком, не би ли постао отворен за оностраност: *Зато, докле у мени / и последијњи болни остатак Себичности мре, / Са душом својом у наручју, / С гордости хриди самога себе стрмоглавце се бацих у Све!* (*Апокалипса*: 36). Поништење сопственог лика, не би ли се открила суштина и модус присности са светом, важно је искуство и у поезији Миодрага Павловића. Павловић такође користи неодређену реч Све, да би показао свеобухватност и тајанственост света, са којим песнички субјект може да се споји тек када поништи себе: *Када човеку / свака плата изгледа мала / животна размена тесна / и права на трајање уска / и безукусна / самога себе треба да сабије / натраг / у љупки оклоп пужа / на степенице спиралне / одакле се никакав видик / не пружа / и да се са својих меких ткива / јавно гнуша / треба да себе сузбије / на најнижу тачку / до пукотине / у којој све нестане / па да се уздигне до површине / земље / до стола гозбеног / до врха таласа / Реч која каже Хвала!* („То слово“, Павловић 2000: 177–187). Тада човеково *Ја* / види још једног себе / које се расцветави / изнутра / у неке давне цветнине / чије латице дотичу Све. Павловић је песник са сложенем поетско-космолошком визијом, и оваква блискост са Миличићем није случајна. Ова чињеница уједно показује да је Миличићева поетика наставила да траје и након времена

свога настанка, иако је његово дело било скрајнуто од важнијих књижевноисторијских вредновања. *Апокалипса* се окончава такође радошћу: радошћу постојања. Лешић закључује да се, упркос песимизму и болу, присутним у већем њеном делу, она завршава религиозношћу и оптимизмом као и *Књига радости*. Миличићев поетски оптимизам на тај начин изгледа уверљивије јер се не јавља као безразложан већ, суочен са историјским и егзистенцијалним недаћама, сведочи о могућностима њиховог превазилажења.

Тако збирке *Књига радости* и *Апокалипса* сведоче о начину да се сачува тајанственост постојања кроз слављење основног глагола библијског стварања света: „бити“. У библијској Књизи постања овај глагол је у императиву: Нека буде, док се код Миличићевог песничког субјекта јавља у скрушеном сазнању, као одјек: бити. Песникова читава поетска религиозност је у концентрисаности на ту основну тајну свемира: постојање. И на почетку свог стваралачког пута, као и на његовом крају, упркос свим недаћама, песник пред том тајном налази радост као једини начин да постане њен посвећеник.

Закључак

Миличићева поетска религиозност развија се од *Књиге радости* до *Апокалипсе*, односно оцртава пут који одговара религиозном доживљају света – кретање од инстинктивног осећања радости постојања до искуствене свести и спознаје о неизбежности апокалипсе, која почива на парадоксалној истини да уништење ствара преображени живот, односно да се смрћу смрт побеђује. Или, како сам Миличић пева: *Нас свуда Голгота чека и Ускрса нема / Докле ми сами не распнемо у себи Човјека! (Апокалипса: 34)*. Тако се Миличићева религиозност обогаћује елементима теодицеје – односно могућностима слављења Живота упркос постојању зла у њему. И то заправо представља тријумф поетске вере у делу овог песника, која издржава све недаће песничке егзистенције, и јавља се након



Сибe Миличић,
графика
Народни музеј,
Београд

њих да још једном посведочи његово основно опредељење – радост у вечности.

Миличићева поетска религиозност плод је свога доба – идеје из његовог манифеста представљају опште уверење многих неомистичара и антintelектуалаца те епохе; међутим, она је истовремено битна за разумевање важног тока српске поезије друге половине двадесетог века (Павловић, Симовић, Тешић), када слични доживљаји природе и човековог места у њој постају битне теме. На неки начин, заборављени песник Миличић и његове идеје представљају релевантнији оквир за проучавање поетичких преокупација модернизма после Другог светског рата него што су то његови познатији и већи савременици – Црњански, Винавер, Растко Петровић.

Миличићев космизам из *Књиге радости* и *Апокалипсе* представља врхунац његове унутрашње религиозности. Међутим, религиозност песника није садржана без икаквих остатака у томе космизму. Осим што је био плод свог доба, песников космизам нераскидиво је повезан са хришћанским погледом на свет. Сами наслови збирки – *Књига радости*, *Књига вечности*, *Апокалипса* – несумњиво упућују на структуру и поделу Библије на књиге, као и на основне појмове хришћанске терминологије. Такође, један део Миличићевог песничког бића био је окупиран и питањем официјелне религиозности. Иако ју је инстинктом модернисте одбијао, емоционално није могао да је се ослободи, да би у песмама из збирке *Моје село Брусје* синтетизовао свој космизам и традиционалну хришћанску религиозност. Као што, упркос своме космополитизму и авангардизму, није никад престао да буде веран родном месту и класичном изразу, па се на моменте показивао као изузетно патријархалан дух и традиционалан песник, тако ни космичке слутње до којих је долазио нису могле да избришу осећање припадности официјелној религиозности. Миличић се тако јавља као човек подвојености, које су у његовој поезији често попримале антагонистичан вид, али су такође, у најсветлијим тренуцима, прерастале у синтезу и целовит песнички поглед на свет.

Можда је ова црта Миличићевог духа – његова распетост између авангардног космополитизма и патријархалне оданости месту рођења, односно између космизма двадесетог века и скрушене, црквене религиозности – утицала да Миличић буде заборављен у историјама књижевности, будући да није био довољно парадигматичан и лако сводив за књижевноисторијска сажимања.

Било да је реч о космизму или официјелној религиозности – структура религиозног погледа на свет, његови симболи и представе играју суштинску улогу у артикулисању Миличићеве песничке духовности и незаобилазан су елемент за тумачење његове поетике.

ИЗВОРИ

Миличић 1914: Јосип Сибе Миличић, 3, Издање Јована Тошовића у Дубровнику.

Миличић 1920: Јосип Сибе Миличић, *Књига радости*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Миличић 1922: Јосип Сибе Миличић, *Књига вечности – филигран*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Миличић 1937: Јосип Сибе Миличић, *Моје село Брусје*.

Миличић 1941: Јосип Сибе Миличић, *Апокалипса*.

ЛИТЕРАТУРА

Бичков 2010: Виктор В. Бичков, *Естетика отаца цркве: апологете: блажени Августин*. Прев. с руског Радислав Маројевић, Београд: Службени гласник – Хришћански културни центар.

Лешић 1991: Јосип Лешић, *У трагању за несталим пјесником – Јосип Сибе Миличић*, Сарајево: „Веселин Маслеша“.

Павловић 2000: Миодраг Павловић, *Извор*, Београд: Просвета.

Marko M. Radulović

POETIC RELIGIOSITY OF SIBE MILIČIĆ

Summary

The paper analyzed Miličić's poetic religiosity, the way it is expressed from the early collection 3 to the testamentary Apocalypse. We first examined the relationship between Miličić's poetic cosmism and pantheism on the one hand and his Christian religiosity on the other. In his early poems, these represent two conflicted world views: the first marked by cheerfulness and happiness, the other marked by sorrow and the sign of cross. After this, we explored the climax of Miličić's poetic religiosity in Book of Joy and we concluded that the chronotope of nature and pantheistic religiosity present in this poetry collection was also significant for understanding the poets of Serbian post-war Modernism (Pavlović, Simović). Following this, we analyzed the relationship between poetic spirituality and traditional forms of belief in the poems from the collection *My Village Brusje* and we established that the initial ambivalence between the poet's personal cosmic religiosity and the organized Christian religion was resolved with the synthesis of the two forms of spirituality. In the end, we turned to the collection Apocalypse, which is the end of this poet's religious quest and in which, contrasting the initial avoidance of the cross, the crucifix stands as the key condition for reaching the higher reality. We concluded that Miličić's poetic religiosity, often designated as cosmism, was wider than this term. Although it is the fruit of its age and corresponds to the cosmic quest of many avant-garde poets, its formation was influenced by the traditional Christian religiosity. Finally, with his poetic-religious experiences, Miličić becomes a relevant context for the interpretation of Serbian post-war Modernism, where similar interests once again become a significant theme in poetry.

Keywords: poetic religiosity, avant-garde, Christianity, joy, apocalypse, cross, flower, nature.

«
Станислава Бараћ
Институт за књижевност
и уметност, Београд
stanislava.vujnovic@ikum.org.rs

УДК 050 Мисао"1922/1923"
82:1:524.8:[821.163.41.09-1 Миличић Ј. С.
821.163.41.09-1:821.163.42.09-1"192"

КОСМИЗАМ СИБЕТА МИЛИЧИЋА У КОНТЕКСТУ ЧАСОПИСА МИСАО¹

Анстракт: У раду се посматра ауторско присуство С. Миличића у српским и хрватским, тј. југословенским часописима раних 20-их година 20. века. Фокус је на часопису *Мисао*, и то посебно у периоду уредничког деловања Ранка Младеновића (1922–1923). Са ослоном на закључке истраживања Радована Вучковића, одређују се одлике Миличићеве космичке лирике и космизма у ширем смислу, који се указује као доминантан поглед на свет и као сазнајна метода. Књижевно-политички и књижевно-социјални часопис *Мисао*, као тип широко конципираног и обимног часописа, представља репрезентативан оквир за југословенске па чак и европске авангардне космолошке тенденције. У том оквиру јасно се виде песничке и научне инспирације које су утицале и на формирање космизма С. Миличића. Исто тако, уочава се и његов оригинални допринос овом *изму* карактеристичном за круг београдских авангардиста и авангардисткиња раних 20-их година 20. века. Хронолошким читањем текстова космолошке тематике, који се тих година појављују у *Мисли* (као и у београдском *Српском књижевном гласнику* и загребачкој *Критици*), и успостављањем интертекстуалних веза између чланака различитих жанрова, указује се на континуитет и дисконтинуитет

¹ Овај рад резултат је истраживања на пројекту *Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца (178024)*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

између симболизма и авангарде, односно сагледава једна еволуциона линија српског и хрватског песништва тога периода.

Кључне речи: космизам, Сибе Миличић, часопис *Мусао*, Београд, Ранко Младеновић, симболизам, авангарда, еволуционизам.

О часопису *Мусао* (1919–1937) и космизму

Значење и значај лирског космизма С. Миличића могуће је у потпуности разумети тек кад се, макар укратко, одговори на питања о времену и начину оснивања часописа *Мусао*, о његовој типолошкој припадности и концепцији, као и о томе по чему је репрезентативан за српску књижевност, југословенску поезију, међуратну југословенску културну и научну сцену. *Мусао* је, под одредницом *књижевно-политичког часописа*, основана 1919. године и конципирана је као тип обимне публикације научних претензија, са полумесечним ритмом излагања. Замишљена је и као једна од институција културе чији је циљ да обнови ратом прекинути књижевни живот и обједини деловање књижевника и интелектуалаца који су се – долазећи са ратишта, из избеглиштва и заробљеништва (на које се понекад непосредно надовезивало школовање у европским градовима), или из доскорашњих градова Аустроугарске монархије (Загреба, Сплита, Сарајева) – све више кретали ка Београду као престоници нове државе. Међу њима су били будући уредник часописа Ранко Младеновић, затим Милош Црњански, Иво Андрић, Јосип Косор, Тин Ујевић и Сибе Миличић. Неки од ових важних сарадника *Мисли* спадали су међу оне који су још као омладинци сањали о јединственој и слободној југословенској заједници (Ујевић и Андрић) или су као млади професори подржавали своје ђаке у овом културном и државотворном пројекту (Миличић).

Главни актери окупљени око *Мисли* обликовали су поетички профил часописа кроз своја различита искуства, која су била условљена и генерацијским разликама. На почетку,

примарну реч имала је старија генерација: Сима Пандуровић, оснивач и први уредник часописа, песник српске модерне, провео је рат делом у Србији под аустријском окупацијом а делом у интернацији, слично као и Велимир Живојиновић (само уз песничке текстове потписиван као V. Massuka), који је са Пандуровићем делио уређивање *Мисли*. Часопис је окупио представнике млађе генерације (схваћено у ширем смислу). То су уједно били и аутори са специфичним ратним искуствима: Станислав Винавер вратио се у Београд после учешћа у рату и боравка у револуционарној Русији, где је био изасланик српске владе; у истој земљи и на сличном задатку био је и, нешто старији, Сибе Миличић, који је и пре рата био настањен у Београду, и који је ратовао као добровољац у српској војсци; Ранко Младеновић је пре Првог светског рата био поетички изразито близак Винаверу, а заједно су током рата били у Ђачком батаљону (при чему је Младеновић већи период рата провео у аустроугарском заробљеништву, у војном логору Ашах); Црњански и Андрић напустили су Загреб након двогодишњег уређивања часописа *Књижевни Југ* (1918–1919), који је поставио основе културног и књижевног југословенског јединства (с тим да је Андрић претходни период провео у затвору као политички непријатељ Монархије). Повлашћено место у часопису Пандуровић је од самог почетка доделио песницима и интелектуалкама, од којих су неке биле већ етаблиране ауторке, а неке прве радове објавиле управо у *Мисли* (Даница Марковић, Милица Јанковић, Јулка Хлапец Ђорђевић, Десанка Максимовић, Анђелија Л. Лазаревић, Паулина Лебл Албала, Ксенија Атанасијевић). Како је добро уочио Радован Вучковић, током прве године излагања часописа дошло је до његове унутрашње поларизације (Вучковић 1979: 374), а Пандуровић је закључио да замишљену обнову књижевног живота могу извршити само млади и „нови“, па је уређивање часописа препустио Младеновићу (од 1. јануара 1922. до 16. септембра 1923). Пандуровићев конзервативни концепт књижевности замењен је тако модернистичким,

који, међутим, захваљујући новим сарадницима, прераста и у (умереније) авангардни. У томе периоду утврдиће се и космолошка тенденција овог часописа, али и српске и хрватске авангарде уопште. Уколико би се посматрала само непосредна животна, ратна искуства наведених сарадника, већ би то наизглед било довољно да се објасни доминантност космизма као снажне уметничке и идеолошке реакције на (пре)живљену трауму, као потрага за редом и смислом након цивилизацијског и личног слома. Ипак, реч је о вишеструким утицајима и подстицајима у том смислу.

Због ширине космолошких тема у контексту у коме се Миличићева поезија тога периода изворно појављује, Миличићев лирски космизам именован је у наслову овог рада само космизмом. У том је периоду, почетком 20-их година 20. века, овај *изам* шири не само од песничког, већ и од књижевног и уметничког покрета или правца. Он обухвата и науку и филозофију а, могло би се рећи, и свакодневицу. Космизам је, другим речима, био „феномен мишљења“ у тадашњој Европи, па је нужно да се Миличићево деловање посматра као део овог европског контекста.

Поред осталог, на почетку треба указати и на два врло конкретна, реална космичка догађаја, један из 1910. и један из 1919, који су значајно утицали на овакву оријентацију европских интелектуалаца и научника. Радован Вучковић подсећа да „непосредан повод за актуализацију космичке поезије око 1910. многи виде у поновном појављивању Халејеве комете које је тада изазвало велико узбуђење и многе песничке визије космичког карактера“ (Вучковић 2011: 47, фуснота 51). Са друге стране, игром случаја, 1919. године потврђене су одређене Ајнштајнове поставке, захваљујући посматрањима у Бразилу и на једном афричком острву. Тек тада и *Теорија релативитета* постаје изразито популарна, а 1921. године Ајнштајн добија Нобелову награду за физику – истина, за објашњење фотоелектричног ефекта.

Све је то додатно утицало да се у периоду 1922–1923. године *космизам у Мисли* стабилизује као изабрани поглед на свет: тежња да се свет сагледа као *једно* и потреба за синтетичким *виђењем* и *сазнањем* целине света. Ове тежње присутне су у то време, као што је поменуто, у утицајним и популарним теоријама и учењима које своје *повлашћено* место добијају управо у (Младеновићевој) *Мисли*: осим Ајнштајнових истраживања и поставки („Теорија релативитета“, 1. октобар 1921),² оне су изражене у интуиционизму и еволуционизму Анрија Бергсона („Бергсонова естетика“ Станислава Винавера, двоброји за јуни и јули 1922), у филозофско-религијским учењима („Словенско-индијски панхуманизам. Сутрашња стварност“ Милоша Ђурића, 1. фебруар 1922), у биолошким и политичким теоријама: „Централизам и децентрализација у политици. Једно биолошко-еволуционистичко гледиште“ Светозара К. Матића (1. јануар 1922, уводни чланак првог броја који уређује Младеновић), „Целина, делови и стварност“ филозофа Светомира Ристића (1. март 1922), „О преисторијском човеку“ (1. април 1922) и „Закони органске еволуције“ Б. Петронијевића (1. и 16. август 1922), „Проблем појаве живота на земљи и Аренијусова хипотеза панспермије“ Синише Станковића (16. септембар 1922); а изражене су, свакако, и у хибридним песничко-научним манифестима као што су: „Везе“ Светислава Стефановића (1. и 16. јули 1922),³ или „Хелиотерапија афазije“ Растка Петровића и Марка Ристића (16. мај 1923), чији су поједини делови упоредиви и са наведеним текстом о теорији релативитета (Бараћ 2008: 140–149).

Управо оваква хибридизација науке и поезије експлицитно је образложена у *Мисли* већ 1921. године и, што је овде од посебног значаја, до тога је очигледно дошло захваљујући и

2 У раду ће чланци из часописа бити навођени према датуму броја у коме је дати чланак објављен, пошто је за ову тему, за праћење космолошке песничке еволуције, хронологија од кључног значаја. Неће бити навођени бројеви књиге и свеске часописа, како је уобичајено, а они се ионако накнадно додају ради практичног библиотечког руковања часописима.

3 Програмски текст који промовише космичку лирику, објашњавајући промену научне парадигме и доводећи у везу еволуционизам и теорију релативитета.

Миличићу. Наиме, чланак „О Малармеу“ Ренеа Гила,⁴ теоретичара француског симболизма и заговорника „научне поезије“, постављен на месту уводника, уредништво посвећује Сибу Миличићу и „Књижи радости“ уз следеће објашњење:

Због мале књижевне препирке о уметничкој вредности Стефана Малармеа, која је настала у београдским књижевним ревијама, а на основу књиге г. Ернеста Рено-а, „La Melée Symboliste“ обратили смо се на Малармеовог друга, великог француског песника, Рене Гила, да нам он да свој суд у том питању (16. септембар 1921: 81).

Љубазно се одазивајући позиву С. Пандуровића и В. Живојиновића, Рене Гил не само да објашњава Малармеов симболизам и сопствену поетику, већ, нехотично, и поетику космичке поезије која у том тренутку осваја *Мисао*, којом ће и сасвим доминирати у наредне две године, са новим уредницима. Посебно се важним чине два пасуса која прецизно описују један развојни ток француске, тј. европске поезије и њено нужно одвајање од симболизма. Песнички космизам у *Мисли* настаје делом и из описаних поетских тежњи:

Скупа узевши, он [Маларме] је и ту остао у сагласности са Бодлером и његовим ужасавањем мало детињастим од Науке којој је он стављао насупрот Имагинацију, као много ширу по инспирацији! „Не може се човек вољно лишити Едена!“, рекао ми је исте године Маларме, обавестивши ме тако да ме ни он, ни Симболисте (који су примили моју технику „вербалне инструментације“) не би пратили у мојој филозофској идеји заснованој на бази научноеволуционистичкој.

И доиста, због тог свог неинтересовања, презирања и као неке мржње према Науци (Науци која је једино имала да нам пружи материјал из којег сам успео да створим и

4 У Библиографији часописа *Мисао* 1919–1937 Добрило Аранитовић прави превид и јасно издвојен наслов чланка спаја са посветом (такође јасно издвојеном и написаном у курсиву) па овај чланак именује као „О Малармеу, Сибу Миличићу и ‘Књижи радости’“ (Аранитовић 2013: 169). Превид прави и код имена аутора пишући Рене Гал.

утврдим Поезију универзалне мисли и космичке конструктивне и синтетичке емоције, и поезију у којој се смањује супротност између материјализма и спиритуализма), због тог неразумевања Песници-Симболисте, произашли из Малармеове уметности, нису више у мисаоној заједници са најближом будућношћу, нису у знаку еволуције (16. септембар 1921: 85).

Космичка поезија, космизам и космологија нису, дакле, накнадне историографске и теоријске конструкције, већ појмови који потичу из различитих гестова самоодређења и самоименовања (пост)симболиста и авангардиста – а функционални су и са књижевноисторијске дистанце. У домаћим оквирима, у „наступу“ Београдске литерарне заједнице „Alpha“, којој припада и Миличић,⁵ у загребачкој „књижевно-умјетничкој ревији“ *Критика* 1921, у непотписаној белешци стоји:

И сви су они *козмичари*, фанатично вјерују у културу, у музику, у бијеле пламенове, у велики дах, у дубоки смисао нове ренесансе човјечанства, која иде чежњом хисторије, вјечитим вапајем умјетности, у звјездано остварење... (11–12/1921: 450–451, курзив С. Б.).

Треба нагласити да је већина чланова групе „Alpha“⁶ постала језгром Младеновићеве *Мисли*, као и то да се делом подударала са Групом уметника. Треба нагласити и да је уводни чланак Тодора Манојловића био посвећен управо Сибу Миличићу,⁷ и да је то било, поред наведеног превода Гиловог текста, друго овакво *повлашћивање* Миличићеве позиције међу (не)формалном групом песника у врло кратком периоду.

5 А објављује одломак из веће целине, насловљен „Из књиге Пут“, с посветом Т. Манојловићу.

6 Тодор Манојловић, Милош Црњански, Тин Ујевић, Сибе Миличић, Станислав Винавер, Јосип Косор, Светислав Стефановић, Бошко Токин, Станислав Краков, Растко Петровић, Милан Дединац, Иванка Иванић.

7 „О поезији и њеној кризи и обнови у 19. веку“, 387–390.

Следеће године, пишући у *Мисли* приказ „Космологија Сиба Миличића“ Александар Илић износи став да једино Миличић међу свим *космичким песницима* има потпуно изграђену лирску *космологију* (1. април 1922: 547). Пре тога, у приказу Крлежине *Хрватске рапсодије*, Илић узгредно истиче значај космичке поезије као новума:

У нашој послератној уметности јавила су се прва пулсирања рушења и оцепљења од свега предратног. Нагласићемо, без развијања, у нашем сликарству *декомпозицију* форме и *интензивност* боја, а у *космичкој* поезији дискретно, првеначко наглашавање да је бескрај једина интернационала душе и савести, а прехристовске цивилизације Египта, Кине и Индије предуслов ка новим откровењима душе (16. јануар 1922: 126, курзив ауторов).

Касније, он ће и поезију Растка Петровића, из збирке *Откровење* (1922), сврстати у *космичку готику*, коју, према његовом мишљењу, стварају још и париски уметници Андре Салмон, Жан Кокто и Жан Епстајн (16. јануар 1923: 133).

Сибе Миличић је од самог почетка био привилеговани песник *Мисли*: у првом броју, после програмског уводника Велимира Живојиновића („Мисао и акција“), објављена је песма „Из књиге Сунчани дан, одељак 'Јутро'“. Очигледно је, на позив уредника, Миличић из рукописа изабрао песму која би такође колико-толико била блиска програму: *Сунцем занесен, / први се дигао / узлетио соко: / у небо је стигао, / у небо високо. // И тамо, одакле сунце тек сева, / облаци иду, за њима гром, / одатле дивну песму он пева / леп, као мисао, у заносу свом. // Песму без клика, песму без гласа / пева ју крила поносни крет, / и занос, што душу, ко море, таласа: / летом се само изражава лет. // Сунцем занесен / први се дигао, / узлетио соко: / у небо је стигао / У небо високо.*

Док је у првом периоду *Мисли* поезија са космичким мотивима присутна само у

ретким песмама Светислава Стефановића и Ранка Младеновића,⁸ у Младеновићевом периоду космизам постаје доминантна лирска струја у оквиру укупне поезије која се објављује у часопису. Оно што је за ову тему кључно, јесте то да се, као космичар, Миличић обзнањује пре свих ових (само)именовања и образложења, манифестним чланком „Један извод који би могао да буде програм“, у 3. броју обновљеног *Српског књижевног гласника* (1. октобар 1920; даље: *СКГ*). Пуни смисао овог манифеста остварује се, међутим, тек у контексту другог часописа: тек у накнадним интертекстуалним везама са напред наведеним чланцима у *Мисли* разумеју се и ове Миличићеве идеје о путевима нове (космичке) поезије:

Савремена биологија заузела је потпуно филозофију: човек је унесен у козмос као део његов. Величанствена идеја братства и једнакости унесена је у све што постоји. Губљење оног чисто човечанског које је, кроз примитивне религије и човеков егоизам, дизало човека на престо свега, даје све више места козмичким осећањима. [...] Полако се креће ка висинама. Кад се човек буде уистину ослободио, барем уколико је њему могуће, од свега материјалног, дигнуће се високо и нова духовна, до данас нечувена поезија, одјекнуће светом, велика поезија свеопште козмичке љубави (*СКГ*, 3/1920: 192).

Иако у овом чланку сродне ослободилачке тежње Миличић препознаје у социјализму и комунизму, ипак предвиђа њихов „бродолом“ јер сматра да се „човек никада неће ослободити на материјалној бази“ (Исто: 191). Миличић манифест завршава речима о „најмлађим“ песницима који описану космичку поезију у том тренутку стварају.

8 Од три у том периоду објављене Миличићеве песме, само је једна космичка („Из књиге: ‘Звездано небо’ VIII“, 1920: 508–509); док друге две не припадају овој струји („Разговор“ – из књиге *Филигран*, 1920: 901; „Сан тела“ – из *Књиге љубави*, 1920: 1567–1569).

У књизи *Авангардна поезија* (1984) Радован Вучковић⁹ је, у оквиру поглавља „Српска авангардна лирика“, поред 1) социјалне и ратне лирике, 2) активистичко-критичке лирике, 3) постекспресионистичко-дадаистичке поезије и 4) генезе надреалистичког писања, издвојио и два песничка тока која обухватају струју коју називамо лирским космизмом: 5) космичко песништво и 6) деструкција космичких утопија и конструктивистичко мистичко песништво. У „чисто“ космичко песништво уврстио је поезију М. Црњанског, С. Миличића, Анице Савић-Ребац, „бајке“ Тодора Манојловића и космичке приче С. Винавера. Младеновићеву поезију сврстао је у деструкцију ове лирике, као и неке Винаверове и Настасијевићеве песме. Вучковић је, од свих истраживача српског и хрватског модернизма, најдетаљније проучио књижевне часописе међуратног периода, и управо је он истакао важност космизма и космичке поезије тога времена, што савремена читања датих часописа само потврђују. Нијансирано тумачење космизма пружио је у својим радовима о авангарди и Гојко Тешић. Он као посебан *изам* више пута, уз *космизам*, издваја и *интеркосмизам* (Тешић 1989: 124; Тешић 2009: 51), имајући у виду управо манифесте објављене у Младеновићевој *Мисли*: „Везе“ Светислава Стефановића, „Земаљско и међузвездано друштво“ Милоша Ђурића (1. и 16. јули 1922) и „Интеркосмичка лирика“ Божидара Ковачевића (1. јануар 1923).

Вучковић космичку лирику процењује као *доминантну струју* у читавој српској књижевности после Првог светског рата, и сматра да је

јединствена и готово факирска опседнутост космолошким мотивима, као и апстрактним категоријама времена и простора, апсолутне љубави интегрисане у свецилину света и живота. Та појава општа је у једном делу европског песништва, али изгледа да нигде у тој мери не доминира као у српској поратној поезији (Вучковић 1984: 103).

9 Ова књига објављена је у новом издању под називом *Поезија српске авангарде*.

У каснијој књизи (*Поезија српске авангарде*, 2011), која се већином заснива на претходној, Вучковић понавља закључак да би „космичка лирика у српској књижевности одговарала типу апстрактног експресионизма“ (Вучковић 2011: 140), а његову потврду налази у једном самоодређујућем манифестативном гесту, писаном у исто време када и Миличићев „Извод“:

Можда је Винавер и најбоље теоријски образложио суштину ове врсте песништва, када га је покушао дефинисати као интегралну експресију макро и микрокосмоса, полазећи од убеђења да „космизам атома живи истом слутњом, којом и васељене“ (Вучковић 2011: 140; Винавер, „Манифест експресионистичке школе“, 1920).

Вучковић добро уочава да је порекло оваквог космизма не само у немачком експресионизму већ и у руском симболизму, тумачећи да се њиме „хтелo документовати универзално јединство света и прокламовати мистика свејединства на којој су инсистирали и руски симболисти, чији је Винавер добар познавалац“ (Исто). Такође, успостављањем својеврсног корпуса програмских космолошких текстова Вучковић имплицитно показује и како су се они из СКГ-а, који је покушао да буде отворен за нову поезију и филозофију, ипак реализовали у Младеновићевој *Мисли*, која је то заиста била:

Маса литерарних и филозофских текстова у поратној српској књижевности кретала се у кругу тих рефлексија, а они чији је циљ и формулисање одређене поетике са филозофско-антрополошким претензијама, стално су потенцирали задатак поезије као облика интуитивног перципирања космичких сензација, биле ове део микро или макроцелине. „Објашњење Суматре“ Црњанског, „Један извод који би могао да буде програм“ Миличића, „Космичка поезија у Француској“ Пола Жаматија, „Интеркосмичка лирика Божидара Ковачевића“. [...] А од песме „Суматра“ Милоша Црњанског из 1920.

до збирке *Вечери на мору* Анице Савић-Ребац из 1929. године, тече непрекинути ток космичке поезије у српској књижевности (Вучковић 2011: 141).

Наведени текст „Космичка поезија у Француској. Данашње стање поезије и њена будућност“ француски песник Пол Жамати и написао је на Младеновићеву молбу да прикаже стање у савременој француској поезији, а објављен је као уводник другог Младеновићевог броја. По свему судећи, *космичка поезија* је лични Јаматијев термин, којим обједињује савремене тенденције и у коме налази њихову заједничку основу, али која тек има да буде остварена: „дух универзалности пробудиће се – поезија ће постати космичка“ (16. јануар 1922: 81). Јамати не пише о конкретним песницима и делима, већ на једном апстрактнијем нивоу указује на нове односе између науке, филозофије и поезије:

Научник знаће да ствара само на основу науке. Тада ће нестати метафизичара. Филозофу биће једини циљ класификација, док репрезентација васионе има да припадне само песнику (Исто: 85).

Песници су, према његовом мишљењу, једини способни за потпуну синтезу и само поезија, са својом сликом целине, може да успостави нову везу између човека и космоса. Читаоци *Мисли* могли су лако управо у овим ставовима препознати поезију Црњанског или С. Миличића. Оно што је посебно важно, то је Јаматијево уздизање поезије изнад филозофије и науке, у епистемолошком смислу. Космизам за њега, као и за уредника *Мисли* и његове сараднике, представља заправо спознајну *методу*, и то ону која омогућава да се сагледа не само *целовитост* већ и *јединство* света и свемира. Све ће те ставове поновити и потврдити и Светислав Стефановић у тексту „Везе“, у коме „раскида“ са застарелим методама деветнаестог века („Реализам и натурализам у уметности и материјализам у

науци, који су владали прошлим веком, одвише су гледали само стварност...“) и залаже се за нове („Данас и наука добија многу примесу фантастичног, интуитивног, и наука сама открива везе човека не само са његовом непосредном околином него са његовим најудаљенијим и најнестварнијим условима живота у времену и простору“). Стефановић се директно интертекстуално надовезује на чланке претходно објављене у *Мисли* („У биологији се говори о ланцу предака – један данашњи човек само од времена Христа на овамо има их на око 20 билијона. Једна од Ајнштајнових теорема о релативности почиње са размишљањем о паду једне цигље...“) и све то чини како би у овај свеповезујући космолошки научни метод уврстио и „најмодерније“ песнике који „тим сазнањем живе“ (16. јуни 1922: 990–991).

Еволуција космичке лирике у *Мисли*: позиција С. Миличића

Код појединих београдских песника током раних 20-их година била је јача веза са космизмом немачког експресионизма, док је код других реч о вишеструким утицајима и слободнијој интерпретацији ове песничке тенденције. Лирски космизам самог уредника *Мисли* Р. Младеновића, налази се негде између ових двеју група. Иако је у његовим песмама присутан кључни мотив експресионистичког космизма – експанзија лирског субјекта на свет и свемир, његова бесконачност и надмоћ, која је, парадоксално, израз реалне немоћи субјекта – тај мотив не садржи друштвене конотације. По томе је Младеновићева имплицитна поетика у сагласју са Миличићевом како имплицитном, тако и експлицитном поетиком из „Извода“. Субјект, тј. лирско ја близак је симболистичкој души, која се налази у ванисторијском простору. Са друге стране, од симболистичког субјекта удаљава га иронијски однос према свету, а пре свега према самоме себи. Овим поступком Младеновић се приближава романтичарској

поетици и метафизици. Предраг Протић, у тексту „Поезија Ранка Младеновића“, указује на овај поетички континуитет истичући његово шире значење за све модернистичке песнике (овде: авангардистичке):

Модернисти и после Првог светског рата видели су себе, ако не као обновитеље романтизма, а оно као настављаче романтичарске традиције. Многи међу њима, поучени бројним новим, књижевним и историјским искуствима, покушали су да наставе даље од онога где су романтичари из омладинског доба стали, и да захвате и оне просторе које су њихови претходници оставили неосвојеним. Један од таквих песника био је и Ранко Младеновић; уз раног Црњанског из *Лирике Итаке* и, такође, раног Божицара Ковачевића, најизразитији представник таквог усмерења (Протић 2006: 338).

Младеновић своје „звучне елипсе“ почиње да објављује у *Мисли* 1. септембра 1920. обележавајући их редним бројевима, што ће наставити и наредних година. Тек 1928. године ове песме биће штампане као збирка поезије, њих 28, под истим називом.

Прва „елипса“ открива да се *ја* песме идентификује са душом, која ће бити апострофирана у последњим стиховима: *Све је сада у теби бескрајно, / душо моја, / мој колосе јадни!...* Парадоксална позиција *јадног колоса* имала би сасвим другачију семантику у експресионистичком кључу, који укључује етичку и политичку егзистенцију субјекта, док у *звучном простору*, какав је простор Младеновићевог лирског света, фигура парадокса има слабији ефекат. Младеновић је, дакле, космички простор испунио звуком, и то складном мелодијом, која је такође ближа симболистичком него експресионистичком доживљају света. То показују први стихови прве елипсе: *Звони, звони / арија над шумом!*, а исти звучни склад гради се и понавља затим кроз читав циклус. Мелодија коју слуша

лирско ја није, међутим, монотона (*ја те осетим / музиком бескрајна / узаносном судару свих звезда, / у коме сам те / од звукова ото...*), али се јасно сугерише да не постоји дисхармонија и дискрепанција: та мелодија упорно се назива аријом, односно аријама.

Укупна космичка поезија у *Мисли* може се систематизовати и кроз то да ли у појединој песми доминира мотив душе или тела. Мотив душе везан је за екстатично спајање са космосом, а мотив тела, тачније његова слика, носи драгоцен потенцијал поигравања патетиком екстазе, односно иронијски потенцијал.

У таквој подели, Сибе Миличић припада првој струји космичара. У првој песми циклуса „Детињство“ (који започиње да објављује у *Мисли*), песнички субјект оглашава се на почетку: *У крошњи бора љуљам се / цео велики дан: / у колевци својој дете заносно!* (16. март 1923: 413). У овој дугој песми описано је утапање лирског субјекта у природу и приказана потпуна хармонија односа двају ентитета, а све је то додатно мелодијски потцртано ритмом који уљуљукује и самог читаоца, и доводи га у стање равнотеже. Тачно на средини песме описује се један искорак ка космосу, „догоди се“ благо избацавање лирског и читалачког субјекта из равнотеже, односно предимензионирање телесног лирског *ја*, али се одмах потом, иако умањеној, све врати овоземаљској природи: *Полудише ветрови на пучини / И певају, као пијани певају / И са тисућу се руку хватају / За гране безбројне бора / И љуљају ме, љуљају.... / А ја, ван себе, као природа чист, / Узнесен до заноса цвета, / Ја ширим руке разапев се сав / Између Бескраја и света. // Сунце ме целог обасуло свег / Валом радосног смета, / А моја дуга пружила се сен / На земљу, на море, на врхове гора / На цео мој чаробни крај: / Да сву своју малену земљу ја примих / У детињи, топли загрљај!* (16. март 1923: 415).

Већ у следећем броју открива се колико је оваква лирика „свеопште козмичке љубави“, тј. колико је Миличић високо цењен и у *Мисли* Р. Младеновића, будући да је један од

изабраних који је заслужио *портре* (како је редовно стајало у жанровском одређењу чланка) у новоуведеној рубрици *Наши сарадници*, састављеној од фотографије и текста.¹⁰ Уредништво је у портрету „Сибе Миличић“ писало:

Песник Сибе Миличић, рођен на острву Хвару, опева мистичну лакоћу душевности, која еротично чезне за спајањем неба и земље. Отуда је космичар и илузионист: Он уноси у нашу поезију чар једне озарене лирске метафизике (1. април 1923).

Унутар лирског космизма јасно се издвајају и песме са наглашеним еротским мотивима, па би се тај правац могао назвати *еротским космизмом*. Еротским космизмом именовао је Радомир Констатиновић један ток поезије Данице Марковић, у који је убројао све њене космичке песме објављене у *Мисли*, али и у другим часописима (*Биће и језик*, књ. 5). Реч је, међутим, о песмама какве су „Екстаза“ и „Доживљај“, уводне песме *Мисли* из првог Пандуровићевог периода уређивања. У Младеновићевој *Мисли* она објављује само једну песму, „Одјек“ (16. мај 1922), која и не спада у ред космичких песама. Ипак, Даница Марковић је једина ауторка заступљена у рубрици *Наши сарадници*, где је изричито представљена као космичарка, што је био један од разлога за издвајање и увршћивање у ову канонизујућу рубрику. Нешто пре портретисања Миличића, уредништво ће истаћи да

10 Уведена 1. новембра 1922, рубрика *Наши савременици* је најпре одала почаст оснивачу и уреднику Сими Пандуровићу, затим 16. новембра Браниславу Петронијевићу, па 1. децембра Светиславу Стефановићу, 16. децембра Николи Вулићу, а онда су током 1923. портретисани: Иво Андрић, Милан Грол, Августин-Тин Ујевић, Милош Недељковић, Даница Марковић, Светомир Ристић, Сибе Миличић, Сениша Станковић, Станислав Винавер и Милош Црњански. Тин Ујевић представљен је на начин који открива разлике између метафизичког космизма Миличића и већине других песника, с једне стране, и Ујевићевог револуционарног, изворно авангардног, социјално осетљивог осећаја јединства света: „Да верује, повукао би се у неки манастир. Овако има намеру да пропутује још свет, и да се посвети студији музике и индијске филозофије. У души се осећа авениристом. Верује у будућност пролетаријата и у слободни стих. Нада се, да ће га музика ослободити патње телесног живота“ (1. фебруар 1923: 235).

песник г-ђа Даница Марковић има и своју послератну песничку еволуцију. Песимизам и велика искреност у предратној збирци њених песама („Тренуци“) побудили су Скерлића да је упореди са Францускињом Марселином Деболд-Валмор и са Немецом Бетом Паоли. Њена закопчана нервоза стихова, после рата се дискретно и скромно развила до космичких емоција, што је везује данас и за нашу младу песничку генерацију (1. март 1923: 394).

У космизму овога усмерења спајање лирског субјекта са космосом одвија се путем еротске екстазе. У *Мисли* је он репрезентован песмом „Kô детенце“ Јосипа Косора. Еротска екстаза приказана је као начин којим се постиже заборав, у коме субјект стиче илузију бесмртности, тј. утапања у вечност, у бескрај времена и простора: *Иза обману страшне свести што морамо / мрети, / срчимо џехенет, рај и нирвану / из пурпурне шкољке миле страсне жене, / Из магичне и козмичне јој баште! / Најсветији је тамјан нашој души мирис / Њене пути, / Романтика бедара и груди... / Ах, беримо крушке и кајсије / С прве податне гране / И набијмо на завраћену лупешку главу / Венац дуге, лепоте и хармоније, / У вулканичном крвавоме хуку / Звезде Свељубави!...* (16. мај 1923: 739).

У време када је објављена ова песма, Косор је већ познат као песник космичке оријентације, са потпуно уобличеном поетском космологијом, која се огледа у збирци *Бели пламенови*, објављеној 1919. у Београду. Његова космологија почела је, иначе, да се уобличава још пре Првог светског рата, а сам Косор сведочи о позитивној рецепцији његових првих космичких песама од стране Штефана Цвајга, који је обећао да ће превод песме „Осјећај васељене“ („Gefühldes Weltall“) одштампати у алманаху у част Емила Верхарена (Косор, *Пожар страсти*, *Са Кратком аутобиографијом*, 1950, 1987: 74). У истом броју *Мисли* непотписани аутор доноси белешку „Француски часопис о Јосипу Косору“. Часопис *Les Cahiers d' Icare* објавио је, наиме, текст Мориса Бланшара управо поводом

Белих пламенова који су 1923. преведени на француски, са предговором Гистава Кана. Писац приказа „назива Косора књижевним гигантом, песником визија Космоса“, а *Мисао* преноси и део из приказа где се каже:

Он напушта традицију и руши ограду језика и знаности. С гигантским крилима и плећи узноси се у бескрај да тражи Бога. [...] Буктиња свемира трза из њега крикове, који својом звучношћу, ритмом и колоритом изазивају хармонично само то што се осетити може. Он не говори више нашој памети, неспособан да донесе осећај изражен у страшном развоју свемира, он доноси нашој личности сензације што се претварају у визије, што су се развиле пред нашим зачуђењем (16. мај 1923: 797).

Непосредно поред Косорове песме „Ко детенце“, Младеновић објављује своју песму „Лирски каприс“ (Исто: 740), у којој је еротички моменат такође присутан, но не толико експлицитан. У средишту пажње и овде је екстатички доживљај стапања са космосом, али презентован на оригиналан начин. Наиме, субјект песме иронијски је дистанциран од сопственог доживљаја, што се и директно саопштава издвојеним последњим стихом (*И расецам своју екстазу*), али га истовремено и хиперболизује поигравајући се функцијом тела. Позиција субјекта / тела постепено се, из стиха у стих, мења: он се доводи у све ближу везу са васионом, док је на крају не надрасте. Пошто га је мелодија повела ка вечности, субјект песме губи свест, да би на крају дошло до инверзије односа космоса и индивидуе: читав космос утапа се у тело субјекта, захваљујући чему долази до метаморфозе: увећано тело субјекта надилази уобичајене просторне односе: *А затим смело, / Док се у мени сав свемир руши, / И кроз ноћ тамну / Док још осећам вечност бесрамну – / Ја опкорачавам Месец ко вазу / И расецам своју екстазу.*

У даљем објављивању песама циклуса „Детињство“ (1. јуни 1923), који хронолошки следи за наведеном Косоровом и Младеновићевом песмом, Миличићев лирски субјект

приближио се оваквом маниру: представљен наглашеније него до тада, као тело, такође долази у надмоћну позицију у односу на космос: *Наслањам сад главу на облак / а руке на два сунца. / Крај мојих ногу протиче / пут млечни: сребрни поток, благ. / Преда мном се прострла васиона: / Ја гледам на просторе света* (1. јуни 1923: 816).

После Миличићеве песме, Младеновићев лирски субјект у песми „Ноћне антистрофе“ приказује сличну ситуацију: *Месец сам левом руком / Пренео чудно на запад / А у срцу дршће напад / И утапа се звуком / У атом један...* Односно, како то код Младеновића бива увек гротескније и неидилично: *Пун престаупа и моћи / Растргао сам усне / Овој ноћи...* (1. септембар 1923: 1327).

У исто време, и код песника који је у време Младеновићевог преузимања *Мисли* покренуо сопствени часопис *Хипнос* (а тиме основао сопствени покрет – хипнизам), код Рада Драинца, постоји, у *Мисли*, иста гротескна слика обрнутог односа космоса и тела. У песми „Позориште вечности“ лирски субјект покушава да интериоризује и антропоморфизује космички бескрај: *Осећам да у мени постоји / васељенска бина / са глумцима угаслих звезда / под светлошћу плавих зора / и с музиком сфера / и комиком метеора* (16. март 1922: 425).

Ова слика, типична по новом виђењу простора, носи и особене црте Драинчеве авангардне поетике: свет представља као позорницу а песника као кловна или глумца. Међутим, Драинац овде искаче из својих уобичајених координата, које се шире до најудаљенијих крајева света, али обично не иду ван планете Земље, и изјављује: *Ја, нови син нове васељене / у непојамно иза светског платна / и преко свих веза / одбрајам часе временског клатна / тужан испод мрких брега* (Исто).

Песнички модел сродан овој струји лирског космизма у *Мисли*, постојао је у поезији руске авангарде. У тексту „Авангарда и симболизам“ Игора Смирнова налази се сажет

опис и кратка илустрација овог тока поезије. Уочавајући разлику између симболистичког и авангардног модела света у руској поезији, Смирнов закључује да

оно што су симболисти видели као аномалију без права на постојање (мисли на укључивање далеког и великог просторног подручја у блиско, нпр. увлачење космоса у земаљски простор) постаје у футуристичкој и акмеистичкој поезији норма изградње свијета, која нипошто не штети човјеку. Такве нарави је конотативно пуњење мотива космоса у кући Мајаковског (*...заљубљујте се под небом крчми...*), код Бурљука (*Сав је свијет сад блистав дућанчић*), код Кручониха (*комета се завукла мени под јастук / Зуји и голица љубећи бодљикаво ушенце*), код Г. Иванова (*Небо је попут свијетле одаје, / Није ли га тешко пријећи?*) и код многих других представника повијесне авангарде (Смирнов 1989: 24).

Песник код кога је овај гротескни обрт најизразитији је Велимир Хлебњиков, и Смирнов је посебно истакао његове песме са темом града који прождире космос. Међутим, слика и тема односа космоса и тела провлачи се кроз читаву Хлебњиковљеву поезију. Томе могу да посведоче следећи стихови: *Пријатно је видети / Задувану русалчицу... / како вредно брише / тестом белог хлеба / Закон светске теже* (Хлебњиков 1964: 55). Или: *На њему беше цилиндар васионе / С прашином звезда. / Четка није баш сваки дан / Прашину ишчешљавала* (Исто: 185). Или пак они који јасније откривају сродност Младеновићевог и Миличићевог космизма са поезијом руског песника: *Спреман сам да кажем Господу ноћи: / „Рођо!“ / И да Млечни Пут / Погладим по главици... / Ја ћу, о свете, блиска сунца / Научити да ми салутирају* (Исто: 181–182).

Оно што представља битну разлику између Хлебњиковљевог поступка и поезије југословенских космичара у *Мисли* јесте чињеница да својеврсна фамилијаризација

космоса (успостављена тако што је однос лирског субјекта и космоса приказан не само као гротескан већ и интиман и топао), која даје оригиналан тон Хлебњиковљевој лирској космологији, није на тај начин присутна код наших песника. У српској поезији поступак аналоган Хлебњиковљевом користиће тек Васко Попа 50-их година 20. века.

Када се космичка поезија, односно појединачне песме у *Мисли*, сагледају у следу хронолошког појављивања, запажа се да, код једног броја песника, постоји врло слична интерпретација лирског космизма: лирски субјект приказан као тело, космос представљен као опипљив и персонификован простор, (привидно) надмоћна позиција субјекта подривена иронијом или аутоиронијом, односно депатетизована версификацијским ефектима (преломљени, декомпоновани десетерац, слободни стих итд.). Ове одлике особене су за специфични лирски космизам који се формира у *Мисли*. Сибе Миличић, иако првим двома збиркама (1920; 1922) припада више космизму у ужем смислу речи, космизму душе, приближава се током 1923. другој групи космичара и „деструкцији космичких утопија“, према Вучковићевој терминологији. Међутим, овај моменат присутан је код Миличића само на нивоу песничких слика.

Закључак

Посматрајући поезију са космичким мотивима С. Миличића, у контексту часописа *Мисао*, намеће се закључак да је треба одредити у ширем значењу, као – *космизам*, дакле као авангардну тенденцију условљену не само поетичким, и не само идеолошким, већ и научним чињеницама са почетка 20. века. Тај појам одговара и самоименовању групе авангардиста окупљене најпре у литерарној заједници „Alpha“, а затим и у часопису *Мисао*. Сибе Миличић заузима у њој важно место, као онај који је и пре авангардистичке етапе овог часописа, под уредништвом Ранка Младеновића (1922–23), најављивао (у

манифесту „Један извод који би могао да буде програм“ у *Српском књижевном гласнику* (1920) и објављивао космичку поезију, а посебно у Младеновићево време када га други космички песници виде као једног од најбољих космичара (Младеновић) односно као лиричара који једини међу свим актуелним песницима има потпуно изграђену лирску космологију (Александар Илић). Како су у *Мисли* јасно видљиве две струје космичке лирике, тако се јасно може пратити како се Миличић, који првим двама збиркама (1920; 1922) припада више космизму у ужем смислу речи, космизму „душе“ (космичко песништво, у терминологији Радована Вучковића), током 1923. приближава и другој групи „телесних“ космичара („деструкцији космичких утопија“, према Вучковићу). Међутим, код Миличића се ова еволуција одиграва пре свега на нивоу песничких слика (што је можда неминовна последица песничког дијалога на страницама *Мисли*), али не и на нивоу значења целовите песничке визије света. Шире гледано, у почетку доминантно *метафизички* карактер космизма београдских песника приближава се поступно моделу *гротескног* космизма, чији је главни репрезент у том тренутку Велимир Хлебњиков. У том се приближавању јасно препознаје и кретање српске и хрватске, односно југословенске поезије од симболизма ка авангарди. А у томе процесу раних 20-их година 20. века, кроз читање навођених чланака, јасно се препознају вишеструки, пре свега немачки, француски и руски песнички и филозофски подстицаји.

ИЗВОРИ

Гил 1921: Рене Гил, „О Малармеу“ (Сибу Миличићу и „*Књизи радости*“). Прев. с рукописа Н. Т. [Никола Трајковић], 7, 2, 1921: 81–87.

Илић 1922: Александар Илић, „Мирослав Крлежа. 'Хрватска рапсодија'" [приказ], *Мисао*, 16. јануар 1922: 126–127.

- Илић 1923: Александар Илић, „Откровење Растка Петровића“, *Мисао*, 16. јануар 1923: 133–136.
- Косор 1987: Josip Kosor, „Kratka autobiografija“, *Požar strasti*, Privlaka: Kulturno-informativni centar Privlačica, 70–81.
- Косор 1923: Јосип Косор, „Ко детенце“, *Мисао*, 16. мај 1923: 739.
- Миличић 1922: Сибе Миличић, „Пролетњи хаос“, *Мисао*, 1. јануар 1922: 19.
- Миличић 1922: Сибе Миличић, „Књига са седам печата (Читајући Апокалипсу)“, *Мисао*, 1922: 1333–1334.
- Миличић 1923: Сибе Миличић, „Детињство“, *Мисао*, 16. март 1923: 413–417.
- Миличић 1920: Сибе Миличић, „Један извод који би могао да буде програм“, *Српски књижевни гласник*, бр. 3, 1. октобар 1920: 188–193.
- Миличић 1922: Сибе Миличић, *Књига вечности. Филигран*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Мисао*, књижевно-политички часопис, књижевно-соци(ј)ални часопис, Београд 1919–1937.
- (Уредништво) 1923: „Даница Марковић. Портре“ (са фотографијом), *Мисао*, 1. март 1923: 394.
- (Уредништво) 1923: „Сибе Миличић. Портре“ (са фотографијом), *Мисао*, 1. април 1923: 554.

ЛИТЕРАТУРА

- Аранитовић 2013: Добрило Аранитовић, *Библиографија часописа Мисао 1919–1937*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Службени гласник.
- Бараћ 2008: Станислава Бараћ, *Авангардна Мисао: авангардне тенденције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића 1922–1923*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Вучковић 1979: Радован Вучковић, *Поетика хрватског и српског експресионизма*, Сарајево: Свјетлост.
- Вучковић 1984: Радован Вучковић, *Авангардна поезија*, Бања Лука: Глас.
- Вучковић 2011: Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
- Протић 2006: Предраг Протић, „Поезија Ранка Младеновића“, у: *Зборник радова у част*

академика Радована Вучковића. Прир. Станиша Тутњевић, Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске, 337–345.

Смирнов 1989: Igor P. Smirnov, „Avangarda i simbolizam (Elementi postsymbolizma u simbolizmu)“, у: *Pojmovnik ruske avangarde*, 6. svezak. Ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske – Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 9–32.

Тешић 1989: Гојко Тешић, „Контекст за читање модернистичке и авангардне приповетке двадесетих година“, у зборнику радова *Поетика српске књижевности 2. Типови приповедања у роману и приповеци на српскохрватском језику у првој половини 20. века*. Ур. Новица Петковић, Београд – Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Институт за језик и књижевност.

Тешић 2009: Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда. Књижевноисторијски контекст (1902–1934)*, Београд: Службени гласник.

Хлебњиков 1964: Велимир Хлебњиков, *Краљ времена Велимир I*. Прев. Бора Ћосић и Вера Николић, Београд: Просвета.

Stanislava Barać

SIBE MILIČIĆ'S COSMISM IN THE CONTEXT OF THE JOURNAL *THOUGHT* (MISAO)

Summary

Sibe Miličić's poems with cosmic motifs, if read in the (context of) journal *Thought*, require broadersignification than just a *cosmic poetry*. The adequate notion is – *cosmism*, understood as avant-garde tendency conditioned not only with poetical and ideological but also with scientific facts from the beginning of the 20th Century. Cosmism in science and art in Europe was established as a method, as a pursuit to unity and totality of macro- and microcosmos. The notion of cosmism fits to self-description of the Miličić's group of avant-garde writers, as well. They were officialy gathered in Belgrade, in *The Literary community "Alpha"* (1920–1921), and in the journal *Thought* (1919–1937), especially during its avant-garde phase in 1922–23, with Ranko Mladenović as the editor. Miličić played an important rolle among these young writers: he announced (in the manifesto "An Excerpt

which could be a Programme" in the *Serbian Literary Herald* 1920) and had been publishing cosmic poetry (in journals and autonomous collections), and was recognized as one of the best cosmic poets (R. Mladenović) with fully developed "cosmology" (A. Ilić). There were two streams of cosmic poetry in the *Thought* magazine, and it is possible to keep track of Miličić's lyrical evolution in that frame: in the first two post-war collections of poems (1920, 1922) Miličić belongs to the *cosmism of the soul* (in the terminology of researcher Radovan Vučković it is *cosmic poetry* in the narrow sense), but during the 1923 he becomes closer to stream of "corporeal cosmism" (*destruction of cosmic utopias* in Vučković's terminology). However, this evolution in Miličić's poetry took place at the level of poetic images, and did not expand on the level of the total poetic vision. In a wider sense, *metaphysical* character of cosmic poetry of the Belgrade group, dominant in the beginning, slowly brought closer to the model of the *grotesque* cosmism, whose main represent at the time was Velimir Khlebnikov. This change reflects the transformation of the Serbian / Croatian / Yugoslav poetry from the symbolism to the avant-garde. By close and chronological reading of the chosen articles (scientific treatises, essays, manifestos, poems) one can clearly recognize multiplicity of German, French, and Russian poetical and theoretical influences in the described process (Theory of Relativity, Henry Bergson's idea of creative evolution, German expressionism, Russian (post)symbolism, cubist poetry in Paris, etc.).

Keywords: cosmism, Sibe Miličić, magazine *Misao [Thought]*, Belgrade, Ranko Mladenović, symbolism, avant-garde, evolutionism.

ПЕТИ ДЕО

«
Славко Петаковић
Филолошки факултет
Универзитета у Београду
petakovics@yahoo.com

УДК 82:81'38: [821.163.41.09-34 Miličić J. S.
81'38: 821.163.41.09-34 Miličić J. S.

ИРОНИЈСКО РАЗВОЂЕ ЗБИРКЕ БОРОВИ И МАСЛИНЕ

Анстракт: У збирци *Борови и маслине*, Миличићевом својеврсном прозном триптиху, средишње место заузима приповетка „Зидање храма“. Она се поетички и стилски, нарочито наглашеношћу иронијског тоналитета, разликује од „оквирних“ приповедака – „Агнец божји“ и „Блудни син“, представљајући специфично поетичко развође унутар композиције збирке. У раду се анализирају поетичко-стилске карактеристике приповетке „Зидање храма“ и указује се на њену самосвојност у склопу збирке *Борови и маслине*, али и у контексту Миличићевог ширег приповедног опуса.

Кључне речи: Сибе Миличић, иронија, *Борови и маслине*, приповетка.

Прва збирка приповедака С. Миличића *Борови и маслине* појавила се 1925. године; наишла је на добар пријем, завређујући награду Српске краљевске академије из фонда Љубе Михајловића. Збирка је конципирана као својеврсни прозни триптих, састављен од приповедака „Агнец божји“, „Зидање храма“ и „Блудни син“, тематски окупљених око представе живота на једном јадранском острву. У првој приповеци приказана је судбина жене која свесно жртвује живот како би имала пород, а у трећој морални расап острвљанина заљубљеног у блудницу. Обе приповетке одликују једноставност фабуле, традиционални приповедни поступак, уз назнаке психолошког нијансирања у

обликовању јунака и мотивисању њиховог деловања. Приповетка „Блудни син“ уметнички је најслабија због „тромог темпа“ развијања фабуле и „шкртости имагинације“ (Богдановић 1927: VII) аутора у осмишљавању заплета и, нарочито, расплета.

Средишње место припада приповеци „Зидање храма“ која се стилски разликује од „оквирних“ приповедака, представљајући специфично поетичко развође унутар збирке. Фабулативна основа приповетке релативно је једноставна. Подизање цркве на острву, подстакнуто религиозним заносом жупника и мештана, прати обрт јер дон Антун изневерава идеале, пљачка новац од прилога пастве и бежи на копно са кћерком клесара ангажованог да подигне светилиште. Сложеношћу приповедне технике „Зидање храма“ разликује се од приповедака „Агнец божји“ и „Блудни син“, чиме заузима посебно место унутар збирке *Борови и маслине*. Њена изузетност огледа се пак и у контексту Миличићевог ширег приповедног опуса. Јер, наглашеношћу иронијског тоналитета у сликању стварности и рафинираношћу приповедне перспективе, „Зидање храма“ не само да нема пандан у пишевом опусу, него снажно одудара од типичне стилизације његовог наратива.

Висока тематска и поетичко-стилска кохерентност одликује читав, релативно невелики, Миличићев прозни опус – он, осим збирке *Борови и маслине*, обухвата још четири приповетке окупљене у збирку *Жена и човек* („Чудотворна слика матере божје од ‘доброг савета’“, „Љубомора“, „Добричина и његова жена“, „Самоубица“, „Агнец божји“;¹ 1927) и две у књигу *Хроника потонулог острва* („Море“ и „Тајна једног злочина“; 1928).

„Чудотворна слика матере божје од ‘доброг савета’“ је приповест о греху и искупљењу, уз наговештаје мотивације поступака јунака из психоаналитичке перспективе. У „Љубомори“ се описује смрт младог господара због покушаја авантуре са сељанком на острву. Издваја се, у збирци *Жена и човек*, као најуспелија по дубини уметничког продора

1 Приповетка „Агнец божји“ штампана је поново у збирци *Жена и човек*.

у сликању унутрашњег превирања у јунацима приповетка „Добричина и његова жена“, са темом љубавног троугла. Страдање због љубави тема је и приповетке „Самоубица“ у којој је Миличић покушао – истина: не сасвим убедљиво – да деловање јунака мотивише подсвесним поривима, манифестованим у халуциногеним визијама. У „Самоубици“ се јавља специфична иронија као обележје судбинског обрта који јунакињу лишава живота, након што је одустала од самоубиства. Дејство „случаја комедијанта“ – да се послужимо изразом Миличићевог пријатеља Црњанског – повезано је са мутним нагонским силама у јунаку, које, по психоаналитичким законитостима, воде одређеном исходу. Иронијски обрт у овој приповеци није, међутим, утемељен, и његова функционалност исцрпљује се у ауторовом хтењу да на крају приповетке, макар и немотивисано, изненади читаоца неочекиваношћу расплета. Иронијски слој у „Самоубици“ суштински је предалеко од наративно-стилског концепта „Зидања храма“ у коме иронија има доминантно конститутивни значај у заснивању проседеа. У приповеткама „Море“ и „Тајна једног злочина“ тематизован је сукоб острвског села и варошице, са трагичним последицама. – У Миличићевим приповеткама уобичајено је традиционално-поетичко евоцирање слике света коју успоставља неименовани, свезнајући приповедач, линеарно представљајући догађаје у складу са реалистичним стилским обрасцем. Тематско-идејна средишта свих приповедака чине егзистенцијалне драме јунака обележених грехом и (не)могућношћу искупљења, уз латентно присуство дидактичног значења.

Насупрот оваквој поетичкој матрици, у приповеци „Зидање храма“ представа о свету формирана је специфичним наслојавањем двеју равни. У основу приповетке положена је анегдотска окосница о моралном посрнућу локалног жупника. Анегдотску подлогу Миличић је могао пронаћи у реалном животу – што је непрозирно нашем тумачењу – али ју је могао наћи и на литерарним извориштима будући да је знаковито њено преклапање

са традиционалним анегдотско-новелистичким обрасцима, као што је нпр. „свештеник више воли љубавницу него црквену службу“ (Мелетински 1996: 74). Та потка затим је усложњена прожимањем са традиционалним сижејним моделима, уз њихово стилско-семантичко (међу)повезивање. Спрегом анегдотске подлоге са сижејним формулама: подизање грађевине уз приношење жртве, путовање у подземље, искушавање свеца, спасавање грешника – промишљено је конструисан „фалсификат“ митолошког предлошка, у који су уписани кодови на основу којих се распознаје поглед на свет острвске заједнице. Притом је уобличена пројекција света која једним својим полом извире из свакодневног искуства (реалије живота на острву), док другим увире у апсурдно и демонско (веровање сељана у сусрет са нечастивим), чиме добија обресе гротескног, „комичног у форми чудеснога“, тј. „митски комичног“ (Кајзер 2004: 139).

Средиште фабулативног напона почива на развијању конфликта различитих културолошких хоризоната, репрезентованих ликовима континенталаца, придошлица из урбане средине (клесар и његова кћи) и сељана, чија се појава, уз ретке изузетке, утапа у колективни лик, универзално означен као „село“. У судару ових фронтова прелама се судбина локалног жупника, чија веза са клесаревом кћерком превазилази границе индивидуалног искуства, претећи да разори социо-културне темеље острвске заједнице. Основни семантичко-интегративни чинилац у приповеци „Зидање храма“ је иронија. Она је заснована на логици контраста, који се манифестује на више нивоа организације уметничког текста – у повезивању фабулативних елемената, концепцији ликова, конструкцији слика, стилизацији исказа итд.

У повести острва, чији је живот до мртвила ритмизован свакодневним пословима, религијским обредима и окамењеном хијерархијом патријархалног света, подизање храма изузетан је подвиг. Локални жупник, осведочено ревностан на својој дужности,

упошљава времешног, у послу искусног клесара да спроведе у дело подухват којим ће бити обележена повесна хроника села („који ће кроз stoleћа показивати потомцима, колика је била вера и какво пожртвовање њихових побожних отаца, дедова и прадедова“, 50).

Уводни наративни сегмент, својеврсна експозиција, контрастивно је дат. Клесар, кога острвљани дочекују одушевљено, верујући у његову посвећеност и вештину, уистину не одговара таквој представи. Наиме, испоставља се да је клесар пијаница и коцкар који презире колотечину острвског живота, лишену разоноде на коју је навикао у градској средини: „Овде, у селу (видео је одмах чим је стигао), нема ни једне крчме. То га је озловољило“ (41).

У Миличићевом приповедању активира се механизам контраста који ће кумулативним садејством више елемената надаље условљавати развој догађаја. Неспоразуми између клесара и села умножавали су се, наговештавајући непредвиђени исход. Приликом проналажења материјала за цркву, у каменолому долази до забуне: „Онда клесар сиђе у ископану јаму, удари чекићем [...] крикну [...] изненађено: ‘Мрамор!’“ После се исправи: „Као мрамор!“, али колектив, „село“, не само да не региструје грешку мајстора, него све активности у вези са подизањем будуће цркве митологизује у складу са својим очекивањем. Разглашава се вест да је жупник, ободрен проналажењем прворазредног грађевинског материјала и осведочен у клесареву ванредну вештину и напредак у подухвату, обећао да ће света грађевина бити „као једна црква у Риму“ (48–49). Специфична стилизација појачава се, подсећајући на наратив домановићевске сатире. Пошто је жупник позвао вернике да дају прилоге („обећавайте ли ми сви да ћете дати све што можете, и више но што можете [...]“), егзалтирани сељани га подржавају:

Нису му дали да заврши. Крикови, плескања, плач, прекидоше његов говор. Обећања у новцу, у раду, падаху са свих страна. Неки су били готови да продаду цело своје

имање, и кућу, и жену, и децу, само да се забели црква међу простим, старим, црним кућама њиховог села (47).

Други план неспоразума развија се између клесареве кћери и села. Егзотичну континенталку дочекују сељанке узбуђено („чудећи се непрестано, како је она лепа, бела и румена, као права лутка“, 36), не слутећи да она са подсмехом доживљава њихов завичај као „пустош“, у којој, одвојена од свог љубавника, који је остао у граду, доколицу прекраћује заводећи жупника.

Авантура дон Антуна и Маргарите је фабулативно-динамичко средиште приповетке. Развијању овог наративног сегмента посвећена је, стога, нарочита пажња. Литерарном стилизацијом симулира се веза са традиционалним, митским сижејним обрасцима, положеним у најдубље слојеве културног наслеђа. Та резонанца заправо појачава иронијску дисторзију. У карикатуралном сазвучју анегдотског и митског дон Антун је представљен као мученик који се, усамљен, суочава са исконским злом јер је, како сматра село, клесарева кћерка „прави правцати паклени ђаво, који је узео човечји облик само зато да савлада снагу божју у Дон Антуну“ (69). Примарна слика иронијским ретуширањем добија допунски смисао, чиме се успоставља посебна семантичка релација између лица и наличја света („Тако је ђаво опасао својим репом сво побожно село, и тако је изгледало, да је он потпуно однео победу над Богом“, 71). Тако тривијално-романтичну авантуру свештеника сељани доживљавају као судбинско изглобљавање устаљеног поретка ствари, којим се уздрмавају моралне основе традиционалног света. Апсурдност представе сељана о демонском карактеру жупниковог искуства употпуњена је расветљавањем разлога који клесареву кћер наводе да заведе дон Антуна. Њена авантура са жупником није мотивисана страшћу већ инатом, жељом „рушења, исмејавања свега због чега су ови људи тако стрепели“ (64), којим се супротставља досади и намери села да је прилагоди своме ритму живота.

Оригиналност приповедне технике у „Зидању храма“ суштински произлази из вишеструке хибридизације на микро и макроплану стилизације. На микроплану она се огледа у организацији исказа праћеној варирањем приповедног гледишта. Искази су често уобличени тако да се приповедачева перспектива успоставља у и *изнад* равни духовног становишта колектива, чије је присуство обележено општом одредницом „село“. Иронијска стилизација притом упућује да је нараторово „саглашавање“ са становиштем колектива привидно, и да је његова визиura супериорна, што је иманентно духу ироничне наратије (Станојевић 1983: 125), у односу на видокруг села. Тако стилизован исказ представља двогласни унутрашњи дијалогизовани хибрид, при чему је иронијски тон сигнал супериорности приповедачевог духовно-интелектуалног становишта у односу на „село“. На макронивоу хибридизација се огледа у усложњавању слике света јер се основна представа допуњава иронијским сегментом који релативизује озбиљност првог плана. Тада контекст врши семантички притисак на текст (Стојановић 2003: 177), па се иронијским допунама назначавачу сукобљеност друштвених видокруга, међу којима нема споразума. Дубински конфликти генерисани су неспоразумима одељених културолошких миљеа и њихових морално-етичких система.

Иронија је, као основни семантички конституент приповедних слојева „Зидања храма“, најизразитија у формирању представе о главним јунацима – дон Антуну и селу. Посебан стилски поступак представља уметање ироничних референци којима се семантички усложњавају релације између елемената приповедног исказа. Ресемантизација исказа постигнута је каткад уношењем једне речи, која значењски преусмерава читав наративни блок. Лик жупника уобличен је према традиционалном моделу јунака кога „карактерише преобиље духовне воље и њена концентрација насупрот нагонском животу“ (Курцијус 1996: 279). Када се приповеда о доласку дон Антуна у село, након заређивања, из визиуре

сељака дочарана је маркантна појава младог жупника: „сви су у селу нашли, да личи на светог Алојзија, чија је слика са крином била на главном црквеном олтару“ (43). Мотив крина, који је семантичка спојница у симболичком ланцу, појављује се потом и приликом истицања моралне чистоте жупника. Наводи се да се „његова душа, полако, расцветавала у један дивни, бели мртви цвет, као они сребрни цветови на олтарима“ (43). Атрибутски елемент „мртви“ унутар синтагматског склопа ретушира читав исказ, али и симболичку референцу Свети Алојзије – дон Антун, превodeћи његово значење из поља духовно-узвишеног у материјално-конкретно. Ово је праћено радикалним преиначавањем симболичке референтности централног мотива. Уместо да асоцира на вечност духовног бивствовања, цвет упућује на материјални украс олтара. Наглашавањем физичке, уз поништавање духовне („мртви цвет“) димензије дон Антунове појаве, и њеним повезивањем са материјалним феноменом иронично је укинута, смисаоно, дисперзија мотива, као и могућност његове апстрактне симболизације. Семантичко језгро наведеног исказа има и свој контрастивни, пародични дублет, који се јавља касније у приповеци, када након жупниковог сагрешења колектив констатује „да се зло догодило и да је Дон Антунов крин скршен“ (67).

Понекад је преозначавање изведено специфичном контекстуализацијом исказа. Обредни ритуал богослужења представљен је карикатурално-ироничном стилизацијом:

Поче миса, свечана, певана. Десеторица сељака певаху латински: громко, погрешно и поуздано. Одговараху им, као и обично, сви остали, чак и женске, још громче, поузданије и још и погрешније (46).

Комични раздор форме и суштине наглашен је амбивалентним спајањем појмова миса / свечано и погрешно / поуздано, у градацијском низу. Наглашавањем типичности

појаве („као и обично“) погрешног хорског певања упућује се на представу о баналној механизацији ритуала лишеног узвишеног значења. Ова слика по унутрашњем тону и стилизацији кореспондира са сликом верске ревности сељанки. Њима се није могло приговорити ни најмање „што се тицало [...] владања“ јер су све биле чланице „Удружења накнадне причести“, те су се морале, по партијама, причешћивати сваког дана, да би се тако надокнадила сва занемаривања у причести свих хришћана, широм целог света“ (51). Сликаом верског заноса сељана иронизује се наивност њихове представе о свету и себи самима, јер шири контекст (представа о забаченом селу, изолованом на неком неименованом острву) компромитује текст (испољено уверење сељанки да бесконачним понављањем ритуала доприносе свеопштем уравнотежавању односа добра и зла). Но, ова слика је функционална као мотивациона платформа за развијање каснијих фабулативних елемената. Простодушношћу сељана, уверених у изузетност сопствене улоге, мотивисана је и њихова каснија спремност да поверују да се нечастиви, отелотворен у људском облику, могао појавити баш на њиховом острву.

У Миличићевој слици сељана нема индивидуалних ликова него је све подређено слици колектива који, снагом патријархално-паланачког менталитета, апсорбује и поништава сваку појединачност. Слика села успостављена је карикатурално-гротескном стилизацијом. Колектив је приказан као „институционализован организам“ који на специфичан начин реагује када је подстакнут стимулацијом из спољног света. Село делује као институција која традиционални ритуал спроводи у ванредној ситуацији. Амбивалентним спајањем удаљених категорија – духовно : материјално, високо : ниско – представљено је већање села у тренутку када се колектив суочио са највећим изазовом. Сељанке се окупљају на договор, и пошто су „се исплакале све оне које су се морале исплакати, одлучило се“ (56). Глаголом „морати“ није сугерисана свест о емотивној осетљивости појединих

сељанки, за које је уобичајено да реагују бурније од других, већ је упућено на појаву рутинизација одређених друштвених механизма, чија извештаченост појачава иронијску дистанцу у односу на спонтаност и искреност понашања. Јер, као што се на миси мора певати, макар и погрешно, мора се и плакати када постоји сумња да је колектив у опасности. Пошто је ритуално исказана брига за колектив, село може прагматично да делује. Бира се „заточник“, у складу са пародичним обрасцем епског мегдана, који ће се суочити са нечастивим. Делегира се жена која има највише потребног искуства: „упућена дубље у тајне вере, и уједно, сачувавши све што је била научила у манастиру: подмуклост, непрекидно, болно уздисање, и прикривену, веома вешто, свеопшту пажњу и завидљивост“ (57). На овом месту наговештена је сатирична димензија приповедања, али она, види се надаље, нити је разрађена нити је имала карактер системског присуства у значењској концепцији приповетке. Пригушеност сатиричне перспективе, испоставиће се, есенцијално је допринела приповедној и значењској модерности ове Миличићеве приповетке.

Задатак изабране сељанке био је да се увери у саблазан под кровом жупникове куће. И она је, након што се осведочила у тежину ситуације, поднела, у складу са својом дужношћу, извештај селу:

Причала је тако живо како је Маргарита напаствовала Дон Антуна, као да је она само² то учинила, или барем о томе сањала и то узалудно желела [...] (69).

Указивањем на саморефлексивност унутар сељанкиног извештаја открива се латентно присуство сексуалности као мотивације наклоности острвљанки према дон Антуну

2 Ово је пример Миличићевог стилског немара јер контекст исказа показује на то да је уместо прилога „само“ требало да стоји придев „сама“.



Петар Добровић
Хвар, 1921.

и као разлога пожртвованости у борби за његову част. Иронијским упућивањем на сугестивност исказа сељанке ретуширана је значењским притиском контекста ранија слика о женама – припадницама пастве које следе дон Антуна на острву: „нарочито старе уседелице и биготкиње, које га одмах на почетку окружише, као онај трнов венац около главе Христове“ (44). На делу је амбивалентно спајање светог и профаног, који се међусобно огледају деформишући свој одраз једно у другоме.

Осим као институција, село реагује на изазове и као угрожено биће чији је емотивни свет повређен. У стилизацији описа мешају се психолошка и визуелна метафоризација у конструкцији иронијског тоталитета природе и људи. Карактеристичним глаголима описује се стање колективне свести сељана када осете да су угрожени ослонци њиховог патријархалног света. Наслутивши да је дон Антун на искушењу „село се заталасало“³ (60). Уверавање да је сумња оправдана запрепашћује „заталасане душе сељака“ (69). Спољне манифестације кореспондирају са преживљавањима сељана – када се осведоче да је жупник напустио село, оглашава се сигнал за узбуну: „одједном заталасаше се три чудна, нескладна звона [...] на маленој звонари на крову цркве“, након чега следи мук: „Село је тренутно замрло“ (82). Понављањем слике „заталасаног села“ успоставља се гротескно-иронична визура у којој су сељани приказани као безлично море утопљених јединки, чиме је остварено симболично сазвучје колективног портрета острвљана са природним окружењем, које их одељује од копна и других људи.

Исказима, систематски распоређеним у приповеци, остварује се симболичко-иронијска резонанца између појавне и духовне стварности. Нарочито је у том конструкцијом

3 Идентична формулација појављује се и у приповеци „Море“, када се дочарава немир села („И оно се заталаса!“, 24) уочи обрачуна са суседима на острву. У тој приповеци се такође јавља стилски модел усаглашавања поетске слике са епским обрасцем, али ван иронијског регистра. Карактеристичан пример је опис понашања јунака који прикупља снагу како би починио злодело: „Оставши тако сâм на мегдану, његово зло порасте у њему до највишег степена. И њему се тада учини: да је он некакав древни јунак. [...] Стога, занет својом живом уобразиљом, поче да [...] пева песме о Марку Краљевићу“ (40).

комплексу функционалан мотив звона унутар контрастивно компонованих слика. Након испољеног одушевљења сељака због сакупљања новчаних прилога за будући храм („у заносу, клицаше: како ће се, из тог мртвог, ништавног папира и ниског метала, дигнути ка небесима дивна богомоља, бела, као рајска голубица што се спустила с неба на ово парче кршевите земље“), оглашава се звоно: „одјекну са старе звонаре, старим гласом једног усамљеног звона-инвалида“ (40). Та слика својеврстан је иронијски ехо ситуације која је ретроспективно евоцирана – наиме, у прошлости, након прве одслужене мисе младог дон Антуна, читаво село је било у знаку светковине: „напукла, стара звона, јецаху са звонаре, али њему и његовим сељанима изгледаше, као да се то лије са неба песма серафима“ (43).

Комика колективног портрета сељана произилази из концепције представе настале прожимањем удаљених, опозитних категорија, биолошког и духовног. Приповедна динамика развија се убрзаним низањем акција које сељани предузимају како би на острво вратио негдашњи мир. Село, чији је духовни хабитус уздрман жупниковим скандалом, делује као гротескно, хипертрофирано биће, настало спајањем обезличених јединки. Оно, у самоодбрани, предузима посебне акције јер нестанак дон Антуна тумачи као потенцијално смртну рану: „требало га је пронаћи, јер село би иначе умрло од бола, цело би целцато свиснуло“ (83). И поново село, у тренуцима опште кризе, већа, и „делегира“ двојицу изасланика који ће тражити жупника:

Најпре ће га потражити на острву, а онда ће отићи и на копно (па и на крај света!) [...] И ако се – тако је било закључено – после петнаест дана врате ова прва двојица без успеха, онда ће отићи друга двојица, и неће се престајати док се Дон Антун не пронађе! (83).

У Миличићевом приповедном свету море неретко задобија митопоетски статус⁴ садејством реалија и архаичних симболичких слојева. Према митским представама, вода је често граница два света – људског и демонског (Детелић 1992: 88), и њено савлађивање скопчано је са многим искушењима и опасностима, које вребају јунаке с „оне стране“. Управо се такво древно веровање назире у дубокој позадини наративне секвенце о одласку изабраних сељака на копно, у потрази за жупником. Мисија избављења дон Антуна праћена је комичним обртима, током којих се истиче наивност острвљана у сусрету са прекоморском градском средином. Сељани, изаслани на копно, долазе у јавну кућу распитујући се за бегунца, што изазива „врисак и смех“ у трену „када су запитали оне добре девојке, да ли се ту налази њихов обожавани жупник Дон Антун“ (85). Но, невоља у јавној кући не поколебава сељане одлучне да се, ако „у покрајини“ не буде пронађен жупник, „мора послати неко чак у Америку, да види није ли тамо побегао међу исељенике из њиховог села“ (85). Слика потраге за дон Антуном иронијски је контекстуализована присуством у одсуству мотива који својим дејством сенчи смисао акције села. Чињеница да село ни у једном моменту не узима у обзир могућност да дон Антун својом слободном вољом напусти острво, трансформише потрагу у потеру за жупником, који мора, чак и уколико би се томе противио, бити враћен у завичај. Културолошка центрифугална сила острвске заједнице делује као унутрашња снага којој се безусловно подређује воља појединца, јер је она вековима „програмирана“ за очување конзервативног идентитета острвљана. За сељане је, међутим, потеря за жупником изненађујуће окончана: сâм грешник се вратио на острво, у цркву, изазивајући неверицу и усхићење сељана. До тада умртвљено болом, село се буди: „Сва црква се заталаса од узбуђења [...]“ (88)

4 У „Чудотворној слици“ и „Љубомори“, преко мора, из далека, на острво долазе јунаци, уносећи немир у заједницу и у животе појединаца; из вароши на копну се, у „Самоубици“, на острво враћа негдашњи вереник јунакиње која ће страдати због изневерене љубави; у граду на копну јунаци „Агнеца божјег“ траже лека за нероткињу. На митској представи о мору / води као извору живота и елементу смрти (Бидерман 2004: 432) дубински је утемељена приповетка „Море“.

Заплет са дон Антуном и Маргаритом, који – иронијским сазвучјем са митолошком парадигмом – заузима централно место, имаће свој контрапункт у финалном пасажу приповетке. Исповедајући сељанима своје страдање, дон Антун ће открити до каквих понора га је довело сагрешење:

Одвела ме собом у варош на копно и затворила ме у неку страћару, са њом заједно и са њеним љубавником. Али када су видели да се брзо утрошиле паре које сам за њу вама украо, отераше ме. Он ме је изударао и запретио ми да ће ме убити ако се вратим ка њима (89).

Међутим, као и у случају са грешком клесара приликом потраге за мермером, село неће прихватити истину да је жупник жртва баналног љубавног троугла, већ ће смисао догађаја ускладити са својим схватањем. Епilog је зато пародично стилизован: након својеврсне детронизације жупника, коме је „крин скршен“, уследила је његова „беатификација“ – јер је учврстио свој статус у колективно-митолошкој представи острвљана. Дон Антун је пре сагрешења био узоран пастир, потом је, бивајући жртва искушења, ипак савладао нечастивог инкарнираног у лику клесареве кћери, због чега је, у вредносном систему острвљана, узнет до светитељских висина. Мотив жртве припада најстаријим митским слојевима, а јавља се и у различитим фолклорним наративним моделима, поред осталог у склопу представе о сусрету човека са демоном. Приношење жртве има обредну подлогу јер у архаичном друштву доноси наклоност више силе и неутралише опасност по опстанак колектива (Самарџија 2008: 178). Традиционална наративна схема искушења као иницијације (Мелетински 1996: 19) у „Зидању храма“ комбинована је са пародирањем хагиографских митова – издалека подсећајући на бокачовску новелистику (Исто: 105) – што је допринело специфичном бурлескном, псеудолегендарном подешавању сижеа.

Док дон Антуна носе кроз цркву, жене „се додириваху скутова његове исцепане мантије и љубљаху их, као да очекују чудо, као хаљине светитеља“. Наративни сегмент са представом о „беатификацији“ жупника пародијско је финале карикирања древног топоса митске борбе јунака против демона, која омогућава опстанак људског рода (Мелетински 1983: 211–212). Описаним развојем догађаја у комично-ироничној визури појачава се уверење о специфичној, „изокренутој“ логици острвског света који занемарује чињеницу да дон Антун није својом вољом напустио Маргариту – него је истучен и отеран – већ прославља жупникову победу над изазовом. Пародијска референца успостављена је на симултаности асоцијативно-семантичког сазвучја и дисторзије повести о сусрету дон Антуна и Маргарите са митопоетским топосом искушавања праведника, тј. са сижејном схемом спасиоца који успоставља раније нарушену хармонију света. Та референтна копула најснажније је стилизована у завршном исказу, у коме се збивање у селу иронијски „усаглашава“ са библијском парадигмом. Након колективног катарзичног искуства, умирено и спокојно, „село је доживело најлепшу, најдивнију своју ноћ, као они свети пастири из Библије“ (90).

Сложеност Миличићевог приповедног поступка огледа се у ширини погледа на свет који се сагледава удвојено – из неиронијске и иронијске перспективе, које су у сталном полемичком, допуњујућем односу. Притом је иронија у „Зидању храма“ без аргументативних својстава јер не заступа никакву „тезу“, и управо одсуство тога елемента чини Миличићев проседе модерним, будући да се без идеолошке и дидактичне платформе даје чисто уметничка, обухватна слика света. Унутар целокупног опуса, таквом својом концепцијом „Зидање храма“ доноси суштинску мултиперспективност, идејну и мисаону рељефност Миличићевој представи живота на острву.

Осим овога, иронија као конструктивно-семантички супстрат Миличићеве приповетке доприноси њеној модерности јер представља слободу свести која сагледава и себе и

друге. Иронијом се, такође, проширује референцијално семантичко поље. Обухватајући, осим текста, и субјект приповедача и његов нетекстуални контекст, иронија постаје „нарочита светилка“ (Станојевић 1983: 109). У том процесу активира се механизам иронијске реверзибилности, у игри симултаног одраза двеју појавности. Литерарна иронизација наивног и примитивног острвског света наизглед аксиомски фиксира супериорну позицију културне парадигме, чији медиј представља визура приповедача. Чињеница, међутим, да приповедач нити је персонификован нити је лоциран у било који културолошки миље указује на универзалност перспективе из које се оглашава, па се његова надређена позиција не може сагледавати унутар опозитног комплекса рурално : урбано, острвско : континентално, већ искључиво у бинарној опозицији анахроно : савремено која одражава духовну неусаглашеност острвско-сеоског менталитета и модерности приповедачевог видокруга. Та неусаглашеност у крајњем исходу доприноси значењској отворености приповетке јер је иронијском стилизацијом приповедач (не) намерно дестабилизовао свој поглед на свет, проблематизујући сопствену појаву – тј. вредносни систем културолошке формације коју репрезентује – у њој. Поставља се притом питање да ли је интелектуална дистанца према духовном хоризонту села обележена привидом надмоћи. Није ли приповетка „Зидање храма“ уистину стилизована иронијом ироније, при чему је острвски свет, који је упркос свим знаковима своје несавремености и анахроности срећан у самодовољности, мера егзистенцијалне празнине модерног света, који сопствену неутемељеност компензује илузијом културолошке надмоћи?

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1967: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. Milica Nikolić, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.
- Бидерман 2004: Hans Biderman, *Rečnik simbola*. Prev. Mihailo Živanović, Hana Ćopić i Meral Tarar-Tutuš, Beograd: Plato.
- Богдановић 1927: Милан В. Богдановић, „Сибе Миличић као приповедач“ (предговор), у: Сибе Миличић, *Жена и човек*, Београд: Српска књижевна задруга, III–VII.
- Детелић 1992: Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, Београд: САНУ.
- Јанкелевич 1989: Vladimir Jankelevič, *Ironija*. Prev. Branko Jelić, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Мелетински 1983: Eleazar M. Meletinski, *Poetika mita*. Preveo Jovan Janićijević, Beograd: Nolit.
- Мелетински 1997: Јелеазар Мелетински, *Историјска поетика новеле*. Прев. Радмила Мечанин, Нови Сад: Матица српска.
- Миличић 1926: Сибе Миличић, *Борови и маслине*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Миличић 1927: Сибе Миличић, *Жена и човек*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Миличић 1928: Сибе Миличић, *Море. Тајна једног злочина*, Београд: Издавачка књижарница „Напредак“.
- Морсон 2003: Geri Sol Morson, „Parodija, istorija i metaparodija“, *Treći program Radio Beograda* 119–120, 3–4: 225–246.
- Самарџија 2008: Снежана Самарџија, *Биографије епских јунака*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Станојевић 1983: Dobrivoje Stanojević, „Pogled kroz maglu“, *Vidici: časopis za kulturu, književnost i društvena pitanja* 29. 3. 1983: 106–134.
- Стојановић 2003: Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Slavko Petaković

IRONIC DIVIDE OF THE POETRY COLLECTION PINES AND OLIVES

Summary

The originality of the narrative technique in the short story “Building the Temple” by Sibe Miličić fundamentally stems from the multiple hybridization on the micro- (the organization of the statement, followed by the variation of the narrative point of view) and macro-level of the stylization (making the world view more complex, with the basic notion supplemented with the ironic segment which relativizes the seriousness of the foreground). Owing to the emphasized irony, which is the basic semantic-integrating factor in the story, the idiosyncratic parodic tone in depicting the reality and the refined narrative perspective, “Building the Temple” has no equal in this author’s oeuvre and conspicuously stands apart from the typical stylization of his narrative.

Keywords: Sibe Miličić, irony, Pines and Olives, short story.

«
Предраг Петровић
Филолошки факултет
Универзитета у Београду
redja611@yahoo.com

УДК159.964.2:[821.163.41.09-311.1 Miličić J. S.

МОДЕРНИСТИЧКА КРИЗА ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ ВЕЛИЧАНСТВЕНИ БЕЛИ БРИК СВЕТИ ЈУРАЈ

Анстракт: Једини Миличићев роман остварен је у форми исповести. Петар Дулчић приповеда о свом животу, од детињства и школовања до зрелог доба, као узалудној борби са ирационалним, демонским нагонима пред којима су разум и тело немоћни. Од романа о образовању *Величанствени бели брик Свети Јурај* (1928) постепено се креће ка психолошком или боље рећи психоаналитичком роману фокусираном на јунакову духовну располућеност и кризу идентитета. Иако та криза не изазива и авангардну кризу приповедања, Миличићев роман свакако је остварење које заслужује пажњу, поготову у контексту модернистичких интересовања за различите облике удвајања, измењених стања свести и откривања ирационалне стране људске природе.

Кључне речи: роман, приповедање, модернизам, идентитет, авангарда, психоанализа, ирационално, демонско.

Могла би се саставити листа (полу)заборављених српских романа међуратног модернизма, од остварења *Пре среће* (1918) Милице Јанковић или *Страсти* (1921) Давида С. Пијада, преко *77 самоубица* (1923) Бранка Ве Пољанског и *Сто једне стране* (1924) Светислава Шумаревића до *Теразија* (1932) Бошка Токина и *Невидбога* (1933) Ристе Ратковића. На тој листи нашао би се и једини Миличићев роман *Величанствени бели брик Свети Јурај*

објављен 1928. године у Свесловенској књижарници која је, неколико година раније, издавала чувену авангардну едицију „Албатрос“. Међутим, ако је судити по Миличићевом роману, авангардни албатрос у то време, крајем двадесетих година, већ је одлетео. Наиме, о овом делу тешко се може говорити као о авангардном јер у њему нема оног жанровског и језичког експеримента карактеристичног за прозу Милоша Црњанског, Растка Петровића или Марка Ристића. Ипак, Миличићево остварење необичног имена може се посматрати у нешто ширем, модернистичком контексту, али и тада са извесним оградама. Пре него типу „постуликсовског романа“, какав је почео да се формира у европској, а делом и у српској књижевности крајем треће и почетком четврте деценије прошлога века, и који је значао „припитомљавање“ или стишавање авангардног експеримента, о чему у то време, поводом романа Вирџиније Вулф, пише Растко Петровић (Петровић Р. 1974: 282), *Величанствени бели брик Свети Јурај* ближи је приповедачком искуству са почетка прошлога столећа, у коме су и даље препознатљиви трагови натуралистичке поетике. Такви су романи *Беспуће* (1906) Вељка Милићевића у српској или *Исушена каљужа* (писан 1906–1909) Јанка Полића Камова у хрватској књижевности. Цитатом који узима као мото Миличићев роман директно упућује на везу са још једним познатим делом из тога доба, романом *Пакао* (1908) француског књижевника Анрија Барбиса.

Одређен у поднаслову као „исповест једног човека“ Миличићев роман исприповедан је у првом лицу, односно у форми аутобиографског дискурса, у којем наратор „проглашава себе субјектом властите анализе“ (De Man 1988: 121). Таква исповедна форма, која, настојећи да проникне у јунакову интиму, поетичко упориште налази у сећању, постала је од Прустовог *Трагања за изгубљеним временом* одређујућа за европски, односно од *Сапутника* Исидоре Секулић и *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског за српски модерни роман. Петар Дулчић, приповедач Миличићевог романа,

исповеда се о свом животу, од детињства и школовања до зрелог доба, као узалудној борби са ирационалним, демонским нагонима пред којима су разум и тело немоћни. Тако се од романа о образовању *Величанствени бели брик Свети Јурај* постепено креће ка психолошком или, боље рећи, ка психоаналитичком роману фокусираном на јунакову располућеност и кризу идентитета. Већ на измаку свог школовања јунак схвата размере сопственог егзистенцијалног слома:

Ја сам узалуд покушавао да поново подигнем у себи високо, високо оно што се тако одједном у мени било срушило и од чега ми је било остало само једно ужасно страшно сазнање једне страховите истине: да је човеку узалудна свака борба против самог себе; да је наш разум слаб, врло слаб да би могао да открије све вирове и замке у које нас наша сопствена природа баца и као изгладнелу дивљач хвата! (Миличић 1928: 46).

Међутим, ово сазнање у роману остаје само на нивоу рефлексивности, које често делују као фразе или општа места, без приповедачке и језичке артикулације у којој би јунакова борба са ирационалним делом личности добила поетички легитимитет. „Идеје су често само мехури на површини духа“, примећује Сартр, „тек техника приповедања изражава један дубљи и истинитији избор, једну потајну метафизику, један аутентичнији однос са савременим друштвом“ (Сартр 1962: 114). Загонетност човекове природе истакнута је већ цитатом из Барбисовог *Пакла* – праву истину о животу не успевају да открију ни религија, ни наука, она измиче и језику. Али док у Барбисовом роману, исприповеданом из перспективе јунака-војера који посматра наличје париског друштва, такво виђење прераста у субверзивну слику модерног света као позорнице којом дефилују лаж, пороци и лицемерје, Миличићев роман остаје у ораховој љусци јунакове интиме.¹

¹ Барбисов роман објављен је 1920. године у Београду, преводилац је Моша Пијаде. Илустрацију за омот урадио је Иво Тијардовић, познати хрватски композитор и сликар. Аутор орнаменталних украса је графичар и дизајнер

Иако криза идентитета не изазива кризу приповедања, као што је то изразито у, на пример, роману *Глувне чини* Александра Илића, објављеном 1930. године, *Величанствени бели брик Свети Јурај* свакако је остварење које заслужује пажњу поготову у поменутом контексту модернистичких интересовања за различите облике удвајања идентитета, измењених психичких стања јунака и откривања ирационалне стране људске природе. У том смислу у Миличићевом роману препознатљиви су топоси и симболи експресионистичког порекла, али реализовани у традиционалнијем наративном поступку – контрасти светлости и мрака, свести и подсвести, фигура црног човека наспрам симболике брода и мора.

Јунаково суочавање са демонском страном властитог бића почиње у детињству, и управо су те странице са почетка романа неки од најбољих делова ове књиге. У основој школи Петар Дулчић починио је несташлук који ће, као мучан злочин, обележити читаво његово одрастање. Седећи у школској клупи приметио је малу и прљаву руку свог друга, која ће у њему изазвати гађење и мржњу:

Непрестано сам је испитивао и, због прљавих, црних прстију, упоређивао са разним, одвратним стварима, док најпосле не нађох: да је највише слична неком великом, гадном пауку! [...] Док сам и даље проматрао ту малу, прљаву ручицу, поче да расте у мени једно мрачно осећање неке велике, неиздрживе мржње. Та мржња пак, растећи постепено, обузимаше ме све више, док ме најпосле не захвати целог свом својом силином и мраком. [...] Тада, одједном, изгубих сваку власт над собом и сваким својим свесним чином, те једним бесвесним покретом, потпуно слободим од сваког удела моје свесне воље, моја рука, у којој је био перорез, полете силовито у вис, да,

Томислав Кризман, са којим ће Миличић касније сарађивати. Писац предговора био је Драган Бублић, који истиче да је „у *Паклу* приказан човек који не зна шта је, који не зна куда иде, који није свестан онога што чини, али који је са дна понора своје душе бацио крик према светлости за светлост“ (Барбис 1920: 8).

затим – исто тако стреловито – падне и перорез се сав забодје у црну, прљаву руку мог малог друга, те је, буквално, прикова за хартију и клупу! (Миличић 1928: 7–9).²

Након почињеног несташлука Петар, на запрепашћење свих, упорно понавља речи: „Нисам ја!“, безуспешно покушавајући да се дистанцира од мрачне стране своје личности. Тај исказ близак је ономе који изговара Гавре Ђаковић у *Беспућу* Вељка Милићевића, када спознаје у себи неко чудновато биће пуно злобе према свету и животу („Не, не, нијесам то ја!“) или ономе што Арсен Топлак у *Исушеној каљуџи* Јанка Полића Камова каже покушавајући да се не поистовети са мрачном и неразумљивом стварношћу сопственог бића („Јер ова реалност нисам ја“). Проблематизовање јунаковог идентитета и фигура двојника представљају поетичку константу модернистичког романа и са различитим приповедачким консеквенцама могу се пратити од Миличевићевог *Беспућа* преко Андрићеве *Проклете авлије* (Ћамилово признање: „Ја сам то!“) до Кишовог *Пешчаника* у којем Е. С. пише о свом „кукавном подељеном ја“.

Сећајући се детињства, приповедач покушава да проникне у мотиве свог тадашњег понашања, што га наводи да евоцира успомене на тајанствену фигуру рано преминуле мајке. Њено лабилно понашање, потреба да без разлога и самилости најпре туче сина а затим да га неконтролисано и покајнички љуби, оставили су трага на дечаку исто колико и очева претерана забринутост за његово одрастање. Нескладни односи између супружника, који се манифестују кроз однос према крхком и осетљивим дечаку, у роману су постављени више као оквирна, психоаналитичка конструкција него као

2 Опис руке као „гадног паука“ у Миличићевом роману упоредив је са чувеним описом шаке као рака који гамиже, у Сартровом роману *Мучнина* (1938). И у Крлежином *Повратку Филипа Латиновића* (1932) руке су важан лајтмотив у функцији гротескне визије тела и стварности. Занимљиво је да су мотивом руке или шаке у то време највише заокупљени надреалисти, како у поезији тако и у филму *Андалузијски пас* (1929) Луиса Буњuela и Салвадора Далија. Уп. о томе: Делић 1999: 262.

суптилније разрађена мотивација. Осећања страха и стида добијају значајнију функцију као унутрашњи мотиви за јунаково повлачење из света и појаву снажне nelaгодности коју доживљава у присуству људи, за које верује да га осуђују због почињеног дечачког злочина.

Мрачна, ирационална сила коју јунак Миличићеве књиге још као школарац спознаје у властитој подсвести, постепено се конкретизује у обличје огромног разбарушеног човека који Петра прогони у ноћним морама:

Он је излазио, некада из неких тајних дубина, некада из неког великог мрачног облака, некада, тако, из ничега. А ја, стрепећи у таквом сну, хтео бих да вичем, а нисам могао; хтео бих да бежим, а нисам могао; оно искежено лице гледало ме увек, нетремице, ужасно! (Миличић 1928: 14).

Страх да ће мрачни двојник потпуно преовладати његовом личношћу и да би страшни чин из школе могао да се понови, изазива у јунаку опсесију да своје поступке строго контролише и потпуно их потчини разуму. Међутим, неодрживост такве намере у њему буди жељу да побегне из малог острвског места у којем живи, не би ли тако побегао и од сопствених страхова. Изненадна појава белог једрењака у луци отвара у Петру занос ка путовањима и постаје, наглашеном соларном симболиком, контраст ноћним, демонским визијама. Јунакова инфантилна жеља за далеким путовањима „бескрајним, неверним морима“ отвара у роману један тематско-мотивски комплекс карактеристичан за многа песничка и прозна књижевна дела настајала двадесетих година прошлог века. Стварна или имагинарна путовања по егзотичним земљама, сусрети са различитим народима, језицима и културама присутни су већ у суматраистичким пасажима *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, потом у хипнотичкој поезији Рада Драинца, па све до

путописа *Африка* Растка Петровића.³ Слушајући живописна причања старог ложача на броду којим плови до приморског града, где ће се уписати у поморску школу, млађани Петар препушта се заводљивој имажинацији егзотичних светова:

Ту дођоше на ред сви народи света, све расе, стварне и фантастичне: црнци, црвенокошци, кепеци и људождери; људи са једним оком, као и многобројне постојеће и непостојеће животиње света: лавови, крокодили, велике змијурине, полу рибе полу девојке, па огромни вулкани, сирене и многа друга невероватна бића и предели из морнарских прича. Најпосле дођоше на ред страховите олује, које су њега самог самцитога, неколико пута носиле недељама и недељама, па и месецима и месецима, пучином разбесенелог мора, док су свуда околу, као малена острва, пливали огромни морски пси, са отвореним великим чељустима... (Миличић 1928: 30).

Радост због уписа у поморску школу код Петра је краткотрајна. Страх од непознатог, али још више и од могућности да и у новој средини понови дечачки несташлук, преовлађује његовим бићем. Утицај фројдистичке психологије сведене на стереотипе и општа места о односу свести и подсвести, очигледан је у овим поглављаима, посебно у јунаковој непрестаној борби са некаквим притајеним злом које га повремено обузима. Изненадни и немотивисани преокрет након бекства кући, и поновног покајничког повратка у школу, од уплашеног младића ствара марљивог ученика који постаје капетан брика „Свети Јурај“. Пловидбе по далеким морима, које су потом уследиле, не остављају већег трага у Петровом приповедању, што је на први поглед изненађујуће јер га је опчињеност егзотичним просторима и поморским авантурама одвела морнарском животу. У интроспективним анализама Петар схвата да га спољни свет заправо све

3 У време авангарде „географија је постала саставни део муза“, пише Гиљермо де Торе поводом „путујућег лиризма“ француског књижевника Блеза Сандрара (Де Торе 2001: 160).

мање привлачи, док потреба да урања у дубине властите психе нараста у мазохистичку страст. Рефлексије о суровој игри, у коју га увлачи зло биће што њиме влада, воде јунака ка закључку да је свако његово хумано дело само конструисана маска доброте и рационалне самоконтроле, која се врло брзо распада пред бујицама интроспекције која свуда види само зло.

Јунакова ирационалана опсесија властитом пропашћу као свој контрапункт има ускићење бродом, величанственим белим бриком „Свети Јурај“. Гледајући га како се развијених једара пресијава на сунцу, Петар доживљава тренутке неизмерне радости, унутрашњег озарења упоредивог са љубављу према жени или неком драгом бићу. Усамљен, без породице и правих пријатеља, четрдесетогодишњи Петар свој брод види као једину вредност и смисао живота, могућност да превазиђе тешке интимне борбе са демонским сапутницима из подсвести. Хришћанска иконографија свеца који убија аждају постаје за јунака симбол могућег избављења и победе над мрачним поривима. Тако, док посматра фигуру Светог Јураја како тријумфује над злом, извајану на прамцу брода, вели:

И мени одједном дође да отворим одело на својим прсима, сматрајући да би било најдивније када би се то оштро копље Св. Јурја уперило на мене и у мени убило оног страшног мучитеља, као што је некада убило оног легендарног, ужасног драгона (Миличић 1928: 59).

Ипак, могућност избављења за јунака стиже не из хришћанске религиозности него у виду љубави према жени коју среће у једној средоземној луци, и брака у који изненада „упловљава“. Интригантни су мотиви сексуалности у роману. Као поморац Петар се сусретао са бројним куртизанама које су му се нудиле у лукама, али према њима је гајио

амбивалентне емоције. Обнажена женска тела изазивала су у њему пожуду, али у исти мах и гађење, као нешто прљаво и ружно што га вуче у порок и прија оном мрачном бићу из његове подсвести. Страх да ће додирујући тела проститутки додирнути „нешто најгоре, најпрљавије што се може замислити“ (Миличић 1928: 57), интензивирао му је унутрашње конфликте наводећи га на нова самомучења. Насупрот таквоме односу према женама, који је сведен само на телесност и сексуалност, Петар у љубави према својој вереници налази само чистоту, нежност и топлину, које га за извесно време испуњавају неизмерном радошћу. Свестан своје неповерљивости према људима и несигурности сопствене природе, он ипак, у овом новом осећању које га је преплавило, проналази могућност да се његова подељена личност коначно смири и уједини у љубави према другом бићу, а потом и према читавом свету.

Међутим, управо оно што даје смисао и смирење јунаковом животу, постаће повод његове коначне пропасти. Неизмерна љубав којом обасипа жену постаће убрзо праћена и неизмерном и ирационалном љубомором, која из Петрове подсвести поново извлачи мрачне фигуре и злослутне визије. Одлазећи на једно од поморских путовања јунак посматра своју вољену како му маше са пристаништа док је нека црна мушка прилика полако грли и привлачи себи. Петру се чини да се све претвара у огромну црну мрљу која гута и обалу и море и небески свод:

И што сам даље одлазио, све тамо на копну, све: и људи и ствари, све, све, постаде полако, постепено та велика, црна мрља, која је непрекидно расла и постајала све већа и већа, улазећи у моју свест са нечим страшним, са нечим тако ужасним, као у свест морнара тамна маса облака која се изненада појавила на хоризонту, па расте, расте и приближава се, претећи, преко небеског простора (Миличић 1928: 76).

Љубомора Миличићевог јунака раздире толико да понор између њега и других људи постаје непремостив. Привиђају му се мрачне фигуре, посада на броду га се клони, читав свет му се, у измењеним стањима свести, чини наказно деформисан и неподношљив. Ипак, Петар задржава високо рационалан ниво саморефлексије покушавајући да објасни узроке и природу халуцинација које му се све чешће јављају. Занимљиво је да се та објашњења крећу у распону од научног дискурса (Петар размишља да халуцинације настају зато што нервни систем не добија надражаје из спољне стварности, преко чула, него аутономно, из нервних центара који се налазе у кори великог мозга), преко позивања на парапсихолошке феномене какви су аутосугестија и телепатија, до психоаналитичких поставки да је људска свест у власти ирационалних порива.

Ипак, када је реч о јунаковим визијама које се јављају у тренуцима потпуне препуштености љубомори и мислима на жену која га чека на обали, значајно су уметнички успелији и провокативнији они делови романа у којима се Петар одаје еротизованим доживљајима морске пучине и брода. Док га таласи асоцирају на обнажено тело жене, дотле му се шум ветра, крици галебова и шкрипање једара причињавају као страсни уздисаји и поклици који испуњавају његову брачну постељу у којој је други мушкарац. Љубомора некада добија облике језивог страха, који јунак покушава да „ублажи“ зверски се уједајући по мишићима руку, не би ли тако, физичким болом, одагнао душевна мучења. Пре него што га посада буде везала за кревет, Петар ће у суманутој јурњави бродом желети да сустигне и убије фигуру црног мушкарца која му се причинила у ноћи пуног месеца. Врхунац дезинтеграције јунакове личности и суочења са демонском двојником који обитава у дубинама подсвести, одиграва се пред огледалом, тим традиционалним књижевним и уметничким симболом удвајања. Петар у свом огледалском одразу препознаје оног мрачног човека кога је први пут назрео у детињству:

...Ни сада не знам, нити могу да докучим, шта је то могло бити? Да ли обмана види или моја права слика? Да ли моја луда уобразиља или свирепа шала неког демона? Али – ја сам спреман и сада се кунем свим чиме један човек може да се закуне – да сам у огледалу пред собом видео: не свој лик, не себе стварног, већ оног разбарушеног човека из мога раног детињства; оног човека мрака; оног човека мојих страшних снова (Миличић 1928: 93).

Како се приповедачева исповест ближи крају, тако постаје очигледније затварање смисаоног и животног круга, односно повратак неких опсесивних мотива, демонских фигура и мрачних знамења са којима се јунак суочио у детињству. Након што је решио да оконча са дугим пловидбама и животом на бродовима, Петар се са супругом враћа у родни град, у којем још није заборављен његов дечачки злочин. Уместо очекиваног мирног и срећног живота, који би требало да донесу зреле године, отвара се за јунака нови круг самомучења у знаку све наглашеније саможивости и љубоморе. Сав предан љубави према својој жени, и у страху да не изгуби ово вољено биће, Петар не постаје ни племенит ни емотиван, како би се могло очекивати, већ патолошки љубоморан на сваког мушкарца који укаже и најмању пажњу његовој супрузи. Индикативно је, међутим, да та жена, којој приповедач не саопштава ни име, није у роману добила самосталнију улогу. Представљена из наглашено субјективне перспективе, у повремено монотоним наративним монологу, без развијених описа, она је само лепо биће без икакве карактеризације, само повод јунакових патетичних излива нежности или предмет његових опсесивних жеља за потпуним и безрезервним припадањем. Мотив руке, истакнут на почетку романа, добија важност и на крају, када јунак своје стање пореди са притиском неке ледене руке која му обавија срце („тајна ледена рука хватала ми је срце, доносећи ми једну несавладиву снажност и шутњу“, Миличић 1928: 111) и постепено га води у злочин. Поред општих места, већ толико пута изречених у претходним деловима

јунакове исповести – о мраку који га осваја, несавладивом унутрашњем злу и губљењу властитог идентитета – завршетак романа је у знаку последњег виталистичког усхићења морем и бродовима. Током читавог приповедања имплицитно је присутна визија живота као пловидбе, што кулминира приповедачевом завршном рефлексijом о судбини која га је бацила на копно – „као неки сулуди брод који је, изгубивши своје кормило, силом бесног мора био бачен на један голи, оштри гребен“ (Миличић 1928: 123). Међутим, пре коначног потонућа у мрак, Петар Дулчић доживеће величанствено откровење посматрајући велики бели једрењак који блиста на хоризонту, и који као да је допловио из његових давнашњих, дечачких снова. Ово виталистичко озарење доноси јунаку нову веру у живот, у спасење и ослобођење од понора пред којим се нашао:

Спасење! Ослобођење! Спасење!

Те ме речи тако понесоше, да се у мојој великој незадрживој радости отворио цео свет пред мојим очима. Ја сам поново нашао смисла у свему, поново осетио: да је цео мој живот још преда мном, да ја могу још да живим, да доживљујем, да сам још неко, још нешто, да сам још човек! (Миличић 1928: 133).

Ипак, Миличићев роман не завршава се као *књига радости*. У стању овакве емотивне егзалтације Петар Дулчић убија своју супругу, не сећајући се, у својој исповести, самог злочиначког чина – он је у његовој свести остао скривен неком мрачном копреном. Ослобођење о којем јунак говори може се онда схватити двојачко – или као још једна илузија, краткотрајни узлет духа, након чега је уследио коначни пад у понор безумља и злочина, или пак као цинично, злочином легитимисано, ослобођење од живота као мучења, разапињања између светлости и таме, и коначног препуштања демонским снагама подсвести. Последње Петрове речи да нико није крив јер човек је само играчка у рукама ирационалних сила („Ја нисам крив! Она

није крива! Нико у свету низашта није крив! У свету нема криваца!“; Миличић 1928: 135) добијају на значају ако их схватимо као контрапункт тврдњама Андрићевог Карађоза у *Проклетој авлији* да су сви криви и да свако заслужује да се нађе у тамници.

Иако не спада међу најбоља остварења међуратног модернизма, Миличићев једини роман занимљив је у контексту интересовања тадашње прозе да артикулише борбу човека *са силама немерљивим*, да употребимо насловну синтагму романа Растка Петровића, или да представи визију јунака *на рубу памети*, што ће бити тема каснијег, истоименог Крлежиног дела.

Када је реч о Миличићу и роману међуратног доба, интригантна је претпоставка једног од најзначајнијих тумача модерне српске књижевности Новице Петковића, да је управо овај књижевник послужио као прототип Црњанском за лик загонетне суматраистичке фигуре Чарнојевића у *Дневнику о Чарнојевићу*. Свестан осетљивости ове тврдње, Петковић износи низ доказа у прилог томе, желећи можда да, на првом месту, истакне заборављен и непризнат значај С. Миличића у првим годинама српске авангарде након Великог рата. Новица Петковић закључује:

Миличићева космичка теорија уклопљена је у суматраизам Милоша Црњанског, а Миличић заједно са својим далматинским пореклом, животном судбином и песничком теоријом послужио је као стварносни прототип за обликовање Чарнојевићевог лика. Лика који је сенка. Али сенка која отеловљује један једва ухватљив занос или слутњу, која је као магична нит проткала не само књижевно дело Милоша Црњанског него и српску књижевност двадесетог века (Петковић 2010: 126).

У тој магичној нити има, изгледа, и трептаја Миличићевог животног и књижевног сјаја.

ЛИТЕРАТУРА

Барбис 1920: Анри Барбис, *Пакао*. Прев. Моша Пијаде, Београд: Савремена библиотека.

Вучковић 2000: Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд: Откровење.

Де Ман 1988: Pol de Man, „Autobiografija kao raz-oblič enje“. Prev. Novica Milić, *Književna kritika*, god. XIX, br. 3–4.

Де Торе 2001: Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*. Прев. Нина Мариновић, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Делић 1999: Јован Делић, „Мотив руку и Расткова преиначења стварности“, у: *Песник Растко Петровић*, зборник радова. Ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Миличић 1928: Сибе Миличић, *Величанствени бели брик Свети Јурај*, Београд: Свесловенска књижарница.

Петковић 2010: Новица Петковић, „Је ли стварно постојао Чарнојевић?“, *На извору живе воде*, Београд: Завод за уџбенике.

Петровић Р. 1974: Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит.

Петровић П. 2017: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Друштво за српски језик.

Сартр 1962: Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*. Prev. Frida Filipović, Beograd: Nolit.

Predrag Petrović

**A MODERNIST IDENTITY CRISIS IN THE NOVEL
THE MAGNIFICENT WHITE BRIG SAINT JURAJ
Summary**

The paper examines the only novel in Sibe Miličić's oeuvre. The main character Petar Dulčić is giving account of his life, from childhood and school days to the mature age, depicting it as a futile struggle with the irrational, demonic urges before which the reason and body are helpless. The Magnificent White Brig Saint Juraj (1928) gradually moves from the education novel to the psychological, or more precisely, psychoanalytical novel focused on the hero's identity crisis. However, the identity crisis in this novel does not provoke an avant-garde crisis of narration. Although it cannot be placed among the better novels of the interwar literature, Miličić's novel is certainly a piece which deserves attention in the context of the modernist interest in different shapes of doubling, altered psychological states and revealing the irrational side of human nature.

Keywords: novel, narration, modernism, identity, avant-garde, psychoanalysis, irrational, demonic.

«
Персида С. Лазаревић Ди Ђакомо
Università degli Studi
"G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
persida.lazarevic@unich.it

УДК 82.1: 821.163.41.09 Miličić J. S.
551.422:81'373.612.2:[821.163.41.09 Miličić J. S.

МИЛИЧИЋЕВ ИНСУЛАРНИ СОЛАРНИ (НЕ)ПРОСТОР

Анстракт: У овом раду анализира се *Хроника потонулог острва* (1928) С. Миличића. Реч је о наративној композицији из два дела, *Море* и *Тајна једног злочина*, која се постављају, у оквиру јединствене књижевне и антрополошке метафоре инсуларности, као израз примарних порива који на једном изолованом месту као што је острво долазе до изражаја. Миличићево острво представља на тај начин микрокосмос друштва које наговештава надолazeћу апокалиптичку атмосферу.

Кључне речи: Сибе Миличић, *Хроника потонулог острва*, инсуларност.

Ми пловимо по једном широком мору,
стално несигурни и нестабилни, бацани с
једног краја на други. На било коју стену
мислимо да можемо да се ухватимо и
да на њој чврсто останемо, не успева
нам, и како даље покушавамо, отвара
нам се стисак, клизи нам из руке и бежи
у вечни бег.

Б. Паскал, *Мисли* (1670)

Миличићева *Хроника потонулог острва* (1928) посебан је књижевни израз у литератури Срба и Хрвата прве половине XX века (вид.: Георгијевић 1928; Nevistić

1928). Реч је о делу чија је формална структура нераздвојиво повезана са тематиком, и које као такво представља јужнословенски пример инсуларне књижевности и књижевне антропологије, до тада увелико развијене у европским литерарним срединама (Pinet 2011; Salvadori Lonergan 2012; Le Juez, Springer 2015; Crane, Fletcher 2016). Ова наративна композиција, која се састоји из два дела – *Море* и *Тајна једног злочина* – поставља се, у оквиру књижевне, антрополошке и социолошке метафоре инсуларности као израз примарних порива који на једном изолованом месту као што је острво посебно долазе до изражаја. Миличићево острво представља на тај начин микрокосмос друштва који наговештава надолazeћу апокалипсу.

Острво, *insula*, у књижевно-тематском смислу тумачи се на више начина: са једне стране, то је простор апсолутно сам за себе, довољан себи, па стога метафора која је везана за острво представља уједињени идентитет; са друге стране пак острво се интерпретира као фрагмент, као део веће целине, на коју се мора односити, па се манифестује као недовршена довршеност. Острво је, дакле, место двоструког идентитета, затвореног и отвореног, и та двострукост савршено одговара амбивалентности (Bongie 1998: 18). У томе смислу острво се поставља као *locus amoenus*, али и као његова супротност, *locus asper*, коју карактерише низ негативних услова пејзажа и времена (Wunenburger 1980). Ако је острво *locus amoenus*, онда на том идиличном месту човек проналази онај дивљи и позитивни елемент себе као индивидуе, а све што се односи на својства која дефинишу људе као бића која једна другима наносе зло, остаје искључено, налази се ван таквог места. На таквом аркадијском месту човек се никад не појављује у групи, већ се налази у приватној димензији. Миличићево острво, међутим, место је боравка читаве једне заједнице, не појединца.

Инсуларна књижевност у европској културној средини има неколико упоришних тачака: то је Хомерова *Одисеја*, у којој су острва места рођења богова или место рођења

Сунца. Хомер пре свих указује на острво Схерију као на једно срећно место, иако му је судбина већ записана: на острву се приповедање о Феачанима везује за систем вредности „ксеније“, тј. гостопримства у грчком друштву, па Хомер приповеда како је овај срећан народ на далеком острву пријатељски дочекао Одисеја. Слична идилична тема острва као врта налази се код Теокрита, Страбона, Плинија (*Solis insula*), Вергилија, Луцијана, Антонија Диогена. Доста касније, у Раблеовом делу *Гаргантјуа* (1562) острво је *Île Sonnante*, а острво је место радње и у *Робинзону Крузоу* (1719) те у *Острву Фелсенбург* (*Insel Felsenburg*, 1731) Јохана Готфрида Шнабела (Johann Gottfried Schnabel, 1692–1758), у коме се главни јунак, као Робинзон, после бродолома налази на острву-тврђави, ту оснива породицу и заједницу, те овај роман садржи и наговештаје утопије.



Мапа острва Фелсенбург

И Кант, у *Критици чистог ума* (1781) приступа географији људског разума, и човека види као изгнаног на острву, које окружује океан ноумена. За Канта је „земља интелекта“ у ствари острво, затворена, а границе су јој непроменљиве. То је територија истине коју окружује велики бурни океан, царство привида, где магла и лед у сваком тренутку стварају илузију нових земаља, и морепловца који лута у потрази за новим открићима непрекидно варају испразним надама, па га воде у авантуре које не може да избегне и које не успева никако да контролише. То значи да је, пре него што стекнемо поверење у то море и пре него што се уверимо да можемо и чему да се надамо, потребно подробно осматрити ту и такву територију на којој смо, то острво интелекта које желимо да напустимо, па онда да се упитамо да ли ипак можемо бити задовољни оним што имамо – јер у суштини нисмо сигурни да негде другде уопште постоји земља на којој можемо да изградимо кућу. Овде, дакле, налазимо „метафору острва“ која се односи на истину коју само интелект може да досегне. Истина се налази на тачно одређеном месту, везаном за искуство, и границе тога острва су непроменљиве, што експлицитно дели истину од океана привида и илузорности. Па ипак, и поред тих граница, ми нисмо имуни на илузију која храни нашу свест, те смо подложни бродолому. Кант онда сугерише да се не одустаје од истраживања, али да то истраживање не прелази ноуменско море онога што се не може познати (Cicovacki 2011: 10; Mendieta 2011: 350; Ferrini 2013; Billig 2015: 26; Sabrovsky 2017).

Оваквој кантовској географији и метафори острва приближава се Сибе Миличић у песми „Острвце“, из збирке 3 (1914), где лирски субјект, „када га домами жеља“, тражи и види острво које представља истину, а море је, како је Кант и објаснио, дубоки и тамни простор лажи:

На прозор када домами ме жеља
да гледам море мирно, без ветровâ,

острвце тражим крај тамног мора,
обала ниских, с насадом боровâ.

Ал њега нема. Позадина тамна
уби му живот у мојем оку;
а ја га волим, к'о истину ситну
у мору лажи тамну и дубоку.
(Миличић 1914: 43)

Острво је дакле микрокосмос друштва, затворени и ограничени систем који омогућава разне друштвене ситуације, у којима се прелази из еутопија (доброг места), преко утопија (непостојећег места) до атопије или дистопије (не-места). Једно од првих дела утопијско-дистопијске садржине јесте Платонова *Република*, но чувена је наравно *Утопија* (око 1516) Томаса Мора – он то (непостојеће) место замишља као острво, изоловано, које је настало и постоји сâмо, са својим унутрашњим садржајем и са својом социјалном мудрошћу. Острво је и *Сунчани град* (1623) Томаза Кампанеле, али и недовршена прича Френсиса Бејкона *Нова Атлантида* (1627). Острва привлаче машту и у XIX веку иако је индустријализација све интензивнија, па су острва места бега од тежине индустријског доба. Та жеља за острвом и за егзотичним местима манифестовала се изричито у немачком часопису *Die Insel* (*Острво*), који је излазио 1899. године.

Бројне утопије XX века надовезују се на идеју острва као места животног искуства – нпр. дело *Острво сирочади* (*Orphan Island*) из 1924. године ауторке Роуз Маколеј (Rose Macaulay, 1881–1958). У овом роману читамо о некој врсти педагошког експеримента који се обавља над групом од четрдесет сирочади која су се, после бродолома, нашла на једном острву у Пацифику. Демијург острва је госпођа Смит, нека врста гувернанте,

која острво користи као аутократско место за свој педагошки пројекат и експеримент друштва оштро подељеног на класе, па је са једне стране привилегована породица Смит, а са друге су сирочад. Овај роман наглашава тему двојности, типичну за острво које је истовремено ментални простор, привилеговано место на коме се пројектују жеље разних јунака, а географски аспект, природа острва са својим јарким бојама, у директној је опозицији тамној и монотonoј хроматичности Енглеске. Са политичко-друштвеног гледишта, ово је острво дистопија, и понавља викторијанске и георгијанске моделе.

Тема регулисања рађања у једном затвореном простору који не дозвољава спољне утицаје присутна је и у италијанској књижевности: један други Миличичев савременик Ђовани Папини (Giovanni Papini, 1881–1956) у свом спису *Прича са острва* (*Racconto dell'Isola*, 1931) описује праву дистопију, у којој је број острвљана регулисан и установљен на 170 јер тако и само тако становници острва могу да имају довољно хране за живот. Са острва се не може побећи, и оно на тај начин постаје прави затвор, где је и море негативан елемент јер становнике присиљава да на острву остану и против своје воље. За Папинија, затвореност острва не представља могућност да се експериментише једним алтернативним друштвом, већ оно постаје место на коме се рађају дивље и неконтролисане реакције људи. Јер, док је за утописте острво место које је могуће савладати, за антиутописте – као што је био Папини – острво је несавладиво, и буди дивље инстинкте, па на тај начин обрће систем традиционалних вредности (Papini 1959: 319). Ово је клаустрофобична визија острва као места парализе, незнања, и губитка, коме се, нпр., супротставља острво истоименог романа (1962) Олдоса Хакслија – које, и у овом случају, представља експериментални модел једне нове цивилизације.

Острва су, дакле, по својој природи амбигвитетна – простори у сталној трансформацији (Billig 2010: 29), и тај амбигвитет очигледан је већ у етимологији латинског термина *insula*,

који је у вези са термином *isolare*, па је јасно да је реч о изолацији одређеног места. Та изолација појачава се потребом за путовањем, за прелажењем воде / мора / океана, да би се достигло одредиште. И управо је путовање то које подвлачи дилему острва, тј. како год да су удаљена, до острва се може стићи; острва су истовремено близу и далеко, повезана и изолована. И с обзиром на то да су изолована, острва се тек замишљају – до тренутка када постају стварност, када путник дође на одредиште.

Но путник на острву не остаје, он пролази – тако Одисеј, али, нпр. и Свифтови јунаци. Нико није на острву да би ту остао. На земљи изоловане среће, окружене морем, затворене и савршене, путник се не може зауставити. Путник тако, са једне стране, сања да се врати, тј. да напусти острво, а са друге, као нпр. Проспер, сања неко друго острво, неку другу земљу окружену морем. Путник, дакле, иако зна шта губи, ипак жели да напусти острво. Једно срећно острво није намењено нама, или можда и не постоји – то је острво кога нема. Острво је, у ствари, са једне стране утопија, тј. место које не постоји, и онај који одлучи (и осећа потребу) да крене на пут према срећном острву плови морима која се разликују од постојећих мора – јер у постојећим морима то острво не постоји. Утопија је и у вези са термином еутопија које означава срећно место. Ко одлучи да крене на пловидбу према томе острву, зна шта тражи: у потрази је за територијом среће. Ово значи да нам етимологија указује на срећно место које не постоји, а које се ипак тражи. Исто тако, атопија нам говори о томе да је реч о месту, о димензији која нам није позната, која шири наше хоризонте али истовремено узнемирујуће делује на нас.

Са оваквом двојном или пак вишеструком метафором инсуларности, што се трансформише и прелива од утопије до атопије, повезана је наратија *Хронике потонулог острва*, која у суштини представља сложену и склопљену слику антрополошки везану за људско биће. Ова је метафора наговештена већ у епиграфу саме *Хронике*, који представља цитат

из *Мисли* Блеза Паскала: „Quand on voit le style naturel, on est tout étonné e ravi, car on s’attendait de voir un auteur, et on trouve un homme“ („Кад се сусретнемо с природним стилем, тада се чудимо и дивимо јер смо очекивали да видимо аутора, а нашли смо човека“). Ово је део једне од Паскалових *Мисли* (бр. 41, погл. VII) која гласи:

Quand on voit le style naturel on est tout étonné et ravi, car on s’attendait de voir un auteur et on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le goût bon et qui en voyant un livre croient trouver un homme sont tout surpris de trouver un auteur. *Plus poetice quam humane locutus es*. Ceux-là honorent bien la nature qui lui apprennent qu’elle peut parler de tout, et même de théologie (Pascal 1847: 423).

Паскал се на овом месту позива на роман *Сатирикон* Петронија Арбитра (I в. н. е.), који у ствари каже: “saepius poetice quam humane locutus es”. Овај сатирични роман, пун комичних места, значајан је и због тога што постоји предосећај о културној промени, о томе да је друштво уронило у неку врсту метафоричког разарања те је изражена свест о смрти – јер се друштво рађа управо из смрти, и са смрћу се посвећује. Спас је логично и неизбежно, према Паскалу, могуће потражити у вери у Бога, како и објашњава збирка Паскалових *Мисли* на коју се Миличић позива. У својој чувеној „Опклади“ Паскал говори о томе да је боље веровати да Бог постоји – јер је боље веровати у нешто него не веровати уопште.

Ако је то Миличићев епиграм, онда нам је индикативно да наразација *Хронике потонулог острва* осцилује у оквиру амбиваленције и трансформације острва, које истовремено симболизује разум и друштво те губитак разума у томе друштву, у односу на географску и метафоричку димензију острва које се креће, као Сунчев круг, од *locus atoenus* према *locus asper*. У оваквој амбиваленцији креће се и структура *Хронике потонулог острва* – подељена је на два наративна блока, који сачињавају: 1. прича „Море“, која говори

о оскудици риба у мору, па су варошани приморани да залазе у залив који припада сељанима, и тамо лове рибу, што доводи до сукоба, и на крају се опет бележи несташница рибе; 2. прича „Тајна једног злочина“, која за тему има обешчашћење девојке са села од варошанина, на том истом острву. Хроника се, дакле, бави најважнијим, првобитним нагонима: 1. потребом за храном и 2. сексуалним нагоном.

Обе приче су хронотопски и денотативно огољене, јер је њихова радња могућа „било кад“ и „било где“, тј. на било коме острву. Извесне одреднице, међутим, ипак ближе дефинишу просторне координате приче: тако наративни блок „Море“ садржи две поетско-географске референцијалне тачке острва које је потонуло: село је на висини и спада под власт Варошице на југозападу села, а Варошицу на североистоку одређује број од три-четири хиљаде становника. Уз то, неколико додатних података на мапи не-острва привидно ближе одређује положај места и самога острва, као рт Пелегрин, залив Радочинац, и рт Св. Јеронима, те нам не остаје друго него да закључимо да је реч о Миличићевом родном острву Хвару. У наративном блоку „Тајна једног злочина“ такође су две поетско-географске референције, две тачке Миличићевог не-острва: 1. Варошица на југозападном крају острва – дефинисана још као варошица са Чудотворном Главом и Варошица са Светом Главом, јер слави празник Свете Главе; 2. Село у заливу – одређено и као Село при мору.

Већ у спису *Далматинска острва* (1915) Миличић је изнео о лепоти архипелага коме је рођењем припадао:

Од више Задра, па све до испод Дубровника, нижу се лепа питома и релативно доста насељена далматинска острвца и острва. Обрасла ситним џбуњем, а нека с тамном боровом шумом на темену, као Хвар, избијају из мора наизменце и праве дивни, небројиви архипелаг, и природну брану од ветра и мора срећним градовима и варошицама, које су се склониле у добра пристаништа (3).

А у Књизи радости (1920) весело је рефренски клицао:

И сва острва красна,
од Задра до Котора града,
котве дигоше своје,
и једра бела и јасна:
кренуше заједно с нама,
а свима њима је вођа,
а свима њима је цар:
најлепше у својој красоти
родно ми острво Фар.

(Миличић 1920: 27–28)



Град Хвар
на острву Хвару (1571)

За Миличићево острво његов пријатељ Милош Црњански, у спису *Наше плаже на Јадрану* (1927), потом ће рећи:

Najlepše jadransko ostrvo je Hvar. Kad se u večje stigne do njega i zaboravi obidene gradiće, što se bele po borovim šumama, ružičaste, gole rtove, što se magle nad plavetnilom mora i uvale, što žubore i prazne spuštaju do mora svoje vinograde, pred kojima su razapete na stotine metara crvene mreže. Disanje ovde polako postaje radost, pa strast, pa slast. Nozdre zarumene i oči zasjaje, telo se proteže i previja; lađu nam prate delfini. Svaka uvala Hvara, svako ostrvo uokolo, izrađeno je umetnički. Linije su vedre, prekidi pametni, to je lepota mladosti zemljine. Svud brda rumena trepere nad morem, zvonici bruje na daleko, uvale promiču kao pećine pune riba (Crnjanski 1927/1987: 35).

Но Миличић није гледао на своје острво туристички, како је Јадранско приморје у суштини посматрао Црњански. Те ратне 1915. године Миличић је, након социјално-економске анализе, песимистички записао о будућности свога и осталих далматинских острва:

Под таквим националним односима и економским приликама затекао је овај рат далматинска острва. Буду ли она будућим великим миром откинута од Hinterland-a који их је исхрањивао и трошио њихове производе, она ће потпуно опустити. Како је Далмација медитеранска земља са истом фауном и флором, са истом климом као и Шпанија, јужна Француска, Италија и Грчка, то су њихови производи једнаки. Она стога мора за залеђе имати земљу, која тих продуката нема, да се може вршити замена. Учини ли се та национална, економска, а готово бих рекао и геолошка неправда, и завлада ли Италија далматинским острвима, њихова је пропаст неминовна. Њихови виногради биће уништени. Талијанско вино, којег тамо има у огромној маси, уништиће

потпуно сваку продукцију острва.

Пропашће и риболов. Рибари талијански, који до сада нису смели да слободно лове далматинском обалом, под новим господаром, заћи ће у наше заливе и уништити и овај начин привреде.

Онда ће се наставити онај процес, који је тако брзим темпом кренуо од 1901 год., процес исељавања. Кренуће се наши острвљани, али без жеље и чврсте одлуке да се поново поврате у своју постојбину. Остављајући на свом огњишту туђина, према коме су од увек осећали елементарну мржњу опстанка и расе, помириће се с новим крајевима, који су их гостопримно примили. За мало година сва ће острва бити пуста! (Миличић 1915: 19–20).

Јер ако је – у току једног дана и једне ноћи, како нам приповеда Платон – потонула Атлантида, Миличић можда није видео спаса онда ни за своје острво. Пусто, огољено је Миличићево острво, и, управо као Атлантида, представља тајну за себе. Оно што нам је познато јесте да је оно место нагона бр. 1 – потребе за храном, и место нагона бр. 2 – сексуалног нагона. Оваква острвска опсена се онда аутодефинише својим неодређеним, али општим, ванпросторним и ванвременским координатама.

У првом наративном блоку, који представља потребу за храном, недефинисани термини и синтагме парадоксално одређују јунаке територије окружене водом: знамо да су у овој огољеној причи „сељаци“ становници Села и господари мора, а да Варошицу настањују махом рибари, чиновници, трговци и земљорадници. Миличић у своме спису *Далматинска острва* говори о привредном животу острва Хвара: „Главни извори привреде острва јесу: виноградарство, риболов и у неколико маслиново уље“ (11). Па додаје:

Виноградарство је ипак најглавнији извор привреде. И онај који је имао прилике да за дана пропутује мимо она четири главна и највећа далматинска острва: Брача,

Хвара, Виса и Корчуле, морао се чудити, како је марљиви и радини острвљанин искористио сваки кутић плодне земље. Готово у голом камену он је засадио своју благородну винову лозу. Све стрмените стране увала које се као олук спуштају до мора, изровале су, тешком муком и мотиком, тврде руке овог неуморног тежака (12). *Риболов* је други извор привреде. Али и ако далматинска обала због своје стрменитости и због каменитог дна морског обилује најбољом вршћу риба, ниједна варош није чисто рибарска као што је то у Италији Chioggia (Киођа), или као што је нормандијска, холандска и цела северна обала европска. Рибарство на далматинским острвима иде упоредо с виноградарством, те је, сем малих изузетака, сваки земљорадник рибар и сваки рибар земљорадник.

Томе је, ваљада, разлог то, што велике индустрије рибама нема. Далмација је била потпуно изолована од целог света (13–14).

Али ниједан од ових варошана, сељака, виноградача и рибара у Миличићевој *Хроници потонулог острва* не поседује име, већ су то: „старац са крме“, „младић са стене“, „сељаци“, „рибари“, „најочајнији и најтврдоглавији“, „господари бродова“, „жупник“, „главар Села на висини“, „људи правде“, „два човека закона“, „људи закона“, „тај“ и „неко“, „сељанка“ из Села на висини; и институције су недефинисане: „котарски суд на острву“, „јасно слово рибарске уредбе“, „поротни суд“. Чак је и светац неки, неодређени, тј. Једноставно је „Св. Покровитељ“. Једино нам дозивање „Иване, Петре, Мате“ (Миличић 1928: 38) указује на типична далматинска имена, а позивање на „Краљевића Марка“ (40) потврђује нам да смо у јужнословенском окружју.

И у другом наративном блоку бројни елементи неодређено одређују ликове, места и радњу приче – она се дефинише као „рат између села и варошице“ и „сељачко-варошки 'рат'“: „брежуљци на североистоку“ и „долина на југозападу“ где се сусрећу и сукобљавају

„они са брда“ и „они са мора“, „једне године, у једној барци“, „Главарева ћерка“ (61, 64) и „јединица главара тог села“ (61), „ћерка главара Села у заливу“ (62), „непознати“ (63), „Она“ (64), „Онај“ (65, 67, 72), „страшни човек из Варошице на југозападу“ (70), сеоски „чувари границе“ (82). И овде, као и у причи о „Мору“, светац је опште одређен, слави се „Празник Свете Главе бискупа мученика“, која му је била одрубљена 'као јагњету на пању' (како стоји писано у његовом св. Житију), па је то дакле „Света, Чудотворна Лобања Мученикова“ (64), „Глава Светог Мученика“ (66), „дрвени Спаситељ“ (68).

Неодређено и неодређујуће је и време овог (потонулог) острва. Хронос и каирос су нераздвојиви у Миличићевој нарави, па је време Миличићевог потонулог острва било које време које одређују неодређујуће одреднице. Ако Миличић причу започиње тиме што каже: „Одједном, случајно, сељаци Села на висини загосподарише свима земљама и виноградима што се простираху од рта Пелегринца па до залива Радочинца“ (5), морамо се запитати на шта се то „одједном“ односи? Које је то „одједном“ и у односу на коју праву временску тачку? Који је „хронос“ али и који „каирос“ према коме се аутор односи толико да у једном тренутку, на временској оси, дође до промене? Такође се питамо на који је период аутор мислио кад је записао: „Стога већ два читава месеца, неуморни у непрекидној потрази за рибом, кидаху рибари варошице (узалуд!) своје скупе мреже по свим каменитим заливима своје општине“ (12). Такође је неодредио у односу на неку одређену тачку на временској оси и: „Два месеца после овог догађаја освану најрадоснији празник недеље за Село на висини“ (50), као и: „Петнаест дана после овога нова барка и мрежа беху већ у главном заливу Села на висини“ (52), те: „Од тада је прошло доста времена а власт још није била успела да, ни најмање, расветли тајну грозног злочина“ (76). Оно што чини да је „каирос“ специјално време јесте управо то што зависи од онога који користи речи, од онога који дефинише, што значи да, за Миличића, неко одређено

време постаје специјално у вези са нечим посебним на временској оси. Док је „хронос“ квантитативан, „кронос“ је квалитативан (Smith 1969; Freier 2006): „каирос“ је дакле повезан са судбином („тике“) и често се појми као период кризе. Управо на Јадранском приморју, у самостану Св. Никола у Трогиру, у граду који је, како каже Црњански (1927/1987: 32) „nazidan na ostrvu, kao da se guši od straha“ и који је „kao sarkofag donesen preko mora među Slovene“ (33), налази се рељеф Каироса на коме пише:

- А ти, ко си?
 - Каирос, ја престижем све.
 - Зашто ходаш на прстима?
 - Увек сам у журби.
 - Крила на стопалима, чак?
 - Од ветра сам бржи.
 - Зашто тако стежеш бритву десном руком?
 - Како бих упозорио људе да сам оштрији од оштрице бритве.
- (уп. Oraić Tolić 2011: 113–121)

Као оштрица бритве се ово острвско време дели на дан, када је приповедачева територија обасјана сунцем па је све радосно, весело и сунчано:

Сунце се лило изнад свега: светло, чисто, радосно. Море је мирисало. Ветар је ћарлијао кроз шумно грање борово, љуљајући у њему радосне сељаке. А барка, у којој возише четири силна веслача, издигла се, кљуном, до пола из мора, приличећи некој чудној морској животињи што је изронила из дубина: да види шта се тамо, недалеко, на жалу догађа (Миличић 1928: 21).

А тако и у осталим описима: „Дан је био диван“ (22), „на најсветлијем сунцу“ (22), „сунце божје“ (24), „једног дивног, сунчаног дана“ (26), „јутро рано, пуно свежине“ (31), „рано сунце“ (31), „пуни, светли дан“ (42), и опет: „Дан је био диван, најсунчанији“ (52), „велики, светао круг сунчани“ (61), „светла, велика, приморска небеса“. Чак се и злочин обешчашћења дешава у најлепшем приморском јутру: „Онај је тада ухвати, дигну у наручја, однесе иза прве оgrade у један виноград, и ту, у тишини и свежини најлепшег приморског јутра, бестидно, злочиначки обесчасти“ (72).

За разлику од дана, ноћ се пак прелива, трансформише од „ненадмашног звезданог неба“ (17) и „величанственог звезданог неба“ (29) до „црне, мркле ноћи“ (38), „мрачне, облачне“ (44), „олујне“ (90) те се на крају стапа са морем:

Ноћ је постала још тамнија, још црња; море је још јаче тукло, још страшније шумело заглашујући сваки други звук. Најбоље очи не би биле могле да примете са обале, на тој црној, мрачној површини воде, ништа; најбоље уши не би биле могле разликовати глас људски од тог шума валова. Све се стопило у један заједнички хук, па, са шумом безбројних борова са копна, тај ужасни ршум испуњаваше црнину ноћи страшним гласовима, усклицима, риком, као да се све звери џунгла и пустиња преобреше овде, на овој површини узбуркане воде, којом је један мали чамац пловио (92–93).

Море је манифестација детериторијализације у овој хроници чија се прва прича завршава дивног најсунчанијег дана, док се друга прича завршава током тамне, црне ноћи која урања у дубине воде.

О том је мору Црњански (1927/1987: 49), годину дана раније, записао све најлепше: „More је plavo, bezmerno, promenljivo, a веčno као nebo. // Tamo gde mora ima, ima daljine, prostora. [...] More учи ljubavi. [...] Gde ima mora ima i Boga.“

Не тако и за Миличића. Као и време, и море је код овог аутора амбивитетно, течно се трансформише. Тако у првој причи море које је (де)територијализовано и дефинисано као „огромна, безгранична пучина“ (Миличић 1928: 14), „сељачко море“ (15); „њихово море“ (24), „оно је свачије!“ (24), „воде села“ (31), „сеоско море“ (36), „безгранична пучина“ (41), одређено је у својој флуидној променљивости:

Сељаци Села на висини нису били: ни рибари, ни морнари, па нису ни могли да имају користи од тог свог великог „воденог“ поседа. Пазећи за својим обновљеним виноградима, они су, са висине, у неком побожном страху, гледали на ту плаву, огромну пучину, која се, пред њиховим виноградима, протегла далеко, све до обзора, и даље: око целе земље! Понекад питома и тиха, она је лежала пред њима у њиховим чврстим заливима (као нека припитомљена зверка), лижући, понизно, стење и шумно жало, режући, кад и кад, у некој пећиници, као да би хтела да их потсећује: да је то само тренутни њен мир. Јер, кад би, изненада, постајала бесна, опака, онда су се од њеног беса тресле све стене и сви борови; онда је изгледало: да она хоће да пређе преко свега, да све разруши!

Сељаци Села на висини стајали би тада шћућурени у својим виноградима и, запрепашћени, гледаху у ту побеснелу снагу, искрено жалећи оне који су морали да се са њом хватају у коштац (5–6).

Море је, дакле, са једне стране „дивно, богато и издашно“ (10), „издашно, добро, очинско море“ (10), „море је мирисало“ (21), „плаво и велико“ (36), „море мирно“ (52), море је пратило све „својом тихом, вечитом музиком“. Са друге стране пак „море остајаше и даље јалово“ (11), па кад нема рибе, онда је то „’отказ’ мора“ (12) и то је „’зло’ море“ (13), те постоји нека „крвна веза са великим, безграничним морем и његовим богатим, мрачним дубинама“ (13), „упркос и мору и небу!“ (14), „што је море било проклетије“ (15), „мрачно,

олујно море“ (46), „из дубине бесно урла море!“ (47), „мрачна вода“ (46). Тако је, у другој причи, море „лако узнемирено“ (64), „велики (су) валови“ и „море је постајало све бешње“, још јаче је „тукло, још страшније шумело заглушујући сваки други звук“ (92), па се свугде на острву осећа „бес валова“ (95).

У овој просторној, али и временској антрополошкој елипси аутор оставља читаоцу могућност имагинације, у оквиру књижевне антропологије, и тако, на основу огољене приче која своју наративну осу заснива на два примарна инстинкта, ствара се стилизација тог инсуларног света под утицајем естетичког идеала савршености. Осећај „идиле“ (7), која се у почетку везује за острво као место на коме „мора да се [...] лепо живи“ (61), и што аутор дакле наговештава на почетку својих нарација, условљава да читалац рефлексивно идеализује место које се потом, пред претњом смрћу, претвара у перцептивни не-простор заједничког живота. Ово се Миличићево острво креће у троуглу имагинарног, симболичног и стварног, и управо у томе острво „тоне“ јер његово је постојање могуће само по себи, али не и за нас.

Чак је и вера огољена, и паскаловски сведена на то да је боље веровати у нешто него не веровати уопште. Можда се Миличић надао, као Паскал, да је неверницама ипак могуће показати сврху и разматрање питања постојања Бога. Стога је Миличићево острво двоструки не-простор: 1. у смислу да као такво постоји у нарацији аутора пореклом са географски одређеног острва; 2. у смислу да такво острво негира позитивну слику простора.

Намеће се онда неизбежно онтолошко питање: Шта је Миличићево острво и чије је? Зависи ли од наше пројекције и, ако зависи, колико острва има? Ако су, на почетку нарације хронике острва, „у потпуном пријатељству, живели сељаци Села на висини и рибари из Варошице на североистоку од њих“ (7), читаоцу као да се наговештава да ће

ова „места неодређености“ условити да треба надићи оно што је присутно у тексту, и приказане предметности допунити у различитим смисловима. Тако је ово дело зависно од конкретизације читаоца. Миличићев је текст као такав експлицитно елиптичан, временски и просторно, јер су нам ускраћене историјске и географске информације – једино што знамо јесте да глад води ка смрти, а сексуални нагон ка насиљу. Стога – јер се не да локализовати – Миличићево потонуло острво је просторна и временска хипотетична елипса; зато је све огољено, целокупна прича, и сâмо безимено острво. Јер острво Фарос или Хвар, „најлепше у својој красоти“, не би могло допустити да се од почетног идеалног места претвори у не-простор који, под тежином глади, насиља и смрти, тоне.

Функционалност и функционализација ове структуре, овога острва изводи се, тако нам је очигледно на крају, као мукотрпан избор мање или више неповољних могућности, као својевољна, готово божанска производња. У троуглу веродостојних, вероватних и самозамисливих светова, Миличићево острво поставља се као не-острво – један могући, али потонули свет.

А све то док море, које по својој природи тежи детериторијализацији (Deleuze, Guattari 1972), представља не-простор пар екселанс и као такво, у својој флуидности, остаје верно себи. Зато се, за разлику од песме „Острвце“, чини да је ситуација у *Хроници* обрнута, те истину не представља острво већ море, које окружује територијални привид – јер аутор то острво као такво више не препознаје. Море стога, и парадоксално, није провизорни већ стални центар стабилизације, детериторијализација Сунчевог круга који, у Миличићевом тренутку, наслућује апокалипсу.

ИЗВОРИ

Миличић 1914: Јосип Миличић, *З*, Дубровник: Издање Јована Тошовића.

Миличић 1915: Јосип Миличић, *Далматинска острва*, Ниш: Штампано у Државној штампарији Србије.

Миличић 1920: Сибе Миличић, *Књига радости*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Миличић 1928: Сибе Миличић, *Хроника потонулог острва: Море: Тајна једног злочина*, Београд: Издавачка књижарница Напредак.

ЛИТЕРАТУРА

Билиг 2010: Volkmar Bilig, *Inseln: Geschichte einer Faszination*, Berlin: Matthes & Seitz.

Билиг 2015: Volkmar Billig, "I-lands: The Construction and Shipwreck of an Insular Subject in Modern Discourse", у: Le Juez, Brigitte, Olga Springer (ed.), *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*, Leiden, Boston: Brill Rodopi, 17–31.

Бонци 1998: Chris Bongie, *Islands and Exiles: The Creole Identities of Post/Colonial Literature*, Stanford: Stanford University Press.

Вуненбургер 1980: Jean Jacques Wunenburger, "La topographie insulaire des utopies ou la profanation du jardin d'Eden", *Cahiers internationaux de symbolism*, 40–41, 139–152.

Георгијевић 1928: Крешимир Георгијевић, „Две књиге приповедака С. Миличића“, *Летонус Матице српске*, CII, 316/1, 152.

Делез, Гатари 1972: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Крејн, Флечер 2016: Ralph Crane, Lisa Fletcher, "The genre of islands: Popular fiction and performative geographies", *Islands Studies Journal*, 11/2, 637–650.

Ле Жје, Шпрингер 2015: Brigitte Le Juez, Olga Springer (eds), *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*, Leiden, Boston: Brill Rodopi.

Лонерган Салвадори 2012: Corinna Lonergan Salvadori, *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana*, Firenze: Franco Cesati Editore.

- Мендијета 2011: Eduardo Mendieta, "Geography is to History as Woman is to Man: Kant on Sex, Race and Geography", у: Stuart Elden / Eduardo Mendieta (eds), *Reading Kant's Geography*. Albany: State University of New York Press, 345–367.
- Невистић 1928: Ivan Nevistić, „Sibe Miličić: Hronika potonulog ostrva“, *Vijenac*, VI, VIII/3, 3.
- Ораић Толић 2011: Dubravka Oraić Tolić, *Akademsko pismo: Strategije i tehnike klasične retorike za suvremene studentice i studente*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Папини 1959: Giovanni Papini, *Prose morali*, Milano, Mondadori.
- Pensées de Blaise Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets [...]*, Paris: Lefèvre et Compagnie, 1847.
- Пинет 2011: Simone Pinet, *Archipelagoes: Insular Fictions from Chivalric Romance to the Novel*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Сабровски 2017: Eduardo Sabrovsky, "Kant and the Production of the 'Island of Truth': The Event of Modernity", *Tellos*, Fall, 186–204.
- Смит 1969: John E. Smith, "Time, Times and the 'Right Time'; *Chronos* and *Kairos*", *The Monist*, 53/1, January, 1–13.
- Ферини 2013: Cinzia Ferrini, "The land of truth of the understanding and the threatening waters of reason: maritime sources for a Kantian metaphor", *Esercizi filosofici*, 8/2, 53–70.
- Фрејер 2006: Mark Freier, *Time Measured by Kairos and Kronos*, <http://www.whatifenterprises.com/whatif/whatiskairos.pdf>
- Црњански 1927/1987: Miloš Crnjanski, *Naše plaže na Jadranu*, Beograd: Jadranske Straže Glavni Odbor / Beograd: Turistička štampa.
- Чичовачки 2011: Predrag Cicovacki, "Pure reason and metaphors: a reflection on the significance of Kant's philosophy", *Annales Philosophici*, 2, 9–19.

Persida Lazarević

SIBE MILIČIĆ'S INSULAR SOLAR (NON-)SPACE

Summary

In this paper, Sibe Miličić's *Hronika potonulog ostrva* (*Chronicle of the Sunken Island*, 1928) is analyzed. This narrative composition consists of two parts, *More* (*The Sea*) and *Tajna jednog zločina* (*The Secret of a Crime*) which are both set within the framework of the unique literary and anthropological metaphor of insularity. In the closed and insular environment of the island primordial urges come to resurface and collide. Miličić's island is thus a microcosm of society that suggests an impending apocalypse.

Keywords: Sibe Miličić, *Chronicle of the Sunken Island*, insularity.

JEZIČNI ITINERAR SIBE MILIČIĆA

Apstrakt: U središtu zanimanja u ovom radu bit će jezična biografija S. Miličića (1886–1944), koji je najbolje stihove napisao inspiriran svojim mediteranskim ishodištem. Analiziraju se i opisuju četiri faze njegove jezične uporabe: 1) čakavština ranoga djetinjstva, 2) hrvatska književna štokavština, 3) srpska književna štokavština, 4) povratak hrvatskom jeziku. Društvene mijene bitno su utjecale na Miličićev životni put, svjetonazor, književno stvaralaštvo i jezičnu uporabu.

Ključne riječi: Sibe Miličić, jezična biografija, hrvatski jezik, srpski jezik, 20. stoljeće.

Čežnje i košmari Sibe Miličića

Premda je imao uzbudljiv život i ostvario književni opus nemala opsega, Josip (Sibe) Miličić (1886–1944) ostajao je na rubu zanimanja u dosadanjim hrvatskim i srpskim književnim i jezičnim panoramama jer je očito bio „premalo Hrvat da bi ga uveli u hrvatsku književnost, a nedovoljno Srbin da bi našao sigurno (i odgovarajuće) mjesto u srpskoj književnosti“ (Lešić 1991: 38). Miličić je bio svjestan da ga „u Beogradu (...) smatraju Hrvatom, u Zagrebu Srbom“ (prema Pavešić 1933: 261), ali bio je razapet između „čežnje za lutanjem Svijetom“ (koju je poticala ambiciozna karijera i kozmopolitizam) i čežnje za zavičajem (Dalmacijom, njegovim ishodištem, stvaralačkim napajalištem i utočištem). Dosadašnje valorizacije Miličićeva književna opusa zapinjale su na njegovim „izdajstvima“; u Hrvata na svjetonazorsko-političkom opredjeljenju (pristaša jugoslavenskoga nacionalizma), u Srba na nagloj preobrazbi u hrvatskoga

pisca (objavom *Apokalipse* 1941. u Zagrebu u ediciji Hrvatski moderni pisci). Miličić je nestao (kakva li usuda!) u nepoznatim predjelima Beskraja za kojim je pjesnički tragao i čeznuo – do danas nisu razjašnjene okolnosti njegova nestanka ili smrti 1944. godine u partizanskoj bazi u Bariju. Treba li tražiti živopisniju biografiju u košmarima dvaju svjetskih ratova i društvenim ponorima austrougarskim i jugoslavenskim?

U središtu zanimanja u ovom radu bit će jezična biografija, odnosno „metamorfoze“ Miličićeve jezične uporabe, koju dijelimo u četiri glavna stadija: 1) čakavština ranoga djetinjstva, 2) hrvatska književna štokavština, 3) srpska književna štokavština, 4) povratak hrvatskom jeziku. U tim stadijima ogledaju se i osobne piščeve težnje i jezična politika te politikanstvo oko jezika Hrvata i Srba u prvoj polovici 20. stoljeća. Potrebno je analitički dublje ući u reprezentativne primjere Miličićeve književnojezične upotrebe kako bi se istakle manje vidljive silnice i utjecaji, pa i utočnile neke odveć načelne odredbe u vezi s Miličićevim izražavanjem, pripadanjem ili djelovanjem.

Čakavština ranoga djetinjstva

Prve doživlja je svijeta Miličić je upio preko južnočakavskoga dijalekta rođenjem u selu Brusju, na južnoj strani otoka Hvara. Njegovo djetinjstvo, uronjeno u mirisno i plavetno mediteransko podneblje, trajno ga je obilježilo i pratilo za vrijeme „lutanja stranim zemljama“ (Miličić 1941).¹ Stalna mediteranska sastavnica kozmičkoga ekspresionizma zreloga pjesnika Miličića proistječe iz idealizacije djetinjstva i utjecaja talijanskih pjesnika kao što su G. Carducci i G. Leopardi (o tom vid. Roić 2013: 415–431), čija je djela proučavao i prevodio. O važnosti djetinjstva rekao je kao već afirmirani književnik:

1 Nakon školovanja (Hvar, Kotor, Dubrovnik, Zadar) studirao je u Beču, Firenci i Rimu, službovao u Dubrovniku i Beogradu, usavršavao se u Parizu, proputovao Europom i Azijom za Prvoga svjetskoga rata, i preko Dalekoga istoka vratio se na Solunski front, živio u međuraću u Beogradu i odatle odlazio u diplomatsku službu (Rim, London, Rotterdam) sve do 1941, kada se vraća u Split i na Hvar, te se 1944. godine s partizanima našao u Bariju, gdje se prekida njegov životni put.

Cijela literatura nije ništa drugo, nego radijacija djetinjstva. Dakle sve što Vi u svome djetinjstvu doživite, kasnije opet oživljujete gledajući kroz svu svoju stečenu kulturu. (...) Zato nije tako lagano uživiti se u ono što nije s nama čvrsto vezano, kao ono što mi nosimo u sebi iz najranijeg djetinjstva, jer mi kroz milijune stvari primamo te naše karakterističke oznake (Pavešić 1933: 261).²

Iako je more bilo uvijek s njim i u njemu, Miličić nikada nije pisao čakavske pjesme. Prije Prvoga svjetskoga rata, u vrijeme njegovih književnih početaka, u hrvatskoj književnosti pojavilo se pjesništvo na čakavskom i kajkavskom (npr. A. G. Matoš, V. Nazor, F. Galović). Međutim, okušavanje u dijalektnom (regionalnom) pjesništvu teško bi se moglo očekivati od Miličića jer bi to bilo razrožno s njegovom političkom orijentacijom (jugonacionalizmom). Poznato je da se uključivao u politička događanja još od đlačkih dana (nakon izbacivanja iz škole u Kotoru zbog neuljudna ponašanja, izbačen je 1903. godine iz škole u Dubrovniku zbog sudjelovanja u političkim demonstracijama – vid. Hošić 1931; Bošković 2006: 338). Međutim, Tin Ujević, iako nije bio rođenjem čakavac i imao je slična mladalačka politička uvjerenja kao Miličić, napisao je čakavštinom antologijsku pjesmu „Oproščaj“ (1914). Izražavanje na čakavštini Miličić je ostavio u privatnoj sferi.³ Međutim, u stihove ili prozu škrtio je kadikad unosio leksik tipičan za zavičaj (najčešće u navodnicima), ali rijetko se zapaža da je to Miličić činio samo zato da i jezično postigne mediteransko poetsko ozračje. Primjerice, umjesto hrvatskoga i srpskoga književnojezičnoga neutralnoga naziva vjetra (*jugo*), u ponovljenom srpskom izdanju pjesme

2 Iste godine kada je objavljen taj razgovor s Miličićem, Franjo Pavešić objavio je tekst „Duh čakavštine“ i u hrvatskim časopisima *Obzor* i *Hrvatska revija* (1934–1935) potaknuo važnu i opsežnu raspravu o regionalnoj književnosti, nakon koje se regionalna (dijalektalna) književnost nije dovela u pitanje. U raspravi su, osim F. Pavešića, sudjelovali svojim napisima V. Nazor, M. Šeparović, I. Bulić, I. Jelenović, R. Strohal, B. Krmpotić, I. Balenović, A. Nametak, M. Meštrović, A. Petravić, H. Petris, V. Štefanić. Vid. o tom Samardžija 2012: 233–245.

3 Vid. npr. zapis na čakavštini rodnoga mu Brusja u pismu što ga je uputio B. Bersi (zapis namijenjen supruzi B. Berse): „Šiera Luce, ždravi bili i vidili se ovega lita u Foru barem ža jedon don, jer jo gren jopeta u Pariži. Od moje štrone i od moje zene još jedonput ždravi bili – Šibe.“ Navedeno prema radu S. Roić u ovom zborniku (bilj. 6).

„Iskričavo more“ donosi talijanizam arapskoga podrijetla *široko*, u Dalmaciji uobičajen naziv za južni vjetar,⁴ i to zapisan talijanskom latiničnom grafijom:

(1) *Iskri se more, **jugo** nam je blizu!*

(Miličić 1911: 119)

*искри се море, **scirocco** је близу*

(Миличић 19146: 46).

Međutim, i kada je u Beogradu 1936. pisao knjigu *Moje selo Brusje*, on – uz šuštanje zelene loze te glasanje ovaca, koza i magaraca – i dalje negdje u sebi čuje rodnu čakavsku riječ, koja ne samo da je čudna, drevna i poznata još od M. Marulića (Миличић 1936: 8) nego ima i presladak okus i miris po algama (vid. Миличић 1936: 26). Iz te zbirke stihove pjesme „Moje selo“ preveo je, u novije vrijeme, na južnočakavski hvarski govor Miličićev pranećak N. Juranić ovako:

(2) *Испред свачије куће шушти зелена лоза.*

Језик је чудан, древан, још Марка Марулића.

Све јечи блејом овце, мекетом лудих коза,

Каткад се јави и глас побожних магарића

(Миличић 1936: 8).

Isprid svake kuće šumi zeleni loz.

Čudan je starinski, od Marulića još, govor.

Sve ječi blejonjem ovoc i meketom koz,

Kadikad se oglosi i zariče i koji tovor

(Juranić 2015: 23).

Miličićeva hrvatska književna štokavština

Hrvatsku književnu štokavštinu Miličić je naučio u školi. Nakon školovanja na Hvaru, u Kotoru i Dubrovniku, Miličić je maturirao u zadarskoj gimnaziji (s hrvatskim nastavnim jezikom) 1904/1905. školske godine. Hrvatski jezik mogao je učiti iz priručnika hrvatskih mladogramatičara kao što su Brozov *Hrvatski pravopis* (1892), Maretićeva *Gramatika i stilistika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika* (1899) i Iveković-Brozov *Rječnik hrvatskoga jezika* (1901).

Miličić odlazi na studij u Beč (studira neko vrijeme i u Firenci i Rimu), zanimao se za slikarstvo

4 Koliko je leksik važan za shvaćanje i osjećanje Mediterana pokazao je P. Matvejević u *Mediteranskom brevijaru* posvetivši leksičkim pitanjima gotovo polovinu knjige, pa i nazivima za vjetrove (Matvejević 1991: 182–183).

i glazbu i 1911. doktorirao u Beču. Nastojao se istaknuti objavljivanjem književnih tekstova i prije okončanja studija, pa njegov književni rad otpočinje sedam godina prije Prvoga svjetskoga rata. Prve dvije pjesničke zbirke objavio je na hrvatskom jeziku u Beču: 1907. *Pjesme* i, pod pseudonimom Josip Griješni, *10 pjesama o Don Juanu* (1910). Izvan tih zbirki tiskane su mu pjesme u uglednim hrvatskim književnim časopisima (1907. „Ines“ i „Bratu“ u *Hrvatskom kolu*; 1908. „Iskričavo more“ i „Procesija“ u *Savremeniku*).

Ondašnja kritika prvu zbirku *Pjesme* ocjenila je različito i prilično suzdržano: zapažaju se početničke slabosti, poveznice s Kranjčevićem i Vidrićem (koji iste godine pod istim naslovom *Pjesme* objavljuje jedinu svoju zbirku pjesama). Uz tradicionalne teme i pejzažne motive u toj zbirci Miličić manifestira umjetničku uronjenost u tada moderni secesijski stil (najživlji 1895–1910), koji je kao bečki student upio iz prve ruke u književnim i slikarskim krugovima. U svom kritičkom osvrtu J. Bogner (1933: 128–144) Miličićevu pjesničku svježinu vidi samo u „jakoj neposrednosti“ i povezuje ju s Miličićevim slikarskim⁵ impresionizmom.⁶ Bogner je odviše strog kada pjesme tumači kao nezrele („mladalačke“) i po idejama i po frazeologiji i po formi, stil komentira kao „neličan i neuravnotežen“, frazeologija mu je „čisto romantičarska (gospođa, vlasi, pram, kosa, cvijeće itd.)“, a prigovara da Miličić „ne stvara novih riječi i ne oživljuje ih umjetničkim dahom, – sve je u toj poeziji obično, jednostavno i prosto, kao u običnom svakidašnjem razgovoru“. Dok se ugođaj i jednostavnost Vidrićevih stihova s dekorativnom jezičnom stilizacijom slavila, slična istodobna očitovanja u Miličićevim stihovima nisu bila prepoznata.⁷

5 Bogner ne zapaža „ozvučenost“ Miličićevih stihova (npr. glasanje ptica, škripanje vrata, padanje kiše, šuštanje lišća itd.) i ne povezuje to s njegovim bavljenjem glazbom.

6 Treba razlikovati impresionizam i secesiju jer „[s]ecesija ostvaruje bitan pomak od impresionizma već po tom što se njezino likovno shvaćanje ne osniva na neposrednoj osjetilnosti (...) secesionisti kao da se opet vraćaju u okrilje ateljea (radnoga prostora što su ga impresionisti bili napustili u korist prisnijeg odnosa prema prirodi). Igru svjetla potiskuju igre linija, koje, doduše, ne prikrivaju svoju ovisnost o formama u prirodi...“ (Žmegač 1993: 99).

7 Za uočavanje tih poetičkih elemenata i karakteristika secesije u ranom Miličićevu pjesništvu, osim Žmegačeve

Secesijski impuls nagoviješten je već na naslovnica pravih dviju Miličićevih knjiga: na naslovnici prve nalazi se ženska glava bujne valovite kose, Tomislava Krizmana, a na drugoj karikatura Don Juana Josifa Danilovca. Prva pjesma prve zbirke, pod naslovom „Misao“, može biti izvrstan primjer secesijske stilizacije jer je prožeta motivima što u prirodi stvaraju različite crte (bljesak munje, prosipanje sunčevih zlatnih zraka, vijuganje potoka dolom), a sve te linije prate i velike plohe (*crno nebo, cvjetna zemlja, mirna površina mora*). Uz isticanje floralnih motiva te pozlaćenih i bijelih detalja, što je tipično za secesiju, očituje se i tjelesno i erotično (bez psihologizacije): *Ja otvaram joj grudi i pružam srce vruće* (Miličić 1907: 5), a erotsko u *Pjesmama* posebno će biti naglašeno u ciklusu „Griješni stihovi“ (koji će najaviti drugu Miličićevu zbirku o Don Juanu). U prvoj zbirci naglašavanje izlomljenih, vijugavih, kosih, vodoravnih i okomitih crta ugrađenih u pjesničke slike izborom određenih motiva nastavlja se i u drugim pjesmama te zbirke, a Bogner ih u svojoj kritici nije razumio te ispravno kontekstualizirao i tumačio (npr. *ptica, vlasi, pramen, plamen, bršljan, trak, luk, val, žice harfe, put*):

(3) *to ciknu večernja **ptica** / prel'jećuć preko nas* („Pod noć“, Miličić 1907: 11); *ko **jastreb** povrh tebe sved' krili mržnja moja* („Nevjernici“, Miličić 1907: 14); *ko **lepet krila** sreće vrh srca munut moga* („Majci“, Miličić 1907: 23); *zatrepnu **krilima ptiče**, ciknu, pa opet ušuti* („Jesenje večer“, Miličić 1907: 31)

(4) *to noć se prosu po **cv'jeću** / ko što po grudima b'jelim rasuta tvoja **vlas*** („Pod noć“, Miličić 1907: 11); *A sad te tuži lahor, što nosio ti **vlasi*** („Nevjernici“, Miličić 1907: 14)

(5) *i zar to zadnjeg puta ja **pram** tvoj gledam **zlati*** („Na rastanku“, Miličić 1907: 12); *Ljubi mu čelo, ljubi mu **pram*** („Pompejanska zidna slika“, Miličić 1907: 20); *Po **b'jelom čelu** pršili ti **prami*** („Annie“, Miličić 1907: 49)

(6) *a lahor sve l'julja **bršljanovu granu*** („U ruševini“, Miličić 1907: 15)

knjige, bila je ovdje korisna rasprava Stamać 1989, i analiza Vidrićeva pjesništva (Grakalić Plenković 2010).

- (7) **Luk** ću, Amore, **pozlatit** tvoj („Pompejanska zidna slika“, Miličić 1907: 20)
 (8) **zlati** je laki mjeseca **trak** („Pompejanska zidna slika“, Miličić 1907: 19)
 (9) *grud* joj se diže ko **vali** („Pompejanska zidna slika“, Miličić 1907: 20)
 (10) Kao dva tiha **plama** mi ćemo biti dvoje („Majci“, Miličić 1907: 23)
 (11) a ruka sama past će / na **žice harfe** mlade („Majci“, Miličić 1907: 23)
 (12) Mirno u tihu **se** tamu **uvili dugački puti** („Jesenje veče“, Miličić 1907: 31).

Miličić u secesijskoj maniri oživljava slike dinamiziranjem statičnih prizora s mitološkim motivima (13) ili dinamiku prizora postiže kontrastirajući kretanje i mirovanje (14), verbalno opcertava motive ističući obojane plohe i njihove rubove (15), donosi motiv rastanka (*secesija* njem. *Sezession* < lat. *secessio* 'odvajanje') s istaknutim opraštanjem i gledanjem u daljinu (16), suptilno estetizira prizore unoseći erotske motive s isticanjem ženske ljepote (17) i zapada u hedonizam, u puteno i grešno (18):

- (13) **Smješka se** studen Amorov kam / a **str'jela kao da kreće**, / Tullija **drhćuć gladi mu pram** / I **siplje** mirisno **cvijeće** („Pompejanska zidna slika“, Miličić 1907: 20)
 (14) **Zamrli glasovi** frule... **Listovi rune se žuti** / sa davno **svenulih grana**, a nebom **oblaci kruže**; **mirno u tihu se tamu uvili** dugački puti („Jesenje veče“, Miličić 1907: 31)
 (15) **Crveno** gubi se sunce... *posl'jednje* **rumene** zrake / kraj groba **b'jeli** joj lijes večernjim **grimizom** rube („Dva pogreba“, Miličić 1907: 34)
 (16) Zar jedan **zbogom** sami da mene sad prati... / Da, ja **ću poč** bez r'ječi, a ti ćeš **gledat sama** / sa suzom **niz pučinu**, kud drago pošlo tvoje („Na rastanku“, Miličić 1907: 12–13)
 (17) To noć se prosu po cv'jeću / ko što po **grudima b'jelim** / **rasuta tvoja vlas** („Pod noć“, Miličić 1907: 11)
 (18) ja **tražim** samo gdje ću da **zgasim strasti** svoje, / **ne pitam** je l' ko prije **premeto grudi** tvoje („Margit“, Miličić 1907: 47).

Jezična uporaba i na gramatičkoj i na leksičkoj razini svjedoči da je Miličić dobro vladao hrvatskom književnom štokavštinom. Njegov jezik nije bio kao Vidrićev pod utjecajem zagrebačke filološke škole. Tako Vidrić, primjerice, u tiskanom izdanju svoje zbirke 1907. zadržava gdjegdje stare nesinkretizirane padežne oblike, ali Miličić ima dosljedno novoštokavske, tek u ponekom stihu nalazi se apokopiran novoštokavski oblik (Lmn. u **školjkam** česme, Miličić 1907: 19). Vidriću i Miličiću zajedničko je isticanje apostrofom jednosložnosti dugoga jekavskoga refleksa jata (*sm'jeh*), premda je taj refleks u hrvatskoj književnoj štokavštini uvijek takav, bez obzira na pisanje (*ije/je*), samo je iznimno dvosložan (npr. iz metričkih razloga u pjesništvu). Mnoštvo izostavnika kod Vidrića i kod Miličića, pa ako to i nije bilo tako zamišljeno, na grafičkoj razini teksta ostavlja dojam secesijske dekoriranosti stihova. Međutim, i u pokojem Miličićevu stihu proviri kakav štokavski dijalektizam, atavizam vjerojatno još iz školskih dana (Dubrovnika), kao što je provođenje tercijarne jotacije (*videh* 49, *ovđe* 50), zamjenički oblik *česa* 'čega' (25), oblik glagolskoga pridjeva radnoga *premeto* 'premetao' (47). Osim hrvatskoga normiranoga oblika futura prvog, u Miličićevim pjesmama javlja se i nepravilni i srasli oblik (*okrunit ću*, ali i *šaptati ćeš* i *kušaćeš*).

Pjesnička zbirka o Don Juanu pisana je s istim jezičnim značajkama, ali u drugom registru (ispovjedni šaljiv i provokativan ton). Nastala je na Miličićevu valu secesije, produbljujući hedonizam i putenost „griješnih stihova“ iz prve zbirke. Naslovi pjesama otisnuti su crvenom bojom, a takvo specijalno grafičko oblikovanje teksta, uz karikaturu na naslovnici i „geometrijsko“ ponavljanje stihova i rečenica, izvorišta ima u secesiji. U jeziku se opaža nedosljednost u bilježenju pokrivenoga *r* (*Josip Griješni, grješnik* 5, *gr'ješna* 5, *grehota* 7). Pored apokopa oblika u množini (Lmn. *na balkonim* 20, lmn. *rukam* 5) iz metričkih razloga nalazimo sažimanja tipa *andō* (28 'anđeo') i *pako* (28 'pakao'). U prvim dvjema zbirkama malo je srbizama – jedan takav primjer iz druge zbirke je *svešten* (6 'posvećen').

U predratnim godinama, za života u Austrougarskoj monarhiji, S. Miličić uspostavlja suradnju i sa srpskim časopisima, u kojima objavljuje na hrvatskom jeziku (!) stihove i prozu koje ti časopisi, prema svojim običajima, za svoju publiku tiskaju ćirilicom (1908. „Oci i djeca“ i 1909. „Kanarinac“ i „Dvije ruže“ u *Letopisu Matica srpske*, 1912. „Pjesma umornog putnika“ i „Poslije grijeha“ u *Bosanskoj vili*).

(19) **Злогодна** ја сам **тица**, што **р’јетко** када се **каже**, / ал кад се **покаже** једном,
доноси страх и олују (Миличић 1908: 62)⁸

(20) А **умјетна** ружа дизаше се **још увијек** поносно на **жељезној** нити, црвена кô крв
– сада још црвенија уз праву, готово свенулу ружу (Миличић 1909: 61)

(21) Био је мален и жут, као **четрун** (Миличић 1909: 60)

(22) **Канаринцу** се причини, као да је то давна нека пјесма, коју је он некада чуо, али
негђе давно (Миличић: 1909: 60)

(23) Тешко је пловит кроза сјајне ноћи, / кад по небесим запламте све **зв’језде** / и
замамљене к њима **бјеже** очи, / јер **заврши се** гледајућ **зв’језде ув’јек** на **гребене!**
(Миличић 1912: 165)

(24) Усне су јој биле мале и црвене; / очи су јој биле огњем распаљене; / овила је руке с
грчом око мене / викаше ми: грли! / грли и **цјеливај**, грли, само грли! (Миличић 1912:
165).

U navedenim primjerima su, osim jekavskoga izraza, istaknute hrvatske leksičke značajke *kazati se, umjetan, željezni, kanarinac*. U izrazu *još uvijek* prepoznaje se bečki đak i njemački uzor (*noch immer*). U uporabi riječi *zlogodan* (zabilježen samo u Stullijevu rječniku) i *negđe* (s provedenom tercijarnom jotacijom) manifestira se utjecaj dubrovačke štokavštine, a u talijanizmu *četrun* (‘limun’) očituje se njegovo južnije čakavsko podrijetlo (na srednjem Jadranu

8 U zbirci 3 (1914) stihovi će biti objavljeni ovako: **Злокобна** ја сам **тица**, што **ретко** када се **јави**, ал’ кад се **појави**, онда **донаша** страх и олују (Миличић 1914б: 18).

četrun = 'lubenica'). I oblik *grčom* (umjesto *grčem*) treba smatrati dijalektnom značajkom. Miličićeva pripadnost Mediteranu i istočnoj jadranskoj obali razvidna je po uporabi akuzativa umjesto lokativa u *završiti na grebene* (umjesto *na grebenima*), a takva je zamjena padeža, koja se tumači kao romansko zapljuskivanje slavenske obale, posvjedočena još u najstarijim hrvatskim tekstovima (usp. u *Povaljskoj listini* iz 1250: *pisano u staru knjigu* [v. u izdanju Malić 1988: 222–226, red. 52] ili u Marulićevoj *Juditi* iz 1521: *hrabro si se nosil u sve boje tvoje* [Marulić 1988: 124]). Dijalektni oblik *tica* često se susreće u Miličićevu pjesništvu. Razvidno je dakle da se Miličićev književni diskurz i u tim tekstovima u srpskim glasilima jezično ne mijenja: riječ je o hrvatskoj književnoj štokavštini, u kojoj probijaju, hotice ili nehotice, neke lokalne (supstandardne) jezične značajke (dijalektizmi, regionalizmi).

Povezivanje s mladim jugoslavenskim nacionalistima, posjet Srbiji 1912. godine i općedruštvena *ka-und-ka* tjeskoba i agonija potaknut će Miličića na jezičnu preobrazbu. Osobito se važnim činio susret sa srpskim povjesničarem Jovanom Skerlićem (1877–1914) u Srbiji, kojega se Miličić ovako prisjeća:

Долazeћи из земље чудних људи, пуних скепсе, из вароши Дубровника (...) остао сам запањен пред човеком из којег је излазило убеђење у јасно одређеним реченицама, без увијања, без сумње, као неки математички резултат. И не само у питањима политике: у питањима душе, у питањима литературе, у свим питањима он је имао један свој став и није му било могуће супротивити се. Мене је то задивило, јер то није било оно професорско, сухо, доктринарно: то је извирало из природе човека, који је био део једног дела нашег народа који ја нисам познавао (Миличић 1924: 141).

Mnogi će hrvatski pisci tijekom Prvoga svjetskoga rata i desetljeće nakon rata prihvaćati zamisao o zajedničkoj književnoj ekavici Hrvata i Srba, što je odraz Skerlićeve „Ankete o južnom i istočnom narečju u srpsko-hrvatskoj književnosti“ iz 1914. godine. Skerlićev

kompromisni prijedlog (Hrvati trebaju prihvatiti književnu ekavštinu, a Srbi latinicu) nije zaživio jer Srbi nisu odbacili ćirilicu, a većina hrvatskih književnika ekavaca,⁹ koja su slijedila takvu ideju, vratila se razočarano hrvatskim jezičnim ishodištima u vrijeme Vidovdanskoga ustava i atentata na S. Radića. Neki su hrvatski književnici, kao Miličić, prihvaćali i ćirilicu, iako to Skerlićeva anketa uopće nije predviđala. Među hrvatskim skerlićevcima najveću skupinu čine književnici koji su neko vrijeme samo ekavizirali svoj diskurz (ponekad i nekompetentno / nekonzistentno, npr. zaboravljali su ekavizirati jekavski refleks u skupovima *lje* i *nje* tipa *posljedni* > *poslednji*) i „tvrđa“ jugonacionalistička struja (orjunaški krug), koja ne samo da je ekavizirala diskurz, nego je i usvajala srpski jezik u tekstovima i govoru. S. Miličić pripada toj potonjoj skupini.¹⁰

Preobrazba iz hrvatske štokavštine u srpsku književnu štokavštinu

Jezična prekretnica u Miličićevu stvaranju pada uoči i na početku Prvoga svjetskoga rata, kada on objavljuje treću pjesničku zbirku 3¹¹ (dubrovačko izdanje tiskano u Beogradu),

9 Ti hrvatski pisci nisu svoj svakodnevni govor ekavizirali i težili govoriti srpski, za razliku od S. Miličića, koji je u međuraću živio i radio u Beogradu, pa je tada govorio i pisao srpski.

10 Previše je pojednostavljivanja i poopćavanja oko hrvatskih skerlićevaca. Primjerice, Milanja ne uzima u obzir različitosti u toj grupaciji pa tvrdi da „jezik kojim su pisali hrvatski književnici između dva rata (‘skerlićevci’) valja shvatiti kao ekavsku varijantu štokavskoga hrvatskog jezika, jer je on sintaktički i morfološki hrvatski jezik, pa te književnike, bez obzira na njihova ideološka zastranjenja, treba ‘konačno’ vratiti u matičnu književnost, u čijem horizontu je Miličić počeo i završio svoje književno djelovanje“ (Milanja 2010: 259). Iako je to moguće u mnogih pisaca iz te skupine, Miličićevi tekstovi objavljeni između 1914. i 1937. ipak se teško mogu samo jekavizirati da bi postali hrvatski. Da je Miličić doživio umirovljeničke dane podijeljene između Zagreba, Beograda i Dalmacije, i imao priliku nakon rata urediti sve svoje pjesme, kako je u razgovoru s Pavešićem 1933. najavljivao (u tri ciklusa „Djetinjstvo“, „Noć saznanja“ i „Knjiga radosti“, pod naslovom *Bol smrti*), pitanje je bi li jekavizirao i kroatizirao srpski dio svoga književnoga opusa. Kako god bilo, ipak je neosporna činjenica da se Miličić sam vratio hrvatskom jeziku u vrijeme Drugog svjetskoga rata.

11 Na tvrdim (bijelim) koricama zbirke stoji da je to 2. [!] knjiga Dubrovačke biblioteke pod naslovom *Pesme* (prva je Vojnovićevo *Lazarevo vaskrsenje*), a na crvenkastoj prednjoj i zadnjoj korici, te na unutarnjoj naslovnici stoji broj 3 na mjestu naslova zbirke, te je navedeno da je to 1. knjiga iste biblioteke. I kasnije je taj naslov izazivao zbrku: npr., u popisu autorovih knjiga na kraju *Apokalipse* (1941) naslov te zbirke navodi se kao *Treća Knjiga Pjesama*.

odnosno kada odlazi u Srbiju i, u časopisima, ćirilicom objavljuje nekoliko ekavskih patriotskih pjesama u kojima se i leksićki nastoji približiti ondašnjem srpskom jeziku.¹² U *Bosanskoj vili* tiska tako pjesmu „Polazak ratnika“, u kojoj kaže da zmaja može savladati samo ljući zmaj. Pjesma alegorijski progovara o aktualnim ratnim odnosima, a inspirirana je na nekom usmenoknjiževnom izvoru ili predlošku u čijoj je srži bio očuvan pradavni (pretkršćanski) slavenski mit o „ljutoj zvijeri“:¹³

(25) Путџе **бесна зверка**: / мимо **лепе** винограде, / мимо поља и ливаде, / мимо шуме
и насаде, / и кличу им плодна поља: / нећемо ми плода дати; и кличу им виногради: /
нећемо ми **процветати**, / док змај љути не погине / и с вама се не поврати / **прелепа**
царска кћи... (Миличић 1914а: 13).¹⁴

U zbirci 3 objavio je, ćirilicom, ponovno neke pjesme što ih je hrvatskim jezikom ranije bio tiskao u časopisima. Pjesme su uglavnom jezićno prilagođene srpskoj književnoj štokavštini, ali neke od njih sadržavaju kroatizme,¹⁵ kao što su *ruho* (7), *val* (14), *kut* (14), *ples* (39), *nizoko* (35), *těžāk* (45), *križevlje* (48), pa čak i kajkavizam *zvedljiv* (35 'radoznao'). Za stilsko i versifikacijsko dotjerivanje i jezićne preinake primjeri mogu biti:

12 Iz dosadanje rasprave razvidno je da ovdje govorimo o hrvatskom i srpskom iz standardološke i kulturološke (a ne genetskolingvistićke perspektive), pa se ne mogu prihvatiti i kao operativni nazivi rabiti ondašnje etikete kojima se jezik nazivao pod pritiskom državnoga unitarizma. Poznato je da se u 3. ćlanku Vidovdanskoga ustava (1921) službeni jezik Kraljevine nazivao „srpsko-hrvatski-slovenaćki“, a to baš nikakve veze s lingvistikom nema.

13 O „ljutoj zvijeri“ i zmaju vid. u Katićić 2008.

14 Na istoj stranici časopisa jekavski je objavljena jedna pjesma M. Korolije, koji je u istoj gimnaziji u Zadru maturirao godinu dana kasnije od Milićića.

15 U kvalifikaciji rijeći *kroatizam* ne mogu od pomoći biti srpski rjećnici kao što je *Rećnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika* (Речник САНУ) ili iz njega (ponajvećma) deriviran *Rećnik srpskoga jezika* (Вујанић и др. 2007) Matice srpske, jer su u *Rećnik SANU* ulazile rijeći i iz brojnih tekstova hrvatskih pisaca, a Matićin *Rećnik srpskoga jezika* nijedan leksem ili neko od znaćenja leksema ne oznaćuje kao kroatizam (kao talijanizme, anglicizme itd.), premda u tom rjećniku postoji natuknica *kroatizam*. O hrvatskim izvorima i neobilježavanju kroatizama u srpskoj leksikografiji vid. npr. Ристић 2008, Стијовић 2009.

(26) *Zašto mi **niesi mjesto križa** na vrat / **Зашто ми ниси, место крста**, дала /
 mirisni **vjenčić** objesila nekog / modroga **cvjeta** околу врата један **венац** неког / **краснога**
 i rekla mi: „Sinko, / vjeruj i ljubi!“ („Procesija“, **цвѐта**, и рекла ми: „Синко, / **веруј** и љуби!?!“
 Miličić 1908: 159) („Процесија“, Миличић 1914: 6)*

(27) *Tako je moja govorila duša / **lipanjske** Тако је моје говорило срце / **јулијске**
 ноћи **zvjezdane** i meke, / gledajuć more prostrano ноћи **звездане** и меке, / **гледајућ'** море
 i tamno („Iskričavo more“, Miličić 1911: 119) **пространо** и **тамно** („Искричаво море“,
 Миличић 1914: 46).*

Ako po strani ostavimo stilski motivirano dotjerivanje stihova, u pjesmama zbirke 3 možemo uočiti ne samo ekavski habitus nego i zamjene tipičnih hrvatskih riječi srpskim, npr. *križ* > *krst*, *lipanjske* > *julijske*.¹⁶ Dakle, u toj zbirci Miličić teži srpskom jezičnom izrazu, ali pravi će tečaj iz srpskoga jezika imati, i preobrazbu doživjeti, tijekom Prvoga svjetskoga rata, kada svakodnevno komunicira sudjelujući dragovoljački u srpskoj vojsci. Početkom rata u Srbiji je objavio informativnu (i promidžbenu) knjižicu *Dalmatinska ostrva* (1915) u kojoj se kao filolog osvrće na čakavski dijalekt,¹⁷ a u osvrtu na odnos srpskoga i talijanskoga jezika u dodiru u

16 Premda bi se, iz dijakronijske perspektive gledano, našao argument da se i *krst* smatra hrvatskom riječju (npr. u starohrvatskim tekstovima našle bi se potvrde), u razmatranjima o jeziku s početka 20. st. važno je ovdje ne miješati sinkronijsku perspektivu s dijakronijskom. Treba napomenuti da smo opazili i neke izmjene (ali su rubnoga značaja za ovo razmatranje) koje se ne bi mogle protumačiti kao izmjene u istom smjeru, tako npr. umjesto *pomiluj bože* iz „Procesije“ (1908) Miličić u inačici pjesme u zbirci iz 1914. ima *smiluj se Bože* (premda bi se i za oblik *pomiluj* vjerojatno mogle naći potvrde iz starinskih napjeva koji su pratili otočke procesije u Dalmaciji).

17 „Језик им је чакавски дијалект, који својим архаичним особинама представља врло мало измењено стање некадашњег заједничког језика, нарочито у акцентуацији. По њој непомереној у главном, слажу се ови говори са штокавским говорима призренско-тимочког типа. Ту се говори ча место шта; ј место штокавског ђ (меја – међа); тј место штокавској [!] ћ (светје – свећа). Свако квантитативно а, на неким острвима, мења се у о. Чакавских говора има екавских и икавских, као што су штокавски говори екавски, икавски и јекавски. На острвима је икавски изговор т. ј. место старог е имамо и, као и у штоковским [!] говорима Далмације, северозападне Босне, Славоније (млико, дивојка). У осталом штокавских колонија има на неким острвима, као на Брачу, и то баш на оном крају острва који је ближи копну. Сељењем у масама на острва донесоше исељењеници и свој штокавски говор“ (Миличић 1915: 6).

Dalmaciji izbija Miličićeva pravolinijaška politička (unitaristička) orijentacija.¹⁸ Iz rata će se tako vratiti ne samo s dva vojna ratna odličja nego i s jezičnim kompetencijama koje će biti temelj za pisanje pjesničkih zbirki *Knjiga radosti* (1920) i *Knjiga večnosti – filigrani* (1922) te priča kao što su one objavljene u nagrađenoj zbirci *Borovi i masline* (1924), biranim srpskim jezikom. Iako već u pjesmama zbirke 3 nagovještava *kozmicizam* (s natruhama futurizma), u međuratnim pjesničkim zbirkama kozmičkom ekspresionizmu razvit će puna jedra,¹⁹ što će se odraziti i u jezičnoj uporabi. Uz zvučnu kulisu danu onomatopejama *din dan din dan* za ljućanje borova (Миличић 1920в: 17) ili *tak tik tak tak tik* za kapanje vode (Миличић 1922: 67) do izražaja dolazi Miličićeva mediteranska plavo-bijelo-zelena paleta, i pregršt osnovnih „svijetlih“ riječi, koje vješto kombinira i neumorno ponavlja (npr. *sunce, more, šuma, gora, ptica, oblaci, svetlost, radost, bor, zvezde* itd.).

(28) Расу се **сунце** по пољу, / по **мору**, по **шуми**, по **гори**, / по свим **тицама** што поју,
/ по свима људима, / по мени (Миличић 1920в: 11)

(29) **Небом** и широком Земљом / задивљен поглед ми блуди: / **облаке** пратим по
небу / куд бели, без шума се носе, / и **тице** којима се перје / у **сунца светлости** љеска
(Миличић 1920в: 12)

(30) **Радост** и живот, кликће / нада мноме: **небо** и **сунце**; / около мене: пев **тица**, шум
бора; / преда мноме: простор недогледни **мора** (Миличић 1920в: 32)

(31) Све је пусто и празно, / само, окренуте к **небу**, светлих, великих **звезда**, / моје су
пуне очи (Миличић 1920в: 42)

(32) кличем весело **сунцу**, / галебу у брзome лету, / плавоме бескрају **неба**, / далеким
венцима **гора**, / **тицама**: радости грана / и слави сунчана дана (Миличић 1922: 58).

I u prozi Miličić je bio zaokupljen Mediteranom. U diskurz pisan srpskim jezikom pripušta

18 „Такви су ето сразмери језика српског и талијанског на далматинским острвима“ (Миличић 1915: 9).

19 U isto vrijeme Miličić objavljuje i manifest „Jedan izvod koji bi mogao da bude program“ (Миличић 1920а: 188–193), koji takvu ekspresionističku orijentaciju podupire.

hrvatske pomorske nazive, uglavnom zato što za njih u ondašnjem (pa ni današnjem) srpskom nije bilo drugoga prihvatljivoga i uvriježenoga leksičkoga adekvatnoga izraza.²⁰ U Miličićevu prozu na taj je način pristigao novi dašak Mediterana, ovaj put uz pomoć autentičnoga dijalektnoga i regionalnoga hrvatskoga leksika, što je, načelno govoreći, Miličić izbjegavao u težnji da se afirmira i kao srpski književnik, od kojega se očekivalo da književni izraz sasma ugori registrima novosrpske (ekavske) književne štokavštine („beogradskom stilu“), koja se početkom 20. st. odmakla od Karadžićeve kodifikacije i oblikovala na urbanom razgovornom stilu (Милановић 2004: 135).

Ta se jezična suzdržanost u pisca (s nedvojbenim političkim ambicijama) doima kao autocenzura u vrijeme eshaezijsko-jugoslavenske centralističko-unitarističke politike, osobito od 1921. do 1934. godine (kroatizmi su se počeli smatrati provincijalizmima „našega“ jezika ili stilistička pričuvna, a njihova upotreba kao isticanje posebnosti i jezični separatizam). Tako će se i likovi iz Dalmacije u Miličićevoj prozi služiti srpskim jezikom. Primjerice, Petar u Miličićevoj prozi „Smrt oca“ (1920), koji nikada s otoka nije otišao u bijeli svijet, u Beč šalje poruku svom bratu (glavnom liku) da je otac *obolio od upale pluća* ovako:

(28) Јављам ти, да се после, у случају несреће, не би жалио на мене, да је наш отац јуче **заболео од запалења плућа** (Миличић 1920б: 82).

Primjeri za upotrebu hrvatskih regionalizama, dijalektizama i kolokvijalizama, koje uglavnom navodnicima omeđuje od ostatka teksta, mogu se naći u romanu *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj* (1928):

20 I prije Miličićevih tekstova u srpski jezik iz hrvatskoga (ili preko hrvatskoga) ulazi pomorska (mediteranska) terminologija (posuđenice i domaće riječi), npr. posredstvom književnih tekstova Dubrovčanina Božidara (Bože) Đaje (Gjaje) (1850–1914). On je pisao i objavljivao prozu o pomorskom životu Bokelja i Dubrovčana, koju objavljuje desetak godina poslije preseljenja u Beograd. Iz Đajine književne ostavštine (i rukopisne rječničke građe) uneseno je mnogo pomorskoga nazivlja u *Rečnik SANU*, a njegove potvrde često su najstarije potvrde pomorskih naziva koje su u srpski ušle iz (ili preko) hrvatskih govora.

(29) Опазивши ја то, да бих га умирио, пођох са осмехом према њему, али, изгледа, да тај мој осмех увелича још више страшни изглед мога лица, јер се онај толико препаде да побеже натраг, па, дохвативши се катарке, крену у вис, по „**грижелама**“, одакле пак поче да кричи, да запомаже (Миличић 1928: 97).

(30) Стајао сам на **касару** и гледао расејано преда се, у даљину. Пред мојим се очима протегнуо велики, светли велеград, готово бих рекао, запаљени **велеград**! (Миличић 1928: 55).

(31) Ја, поморац, **морепловац**, пријатељ свих пропалих жена света! Ја, капетан, чије су кабине, док сам био још „**шкриван**“, биле пуне голих слика и и таквих жена! (Миличић 1928: 58).

(32) Тада, случајно, погледах на „**пулену**“ под „**бумперешом**“, која је приказивала Св. **Јурја**, баш кад убија свог страшног змаја (Миличић 1928: 59).

(33) Али тада, баш у тренутку кад сви хтедосмо да одемо под палубу, „**мали**“ нам из „**кофе**“ довикну... (Миличић 1928: 43).

Najviše su zastupljeni romanizmi, osobito talijanizmi, kada je riječ o pomorskom nazivlju – na primjer, *grizele* (usp. tal. *griselle*) 'ljestve vezane uz jarbol, израђене обично од упреденога влакна'; *kasar* (usp. tal. *cassero*) 'najviši dio (kat) na palubi na krmi broda'; *škrivan* (usp. tal. *scrivano*) 'brodski pisar, član užega kruga posade na jedrenjacima'; *bumpreša* (usp. tal. *bompresso*), 'prednji jarbol, bumpres'. Riječ *pulena* (usp. franc. *Poulaine*) označuje 'figuru na pramcu jedrenjaka kao ukras, simbol ili zaštita'. U pomorsko hrvatsko nazivlje ušli su i neki turcizmi i kolokvijalizmi, tako *kofa* (usp. tur. *kova*) 'košara na jarbolu' i poimeničeni pridjev *mali* 'mali od broda, dite; potrkalo'.

Među citiranim primjerima (31 i 32) nalaze se još dvije riječi koje zaslužuju komentar važan za Miličićevu jezičnu uporabu: *moreplovac* (uz *mornar*) i *velegrad* (uz sintagmu *veliki*

grad).²¹ Njihova upotreba ukazuje, s jedne strane, na prihvatanje srpske složenice kojoj se hrvatska sredina odupirala (*moreplovac*, v. Rožić 1922–1923) i, s druge strane, na zadržavanje kroatizma *velegrad* iz 19. stoljeća, i izvedenica te riječi, koje su hrvatski vukovci V. Rožić i T. Maretić neuspješno progonili kao nenarodne jer su nastale po njemačkom uzoru, premda su potvrđene u tekstovima hrvatskih pisaca druge polovice 19. stoljeća (E. Kumičić, A. Kovačić, K. Š. Gjalski, J. Leskovar, V. Novak) i bile (zbog kračine *vele* – umjesto atributa *veliki*) brzo prihvaćene (o tom vid. Babić 1977–1978: 131). Zanimljivo je da Sv. Juraj nije postao Sv. Georgije (Đorđe).

Čežnja za zavičajem i povratak hrvatskom jeziku

Od 1935. do 1939. godine postignut je golem iskorak u demokratizaciji društva u Kraljevini Jugoslaviji. Počelo se i otvoreno raspravljati o emancipaciji hrvatskoga jezika (npr. izlazi list *Hrvatski jezik*), afirmirana je dijalektna hrvatska književnost. Opuštanje prilično zategnutih hrvatsko-srpskih odnosa postignuto je proglašenjem Banovine Hrvatske, autonomne pokrajine u Kraljevini Jugoslaviji, u kolovozu 1939. godine. S. Miličić živi u Beogradu, nakon rada u diplomatskoj službi u Londonu; 1935. unaprijeđen je u savjetnika u Ministarstvu vanjskih poslova, a od 1937. do kapitulacije Jugoslavije 1941. bio je jugoslavenski generalni konzul u Rotterdamu. Kao što je pratio promjene međunarodnih odnosa koje su vodile novom ratu, sigurno je pomno osluškivao sve odjeke političkih promjena unutar Jugoslavije.

Pjesnička zbirka *Moje selo Brusje* (1936) predstavlja novu fazu u Miličićevu mediteranizmu, ali u jezičnom pogledu ne čini bitan zaokret. Tek Miličićeva jezična uporaba u poemi *Apokalipsa* 1941. označuje povratak hrvatskom jeziku kojim je pisao prije 1914. godine. U kazivanju lirskoga subjekta *Apokalipse* zrcale se Miličićeve životne spoznaje, osjećanja i raspoloženja, te konačni gubitak svih iluzija, a kroz čitavu poemu motivsko-tematskim nitima spaja se mir

21 Primjeri za unošenje kroatizama u srpski diskurz mogu se naći i u drugim Miličićevim proznim tekstovima, npr. u *Borovima i maslinama* rabio je kroatizam (čakavskoga podrijetla) *klesar*: „**Клесар** је на то одговорио да он познаје све врсте камена на свим овим острвима...” (Миличић 1926: 37).

mirisnoga otočkoga mikrokozmosa i čežnja za nesigurnim lutanjem po kozmičkom Beskraju, već u uvodnim stihovima:

(34) *O moj bore hvarski, mirisni, / Ukrasu mog rođenog kraja, / Budi moj dobri, vjerni drug /
Kroz prostranstvo Beskraja!* (Miličić 1941: [11]).

Međutim, u jeziku *Apokalipse* opažaju se još neke natruhe srpske jezične norme: npr. bira oblik *Zevs* (11, umjesto *Zeus*), trudi se pisati ponovno hrvatski oblik futura prvog (*bitću* 38, *govoritću* 39, ali ne baš dosljedno: *nestaću* 11), služi se određenim oblicima pridjeva tvorenim sufixsom *-nji* (*stoljećnji* 33 i *božićnji* 28, umjesto *stoljetni* i *Božićni*), trudi se rabiti infinitiv umjesto konstrukcije *da* + prezent (*Suncu ću donijeti* 38, ali: *Hoću da spim* 16), koristi se srpskim leksikom (npr. *srećan* 16, *sopstveni* 26, *trepetni* 30, *lednjak* 34, *posmatrati* 39, ali unosi i dosta tipičnoga hrvatskoga (npr. *točka* 16, *pozorno* 19, *val* 23, *dopustiti* 31, *hip* 54). Međutim, na tom ponovnom jezičnom prijelazu najviše zapanjuje nesigurnost, nedosljednost i jezična nekorektnost filologa u uporabi oblika. Tako umjesto *htio* piše nepravilno *htjeo* (24, 36), primjenjuje hiperjekavizirane oblike *strijepiti* i *strijepnja* (19, 25, 37), griješi u zapisivanju tzv. kratkoga i dugoga refleksa jata (npr. *zvijezdan* 28, *riješenje* 26, 43, 44, *poslijednji* 36, 48), unosi nestandardnojezične ikavizme i ekavizme (*viditi* 20, *obe* 24) i provodi nestandardnojezičnu jotaciju, kao u mladosti, pod dubrovačkim utjecajem (*uvidēh* 42 umjesto *uvidjeh*). Netočnosti ima i u primjeni osnovnih pravopisnih pravila (npr. piše *odkud* 32 umjesto *otkud*, *isčeznuti* 34, 35 umjesto *iščeznuti*). Čini se da je 1940–1941. bilo od lekture važnije puštanje *Apokalipse* u tisak u Zagrebu, kao „probnoga balona“, da se vide reakcije i možebitne mogućnosti života u tom gradu (reakcije nisu bile sjajne, a nakon proglašenja NDH-a seljenje u Zagreb za Miličića nije dolazilo u obzir). Ta mu je knjiga objavljena u Zagrebu 1941. mogla čak i naškoditi u budućnosti što ga je čekala (vjerojatno je toga bio svjestan jer je, kako tvrdi Bošković [2006:

380], spalio dio naklade koji je posjedovao). Ni današnja kritika u tom djelu ne nalazi pjesničku snagu i svježinu kao u ranijim Miličićevim stihovima, pa se smatra da je „u njoj više verbalizma, krupnih riječi, ekstatičnih lirskih egzaltacija, retorike i književnog programa nego pjesnički novoga, književno uzbudljivoga i produktivnoga“ (Bošković 2006: 282). I u recentnom katalogu stoji ovakva sažeta, načelna ocjena:

Ови стихови не поседују енергију ранијих осмераца и трохејског ритма из *Сунчаног дана*, ни сликовитост описа микрокосмоса хварског села (*Моје село Брусје*), али је ипак и у стиховима *Апокалипсе* очуван, премда знатно блеђи, мотив архајског и божанског у знамену природе (Роић, Шеатовић 2017: 37).

Prije osvrta na zbirku Miličićevih partizanskih pjesama treba reći da postoji još jedna Miličićeva zbirka pisana hrvatskim, ali je objavljena posmrtno, pod naslovom *Žene biblijske*. Objavila ju je M. Denegri (Miličić 1988: 717–729) prema rukopisu „otipkanu na stroju, na hrvatskom jeziku“ iz ostavštine svojega supruga, povjesničara i filologa M. Denegrija (1896–1983), uglednoga profesora u splitskoj Realnoj gimnaziji (1922–1949), kasnije i sveučilišnoga predavača francuskoga jezika. Izdanje je popraćeno samo kratkom izjavom pronalazačice rukopisa, u kojoj svjedoči da je na samom početku rata Miličić taj rukopis dao na čuvanje njezinu suprugu, u Splitu, na stubama ispred hotela *Bellevue*. Miličić ju je započeo pisati davno, ali je nije dovršio kako je zamislio, ili je odbacio treći dio zbirke posvećen Mariji Magdaleni. Tu zbirku Miličić spominje još u objavljenom razgovoru s Pavešićem (Pavešić 1933: 261): „Spremam jednu zbirku pjesama pod naslovom ‘Tri pjesme’ (Sulamka, Salome i Marija Magdalena).“ Zanimljivo je i to da je početkom rata Miličić imao tekst na hrvatskom, a planirao ga je (prema svjedočenju M. Denegri) objaviti poslije rata. Zamisao o tome tekstu mogla je biti začeta još u vrijeme studija i prve pjesničke zbirke (tematiziranje biblijskih žena lako se može povezati

sa secesijom, osobito tematiziranje Salome, pa i po rimi i metru ti bi stihovi bolje odgovarali mlađemu Miličiću). U jeziku ima arhaizama (*tvrđe kamena* umjesto *tvrđe od kamena*, *ljeposti*), zanimljiva je uporaba složenica usmenoknjiževnoga postanja (*biser-školjka*). Srbizme uzima uglavnom iz stilskih razloga (npr. variranje čestotne riječi *ples* s riječima *igra* i *igrati*, koje se mogu smatrati i hrvatskim dijalektizmima) ili kadšto zbog rime (npr. *prsta x krsta* 718).

(35) *Kose ti meke niti zlata; / Uši: sedefne **biser-školjke**. / Dva živa bića tvoje dojke! / Stup od kristala zračnost vrata* („Sulamit“, Miličić 1988: 720)

(36) *Svila ti spala s ramena, / Otkrila tajne **ljeposti**. / Tijelo ti **tvrđe kamena** / Pa ne poznaje milosti* („Saloma“, Miličić 1988: 724)

(37) *Da **igraš! Ples** tvoj da bude: / Ples drevnog, divljeg vremena, / Opakog ljudskog plemena, / Ples zla, ništenja, razblude!* („Saloma“, Miličić 1988: 725).

O jeziku partizanskih pjesmama teško je govoriti jer ne možemo biti sigurni u kojoj je mjeri Miličić sudjelovao u njihovoj pripremi. Osim tiskane zbirke (Miličić 1944), poznat je rukopis koji je Miličić napisao u jesen 1943. na Hvaru, i poklonio Desi Avelini (čuva se u Miličićevoj ostavštini u Muzeju hvarske baštine u Hvaru). Dosadašnji istraživači (Lešić 1991; Bošković 2006: 383–389) pretpostavljaju da je netko, mimo Miličićeve volje, ideološki preradio predgovor, mijenjao izbor tekstova, stihove i naslove, pa i jezik. Bošković je, usporedbom rukopisne inačice i tiskane inačice zbirke, pokazao da je izmjena bilo mnogo. Međutim, ipak ne znamo je li postojala još koja autorska rukopisna međuverzija zbirke i u kojoj mjeri je Miličić pristajao na „akomodavanje“ stihova i sebe sama u novim okolnostima. Ipak, malo je vjerojatno da bi Miličić 1944. u svojim tekstovima pisanim hrvatskom jekavskom štokavštinom sam mijenjao *kruh* > *hljeb* u pjesmi čiji je naslov „Dalmaciji“ promijenjen u naslov „Jugoslaviji“ (navod iz rukopisa i izdanja prema Bošković 2008: 257; 266–267):

(38) *Kako su **pripeti** tvoji putevi,
Kako su oštre tvoje stijene kamene,
Kako **je tvrd kruh** tvoje ljubavi,
Al da je **za te slatko** umr'jeti,
Svoj život za **tebe pregorjeti**,
Mladost svoju u **Smrt** utopiti.*

*Kako su **strmi** tvoji putevi,
Kako su oštre tvoje stijene kamene,
Kako je **gorak hljeb** tvoje ljubavi,
Al da **slatko za te** umrijeti,
Svoj život za **te pregoriti**,
Svoju mladost u **tebi** utopiti.*

(oba navoda: Bošković 2008: 257; 266–267)

Svjedoci govore o Milićevu paničnu strahu, nervozi i nepovjerljivosti i u Beogradu 1941. i u Bariju 1944. godine (Krklec, prema Bošković 2006: 378–379; Kljaković 1992: 226–227). Stoga je malo vjerojatno, unatoč tomu što je Milić bio sklon preobrazbama u ključnim društvenopovijesnim trenucima, da bi on, koji je služio srpskom kralju dok god je mogao, i uvijek bio oprezan, odmjeran, s jakom intuicijom i diplomatskim iskustvom, doista napisao 1944, u predgovoru, da je jugoslavenska vlada u Londonu razbojnička, i to u vrijeme Titovih pregovora (viški i beogradski) sa Šubašićem, izbjeglim kraljem i Churchillom:

Četnici i njihovi vodje, u zemlji i van nje, dokazali su, da su isto što i ustaše, jednaki njima u divljaštvu i krvološtvu. Sa njihove strane došli su strašni pokolji po unutrašnjoj Dalmaciji, pa i na domaku samog Splita: Gatima. Zato je podijeljena Karadjordjeva zvijezda četničkom vodji i ubici popu Djujiću, a Draža Mihailović postavljen za ministra rata. Time je i jugoslovenska vlada u Londonu dokazala, da je isto tako razbojnička i da se spas Zemlje može očekivati samo od onih koji su u brdima, od onih koji svojim mukama i patnjama iskupljuju sva zlodjela učinjena od izroda i plaćenika jednog i drugog od naših naroda (Milić 1944: 5).

U kalkulacijama o tom što je mogao biti razlog Milićevu nestanku, mora se uzeti u obzir i to da je Bari 1944. godine bio pod povećalom, i stjecište raznih špijuna, te da nisu svi internirci

u Bariju bili komunisti i partizani – bilo je i rojalista:

Većinom su to bili rojalistički orijentirani jugoslavenski državljani koji su podržavali legitimnu kraljevsku izbjegličku vladu sa sjedištem u Londonu. Takve skupine ljudi imale su različite razloge zbog kojih su podupirale kraljevsku vladu; na prvom su mjestu to bili četnici, prisutni s više skupina u južnoj Italiji. Bilo je i onih koji nisu bili četnički orijentirani, ali su poštovali legitimitet kralja i njegove vlade kao jedinoga jugoslavenskog vodstva. Njih je bilo i među hrvatskim življem, počevši od onih koji su imali dobre položaje i zaposlenja u Kraljevini Jugoslaviji, najčešće na državnim poslovima, do članova HSS-a i drugih političkih stranaka koje su imale utjecaja u Banovini Hrvatskoj. Tim skupinama svakako treba pribrojiti i one koji nisu gajili prevelike simpatije za kralja, ali su bili protukomunistički raspoloženi i u komunistima su vidjeli veću prijetnju nego u kraljevskoj vladi. Komunistički predstavnici u zbjegu sve su spomenute osobe označivali kao „rojaliste“ ili „četnike“. Rukovodioci zbjega u njima su vidjeli najveću opasnost za narušavanje političke i ideološke kompaktnosti zbjega (Bratanić 2016: 172).

Narav Miličićeva posla u Bariju (prevoditelj) stavila ga je vjerojatno u situaciju da je znao više od drugih što se događa. Pod nadzorom partizana morao je osim toga biti i zato što je dugo bio pouzdanik kraljevskoga dvora u Beogradu. Uočavanje bilo kakve Miličićeve povezanosti s nekim tko je bio označen kao rojalist (pa čak i sumnja u to) mogla je navesti partizane da Miličića iskoriste za promidžbu, i likvidiraju. Citirani redci iz predgovora jednako tako mogli su biti okidač da neki rojalistički orijentirani internirac kazni autora tih redaka kao izdajnika. Možda su na to partizani i računali objavivši mu knjigu s takvim predgovorom. Nažalost, i dalje se mora nagađati o Miličićevoj sudbini s obzirom na to da ni nedavno iznesena nova arhivska istraživanja (Поповић 2018) nisu razriješila bitne nepoznanice i nedoumice jer je u građi J. Vujoševića (koji je istraživački pripremao popis umrlih, poginulih i nestalih prije podizanja spomen-kosturnice 1970. u Barleti nedaleko

Barija) nađen i jedan rukom pisani popis gdje se navodi da je Miličić umro 20. 8. 1944. godine, a u brošuri izdanoj povodom otvaranja spomen-kosturnice ipak stoji da je nestao.

Zaključak

Oči književnika Josipa S. Miličića vidjele su rasap dviju višenacionalnih država, austrougarske i prve jugoslavenske. Te društvene mijene bitno su utjecale na Miličićev životni put, svjetonazor i stvaralački habitus. U slijedu iznesenih analitičkih osvrtâ na njegovu jezičnu uporabu tijekom života, u ovom radu nadaje se prilično zanimljiva, pa i uzbudljiva jezična biografija pisca, koji nije dosad našao prikladno mjesto u povijesti hrvatske i srpske kulture. Rodio se kao čakavac na Hvaru, ali svoj južnočakavski dijalekt nije rabio u književnosti. Školovanjem je naučio hrvatski književni jezik (štokavske podloge), kojim piše svoje rane pjesme i prve dvije zbirke. Predratni tekstovi (pjesme i proza) što ih je dao tiskati u srpskim časopisima, objavljeni su ćirilicom, ali hrvatskim jezikom. Početkom Prvoga svjetskoga rata počinje pisati srpskim književnim jezikom, kojim nastavlja pisati i u međuraću. Na početku Drugoga svjetskoga rata objavljuje poemu *Apokalipsa* i potom *Deset pjesama o partizanima* materinskim jezikom, ali ne čakavskim dijalektom, nego hrvatskom književnom štokavštinom. Posmrtno je objavljena njegova nevelika pjesnička zbirka *Žene biblijske* (također na hrvatskom). Miličić je bio čovjek izvrsne naobrazbe i poliglot (osim hrvatskoga i srpskoga služio se njemačkim i talijanskim, a savladao je vjerojatno, kao diplomat, i druge jezike). Najbolje stihove napisao je o svojem mediteranskom ishodištu. O svojoj jezičnoj uporabi nije pisao, odnosno nije iznosio opravdanja za promjene u jezičnom izrazu svojih književnih djela, premda se u nekim njegovim pjesmama u iskazima pjesničkoga subjekta zrcale pozitivna aksiološka stajališta o drevnoj čakavštini, slatka okusa i mirisa po morskim algama. Ni u njegovoj jezičnoj uporabi ni u stajalištima o njoj nema tragova bilo kakva jezičnoga konflikta između hrvatskoga i srpskoga (koji se postojali u javnosti u međuraću). Čini se da je Miličić birao

između hrvatskoga i srpskoga vrlo pragmatično: hrvatskim je pisao i govorio dok se još činilo da će karijeru graditi u domovini, u austrougarskim okvirima, a na srpski se usmjerio nakon uspjeha Srba u balkanskim ratovima i nakon Prvog svjetskoga rata, kada je bilo sasvim jasno da će uspon u ambiciozno zamišljenoj književnoj i političkoj (diplomatskoj) karijeri moći ostvariti djelovanjem u Beogradu. Čim je nestalo političke moći koja je osiguravala prestižnost srpskoga u južnoslavenskoj državi, Miličić se vratio hrvatskom. S obzirom na to da je on od mladosti bio pristaša jugonacionalističkih ideja i potom unitarističkoga režima, u njegovu književnom opusu trebao bi se ocrtavati jedinstven književni jezik Hrvata i Srba; međutim, njegov opus svojom jezičnom nejedinstvenošću pokazuje da toga jedinstva nije bilo – ni na razini njegova književnoga idiolekta ni u jezičnoj svakodnevnoj praksi. Miličić je kao diplomat dobro znao kada i koje štokavsko lice pokazuje Zagrebu, a koje Beogradu.

LITERATURA I VRELA

Babić 1977–1978: Stjepan Babić, „Mješovite tvorenice“, *Jezik*, 5: 129–138.

Bogner 1933: Josip Bogner, „Sibe Miličić“, *Misao*, LXII, 1–4: 128–144.

Bošković 2006: Ivan Bošković, *Orjuna: ideologija i književnost*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Bošković 2008: Ivan Bošković, „Zagonetka jedne knjige – dviju inačica: Deset pjesama o partizanima Sibe Miličića (1886–1944?)“, u: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 1, 1: 255–276.

Bratanić 2016: Mateo Bratanić, „Hrvatski zbjegovi u Italiji od 1943. do 1945. godine“, *Časopis za suvremenu povijest*, 1: 161–196.

Grakalić Plenković 2010: Sanja Grakalić Plenković, „Poetika secesije u poeziji Vladimira Vidrića“, *Kolo*, 1–2: 109–123.

Juranić 2015: Nenad Juranić, „Moje selo“, *Zadarska smotra*, LXIV, 1: 23 [prijevod pjesme S. Miličića, s „Bilješkom“ T. Maroevića na 24. str. časopisa].

- Katičić 2008: Radoslav Katičić, *Božanski boj: Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*, Zagreb: Ibis grafika.
- Kljaković 1992: Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Lešić 1991: Josip Lešić, *U traganju za nestalim pjesnikom*, Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Malić 1988: Dragica Malić, *Povaljska listina kao jezični spomenik*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Marulić 1988: Marko Marulić, *Judita*, Sabrana djela Marka Marulića. Prir. Milan Moguš, Split: Književni krug Split.
- Matvejević 1991: Predrag Matvejević, *Mediterranski brevijar*. Uvod C. Magris, 3. prošireno izdanje, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Milanja 2010: Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1900.–1950.: Pjesništvo hrvatske moderne*, Zagreb: AltaGama.
- Miličić 1907: Josip Miličić, *Pjesme*, Beč: Naklada Hrv. akad. društva „Zvonimir“.
- Miličić 1908: Josip Miličić, „Procesija“, *Savremenik*, III, 3: 158–159.
- Miličić 1910: Josip Miličić, *10 pjesama o Don Juanu*, Beč: s potporom Hrv. akad. društva Jadran.
- Miličić 1911: Josip Miličić, „Iskričavo more“, *Savremenik*, VI, 2: 119.
- Miličić 1941: Sibe Miličić, *Apokalipsa*. Hrvatski moderni pisci, Zagreb: Binoza, Nakladni zavod Z.S.O.J.
- Miličić 1944: Sibe Miličić, *Deset pjesama o partizanima*, [Bari].
- Miličić 1988: Sibe Miličić, „Žene biblijske“, *Mogućnosti*, XXXVI, 9–10: 717–729. Pavešić 1933: Franjo Pavešić, „Pjesnik radosti: razgovor s književnikom g. Sibom Miličićem“, *15 dana*, III, 17: 260–261.
- Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I–XXIII, Zagreb: JAZU, 1880–1976.
- Roić 2013: Sanja Roić, „Miličićev Mediteran“, u: *Istočno i zapadno od Trsta: Interkulturalni dijalozi*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 82–103.
- Roić 2018: Sanja Roić, „Od muzike do mûka“ – vid. rad u ovom zborniku.
- Rožić 1922–1923: Vatroslav Rožić, „Nekoliko novih 'barbarizama'“, *Nastavni vjesnik*, XXXI: 149–157, 227–232, 374–382; XXXII: 178–186.
- Samardžija 2012: Marko Samardžija, *Hrvatski jezik i pravopis od ujedinjenja do kraja Banovine Hrvatske (1918.–1941.)*, Zagreb: Školska knjiga.

Stamać 1989: Ante Stamać, „*Pitanje secesije u moderni*“, *Passim*, Split: Logos, 84–94.

Trivunac 1975: Rastislava Trivunac, „Na bespućima života“, *Mogućnosti*, XXII, 3–6: 348–359, 460–474, 575–606, 692–724.

Žmegač 1993: Viktor Žmegač, *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.

Ćosić 1931: Бранимир Ћосић, *Десет писаца, десет разговора*, Београд: Геца Кон.

Milanović 2004: Александар Милановић, *Кратка историја српског књижевног језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.



Miličić 1908: Јосип Миличић, „Оци и дјеца“, *Летопис Матице српске*, 6, 250: 62–64.

Miličić 1909: Јосип Миличић, „Канаринац“, „Двије руже“, *Летопис Матице српске*, 8, 258: 60–62.

Miličić 1912: Јосип Миличић, „Пјесма уморног путника“, „Послије гријеха“, *Босанска вила*, 11–12: 165.

Miličić 1914a: Јосип Миличић, „Полазак ратника“, *Босанска вила*, 1–6: 13.

Miličić 1914b: Јосип Миличић, 3. Дубровачка библиотека, књ. 1. [!], Дубровник: Издање Јована Тошовића.

Miličić 1915: Јосип Миличић, *Далматинска острва*. Савремена питања 13, Ниш: Штампано у Државној штампарији Краљевине Србије.

Сибе Миличић у шетњи Дубровником пред
Први светски рат

- Miličić 1920a: Јосип Миличић, „Један извод који би могао да буде програм“, *Српски књижевни гласник*, III, 3: 188–193.
- Miličić 1920b: Јосип Миличић, „Смрт оца“, *Српски књижевни гласник*, II, 2–3: 81–92, 161–170.
- Miličić 1920в: Сибе Миличић, *Књига радости*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Miličić 1922: Сибе Миличић, *Књига вечности – филигран*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Miličić 1924: Јосип Миличић, „Успомена на Јована Скерлића“, *Српски књижевни гласник*, XII, 2: 141.
- Miličić 1926: Сибе Миличић, *Борови и маслине. Хроника потонулог острва*, Београд.
- Miličić 1928: Сибе Миличић, *Величанствени бели брик Свети Јурај. Роман. Хроника потонулог острва*, Београд: Издање Свесловенске књижарнице.
- Miličić 1936: Сибе Миличић, *Моје село Брусје*, Београд.
- Роровић 2017: Оливера Поповић, „Архив Јована Вујошевића у Подгорици и подаци о ’несталом пјеснику’“ – *vid. rad u ovom zborniku*.
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, Београд: САНУ, 1959–.
- Ristić 2008: Стана Ристић, „Корпус Речника српскохрватског књижевног и народног језика САНУ са становишта репрезентативности за савремени српски језик“, *Српски језик, књижевност, уметност*, у: Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. октобра 2007. год. Књига 1: *Српски језик у (кон)тексту*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, 407–427.
- Roić, Šeatović 2017: Сања Роић, Светлана Шеатовић, *Јосип Сибе Миличић: време, простор, судбине*, Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“.
- Stijović 2009: Рада Стијовић, „Олексиси српског књижевног језика после раскида српскохрватске језичке заједнице“, у: *Die Unterschiede zwischen dem Bosnischen / Bosniakischen, Kroatischen und Serbischen. Lexik – Wortbildung – Phraseologie* 2. Ur. B. Тошовић. Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, LIT Verlag, 215–221.
- Vujanić i dr.. 2007: Милица Вујанић и др., *Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска.

Amir Kapetanović

THE LINGUISTIC ITINERARY OF SIBE MILIČIĆ

Summary

This paper focuses on the linguistic biography of Croatian and Serbian writer Sibe Miličić (1886–1944). He wrote his best poetry inspired by his Mediterranean home and returning to his childhood on the island of Hvar. The language usage in his literary opus is not consistent, as he was a follower of the Yugoslav national idea and the internalist regime. This paper describes four phases of his language usage: 1) the Čakavian dialect of his early childhood; 2) Croatian Štokavian literary language; 3) Serbian Štokavian literary language; 4) a return to the Croatian language. Social changes significantly influenced Miličić's life's path, worldview, literary creations, and language usage.

Keywords: Sibe Miličić, linguistic biography, Croatian language, Serbian language, 20th century.

MILIČIĆ OD MUZIKE DO MÛKA

Apstrakt: Umjetnički interesi pjesnika, prozaika i prevoditelja Sibe Miličića obuhvaćali su, pored likovnih umjetnosti, i muziku. Tome je u bečkom razdoblju njegovog života (1905–1913) pridonijelo prijateljstvo s kompozitorom i glazbenim pedagogom Blagojem Bersom (Dubrovnik, 1873 – Zagreb, 1934), o čemu svjedoči i njihova prepiska (1914–1923). Okupljeni u slavenofilskom bečkom intelektualnom krugu, njih dvojica (Miličić stihovi, Bersa glazba) potpisali su 1909. kompoziciju za mješoviti zbor posvećenu stogodišnjici rođenja Ljudevita Gaja. Međutim, planovi prema kojima je Bersa trebao uglazbiti Miličićeve pjesničke radove nisu se ostvarili. Miličićeva kratka proza „Mûk“ kontrapunkt je njegovim glazbenim interesima, a zanimljivo je da ona postoji u dvije varijante. U ekavskoj je objavljena 1914. u zagrebačko-riječkom časopisu *Književne novosti*, a u neobjavljenom rukopisu sačuvana u nešto široj, ijekavskoj varijanti, koju u ovom radu objavljujem i analiziram.

Ključne riječi: stihovi Sibe Miličića, muzika Blagoja Berse, mûk kao kontrapunkt muzici.

I

Kako je lucidno primijetio Tin Ujević, „G. Miličić je sebi u životu postavio preopširan program, a to je onaj da bude potpuno svestran umjetnik. G. Miličić misli da je nužno poznavati za mlada intelektualca i pjesnika, kakav je on, muziku kao slikarstvo, slikarstvo kao arhitekturu, i tako redom“ (Ujević 1965: 107). U svoju prvu objavljenu zbirku pjesama Miličić je uvrstio i jednu posvećenu

Majci, koja završava strofom: Pa drhnut će mi duša, a ruka sama past će / na žice harfe mlade, nek jekne pjesma sreće / sva vesela i mlada, kô novo u proljeće (Miličić 1907: 23). Nije poznato je li Miličić svirao neki instrument, ali je njegovom trajnom zanimanju za muziku u vrijeme studija u Beču (1906–1913) pridonijelo prijateljstvo s kompozitorom i muzičkim pedagogom Blagojem (Benitom) Bersom, jednim od najboljih južnoslavenskih autora muzičke moderne. Bersa je rođen 1873. u Dubrovniku, školovao se u Zadru i Trstu, a glazbeno obrazovanje započeo u Zagrebu i nastavio na konzervatoriju u Beču gdje je, nakon što je 1899. diplomirao, počeo komponirati po uzoru na Straussa, Wagnera i Mahlera. Ljetne praznike provodio je kod svoga brata u Hvaru, gdje je upoznao svoju buduću suprugu Luciju (Lucy) Sambuk.

Miličić je upisao studij romanistike i slavistike u Beču 1906, gdje mu je jedan od profesora bio Dubrovčanin Milan Rešetar, Bersin bratić s majčine strane (majka je bila Karolina Bersa), a kasnije će se sva trojica okupiti u bečkom slavenofilskom intelektualnom krugu. Stoga nije neobično što se 1909. godine ostvarila suradnja pjesnika, u to vrijeme još studenta, Miličića i kompozitora Berse povodom stote obljetnice rođenja zaslužnog hrvatskog ilirca Ljudevita Gaja. Premda u Županovićevoj monografiji o Bersi taj rad nije naveden, a za 1909. godinu spominje se tek „nekoliko manjih skladbi i impresivna solo-popijevka na francuskom jeziku *La fête des morts*“ (Županović 1974: 16), citiran je u recentnom izdanju Bersinog dnevnika (Bersa 2010: 425). Za Bersu je to bila godina tragičnih gubitaka, jer mu je u Zadru umro otac Ivan a u Beču istoimeni desetomjesečni sin.



Na Miličićeve stihove Bersa je komponirao zborsku pjesmu *Ljudevitu Gaju* za pet glasova (sopran, alt, tenor, prvi i drugi bas), bez instrumentalne pratnje.¹ Stihovi glase:

U crnoj tami noći puste	A
bijaše narod vas;	B
I u toj tami crne noći	C
ne bješe nade hoće l' doći	C
ma odkud kakav spas.	B

Kad Ti si došo silnom r'ječju!	D
Ti snažan, krepak, nov;	E
u tom času teške boli,	F
ko da se na rôd milost proli,	F
i božji, sveti blagoslov.	E

Oj, ko si bio silan tako	G
zar novi, kakav bog?	H
da za čas r'ječju, mišlju jakom	I
dokonča borbu s crnim mrakom	I
za svjetlo, za sunce roda svog!	H

Prva strofa motivski – crna tama, pusta noć, tama crne noći, beznađe u spas, metafora naroda koji nije imao svoju elitu da ga izbavi iz tuđinske, ponajprije intelektualne a time i

1 Ljud. [Ljudevitu] Gaju: prigodom stogodiš. rođenja) / [glazba] Benito pl. Bersa; riječi Josip Miličić. Za mješoviti zbor a cappella. Autograf. Crna tinta. Muzička zbirka NSK u Zagrebu, Bersa 122. U: Bersa 2010. citira se u odjeljku Zborske i vokalno-instrumentalne skladbe pod brojem 3. Ljudevitu Gaju (Ljudevitu Gaju prigodom stogodišnjice rođenja). 30. XI. 1909. Autograf NSK, 3 primjerka.

Zahvaljujem doc. dr Katji Radoš-Perković na stručnoj pomoći pri muzikološkoj obradi priloga.

političke hegemonije – i glazbeno uvodi u temu pjesme. Tonalitet je b-mol a tempo *lento*, pa su molski tonalitet i spora tema u dubokim lagama povezani sa stihovima ocrtavajući motive noći, pustoši, beznađa. Tema se najprije javlja u najdubljem glasu, drugim basovima, slijede tenori, pa altovi. Soprani i prvi basovi ne izvode temu, nego samo prateću harmoniju. U glazbenoj temi ima i folklornih elemenata, kao na primjer u ponovljenim sekvencama *noći puste – noći puste i narod vas – narod vas*.

Druga strofa uvodi u drugi dio pjesme, tempo je brži, *poco più mosso*. I tonalitet se mijenja u Ges-dur, prema uvriježenom stereotipu da se molski tonalitet poistovjećuje s tužnim, teškim, negativnim motivima, a dur s vedrim i optimističnim, što odgovara i raspoloženju stihova. Početni interval, uzlazna velika seksta i cijela uzlazna melodija kulminiraju u produženom akordu (tri i pol dobe) na zadnjem slogu, a to je jednosložni pridjev *nov* u dinamici *fortissimo*. Na svakom slogu prethodnog takta stoji naglasak: snážan, krèpak), ali već i ranije je naglašen slog sílnim, gdje je četvrtinka s točkom (doba i pol). Prvi dio strofe pjevaju samo viši glasovi, tenori, altovi i soprani, a basovi se uključuju tek na naglašenim slogovima koji se izvode *fortissimo*. U osmom stihu pjesme (*u tom času teške boli*) notne se vrijednosti usitnjavaju, stišava se (*diminuendo*) dinamika i postupno se usporava tempo (*allargando*). Motivi božje milosti i blagoslova pjevaju se u *pianissimu*, a deseti stih i kraj strofe (*božji, sveti blagoslov*) još sporije i rastegnuto preko dva takta. Cijeli ovaj dio pjesme ponavlja se posve jednako dva puta.

Posljednja, treća strofa započinje u *forte* dinamici i novom tonalitetu (B-duru), strofa se ponavlja dvaput, ali ne potpuno isto, zbog čega nije zabilježen znak ponavljanja, nego je ona prokomponirana. Oba puta kulminacija melodijske linije stoji na riječi *svjetlo* (dinamika je *fortissimo*, vrijednosti tonova su duge, a upravo tu se nalazi i najviši ton u pjesmi koji pjevaju soprani. Tempo je na tim dijelovima usporen i razvučen (*allargando*), ali se kod ponavljanja stihova s nešto izmijenjenom melodijom opet vraća na brži (*andante mosso*). Završetak pjesme

je iznimno pompozan i glasan (oznaka *fff*). Prikazano shematski, pjesma se sastoji od pet dijelova: I + II + II (ponovljeno potpuno isto) + III + III (ponovljeno s razlikama u melodiji i ritmu).

Miličićeva pjesma, koju u duhu stare talijanske lirike možemo nasloviti prvim stihom *U crnoj tami noći puste* prigodan je sastavak. Strašnu, beznadnu pustoš lišenu svjetla i glasa (političke samostalnosti i narodnog jezika), prekida Gaj, označen velikim početnim slovom i prisnim *Ti*, koji svojom *silnom riječju* donosi rodu svome ono što se može usporediti s milošću i božjim svetim blagoslovom, odnosno moć da izrazi i zapiše svijest o sebi i svome identitetu. Ta je snaga uspoređena s božanskom (*novi kakav bog*), jer on, Gaj, riječju i mišlju okončava borbu s *crnim mrakom* neosviještenosti i neizrecivosti u kojem je bio zaslužan njegov rod donijevši mu svjetlo i sunce, snagu riječi i snagu da se oslobodi.

Bečki slavenofili htjeli su obilježiti stogodišnjicu rođenja Ljudevita Gaja (Krapina, 1809 – Zagreb, 1872), ilirca, vođe Hrvatskog narodnog preporoda, kulturnog radnika i književnika. Gaj je studirao u Beču, Grazu, Pešti i Leipzigu, a pod utjecajem Jana Kollára, kojeg je upoznao u Pešti, zagovarao je južnoslavensko etničko i kulturno jedinstvo. U tom je duhu objavio pravopis pod naslovom *Kratka osnova horvacko-slavenskoga pravopisanja* (Budim 1830) i pokrenuo prve novine na narodnom jeziku *Novine horvacke* (1835; od 1836. *Ilirske narodne novine*) s tjednim subotnjim književnim prilogom *Danica ilirska*,² ali će kasnija zabrana termina „ilirski“, kao posljedica složenih društvenih i političkih odnosa u Monarhiji, zaustaviti njegove planove i nadanja. Važne su bile i Gajeve zasluge za muzički život preporodnog vremena, što je sigurno potaknulo Miličićevu i Bersinu suradnju³ u duhu vitalističkog panteizma nadahnutog idejom

2 „Radi toga ćemo s početkom dojučega ljeta 1836 listove naše, kojih osnova inače jednako ostaje ... pod opširnim i svim južnim Slavjanom općonskim naslovom: Ilirske narodne novine izdavati“, piše Gaj (Barac 1931: 98–99). Pod ilircima Gaj podrazumijeva Južne Slavene: „Srblje, Horvate i Slovence“ (Gaj, u: Barac 1931: 99). Grof Janko Drašković u prilogu „Reč plemenitim kćerima Ilirije“ iz 1838. piše da se pod imenom Ilirije „razumevaju svi Jugosloveni bez izuzetka“ (Drašković, u: Barac 1931: 104).

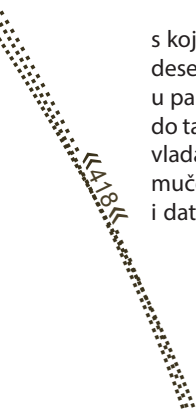
3 Bersa je često komponirao na stihove pjesnika: Goethe, Heine, Herder, Nazor, Preradović i dr. U radu Koraljke Kos (Kos 1994: 399–400) ne navodi se solo pjesma u spomen Ljudevitu Gaju.

o ujedinjenju Južnih Slavena (Sedak, u: Bersa 2010: 40). Osim aristokratskih krugova s kojima se miješala i građanska i umjetnička elita, Bersa se tih godina u Beču družio s književnicima Josipom Kosorom, Rikardom Katalinićem Jeretovom, kiparima Meštrovićem, Ivanom Kerdićem, Tomom Rosandićem, Rosandićevom suprugom fotografkinjom Marom, povjesničarem umjetnosti Kostom Strajnićem, filologom Henrikom Barićem i drugima. U njegovom dnevniku je zapisano: „Negdje u studenome 1912, osnovao sam Klub hrvatskih i srpskih umjetnika, sastajemo se svake subote u 8 navečer u Cafè 'Zur Goldenen Kugel'...“, a među članovima spominje se „pjesnik Josip Miličić od Brusja sa suprugom Danicom“ (Bersa 2010: 102–103). Da oznaka „od Brusja“ nije bila tek usputna i da je to bila svojevrsna šaljivo-ozbiljna odrednica uz pjesnikovo ime, svjedoči Bersa u dnevničkom zapisu od 11. 3. 1913: „Jutros je Josip Miličić (od Brusja) doktorirao filozofiju, ja i Lucy smo mu bili na promociji – navečer sam otišao u postelju s temperaturom“ (Bersa 2010: 103).⁴

Planovi prema kojima je Bersa trebao uglazbiti još neke Miličićeve pjesničke radove nisu se ostvarili. Pet godina kasnije, 7. maja 1914, Miličić iz Beograda piše Bersi da se sjetio „jednog obećanja“ i upravo dovršio lirsku sliku, jednočinku „Smrt Don Juana“. Nudi mu je na čitanje i moli da mu što prije javi je li zainteresiran za komponiranje, jer – kako navodi u nastavku – beogradski muzičar Milojević traži da njemu ustupi rukopis.⁵

4 U bilješki napisanoj u Hvaru 1. rujna 1913. Bersa piše da će se Rosandići (kipar Toma i supruga Mare, fotografkinja) preseliti u Beograd, pa će se bečki klub osuti, jer će i Miličić biti u Parizu ili Beogradu (Bersa 2010: 119–120). Prema podatku iz gradskog Arhiva u Beču, Miličić se odjavio 31. 3. 1913. s adrese Wien 4, Mittersteig 2a/19 i odselio u Pariz, Rue St. Jacques 160, u neposrednu blizinu Sorbone.

5 Pismo je pod rednim brojem 51. objavljeno u: Bersa 2012: 138. Riječ je o Miloju Milojeviću, kompozitoru i muzikologu, s kojim će Bersa kontaktirati nakon preseljenja u Zagreb 1919. godine. Milojević i Miličić su ostvarili suradnju u jednoj od deset kompozitorovih skladbi u ciklusu *Pred veličanstvom prirode*, u koji je uvršten i pjesnikov sastavak *Molitva usred polja*, u paralelnom francuskom prijevodu *La prière dans les champs* (Milojević 1933: 12–14). Pjesma zaziva: „Uniđi pod krov moj, do tajne nemirne duše, Veliki Bože moj! Uniđi u mirisa valu, u zraci sunca što blista! Ko posle pričesti svet, duša biće mi čista, vladace u njoj tišina, prestaće ljuti boj. Brineš se za ljiljane poljske, za pticu što s pesmom se vije, za sitnih pčela roj; Za moju mučenu dušu zar ništa stalo ti nije, Veliki Bože moj? Veliki Bože moj? Uniđi pod krov moj, uniđi!“ Zapisan je na kraju partiture i datum: 12. X. 1920. Milojevićeve kompozicije izvođene su u dvorani na Kolarcu. Zanimljivo je da je Milojević uglazbio i



Iz Zagreba mu je Bersa odgovorio dva dana kasnije: „Pošljite mi Vašu 'Smrt Don Juana', pa ako je za mene ja ću ju uglazbiti.“ – I dodaje: „Recite Strajniću da nije odgovorio ni poslao novac.“ Nekoliko dana kasnije Miličić mu šalje stihove i spominje svoje planove: namjerava otići „oko svrhe juna“ u Hvar na desetak dana, i to sam, jer će njegova žena (Danica Peklić) obaviti neke poslove kod svojih, a zatim će njih dvoje „ponovo ići u Pariz na dvije-tri godine“. Međutim, sarajevski događaji, kako je Miličić napisao, „oko svrhe juna“ promijenili su mnoge živote, pa tako i njegov.⁶

Bersa se u svibnju 1919. preselio u Zagreb, gdje je živio i radio, uglavnom neshvaćen, sve do svoje smrti, 1. siječnja 1934. U njegovoj ostavštini sačuvana je još jedna Miličićeva pošiljka, poštanska dopisnica naslovljena „Gospodinu Benitu Bersa / Zagreb / Ciglana Nove kuće⁷ (1 r)“:

Dragi moj Bersa – posle toliko vremena evo da Vam se javim, Šta radite? Kroz neko vreme videćemo se u Zagrebu.

Što se tiče onog razgovora o Don Huanu nemojte pisati muziku, jer ovde neće da daju s muzikom. Prema tome grehota bi bilo da se vi uzalud mučite.

Sećate se da sam Vam pričao i o „Smrti sv. Ilarijona“ – koju bi vi hteli muzicirati. Ako Vama to nije sada moguće – jer radite nešto drugo javite mi – jer me jedan Rus moli da to njemu dam da će on to svršiti već za ovu sezonu. Svakako nisam htio pristati na njegovu molbu dok mi Vi ne odgovorite da li odustajete od namere ili ne.

Molim Vas odgovorite mi što pre da se uzmognem vladati.

Kako „Macka“? Sigurno svi dobro. Ovde uvek isto. Juri se na sve strane a ne dolazi se ni

Krležine stihove „Večernje dekoracije“, „Triptih“ i „Crno umorno popodne“ u kompoziciji *Pir iluzija* (1924).

6 Na kraju pisma Miličić dodaje nekoliko rečenica na dijalektu rodnog Brusja (čija se fonetika razlikuje od hvarskog) upućenih Bersinoj supruzi Lucy: „Šiera Luce, zdravi bili i vidili se ovega lita u Foru barem ža jedon don, jer jo gren jopeta u Pariži. Od moje štrone i od moje zene još jedonput zdravi bili – Šibe“ (transkripcija prema rkp., usp. i 71. pismo rkp. Josip Sibe Miličić u: Bersa 2012: 138). Nakon ovog pisma Danica Peklić se više ne spominje u Miličićevoj korespondenciji.

7 Zgrada se nalazi u današnjoj Klaićevoj ulici u Zagrebu. Kompleks zgrada bio je namijenjen umjetnicima.

do čega. Spremam se za Ameriku. Tamo ću, sigurno moći mnogo raditi za naše stvari.
Odgovorite mi odmah – a Vi primite mnogo iskrenih pozdrava od Vašeg prijatelja Siba
27–X–23 B. Moja adresa: Knez Mihajlova 21 (1 v)⁸

II

Raspoloženje iz stihova napisanih u spomen na Gaja prisutno je i u dvjema Miličićevim pjesmama iz toga razdoblja: „Času stvaranja“ i „Vjetar“.⁹ U „Času stvaranja“ *trese se meka pjesnikova duša, / pred njom se crna ustremila tuga, / ko tamni čempres blizu mrtvih duša*, zatim crna Tuga crnim velom pokriva lice, *strašna crninom, još strašnija mukom*, a iz pjesnikove se duše *gordo silna riječ diže i kleše, kleše / obliče Tuge, a u mramor pjesme*. Vjetar iz *neznane daljine* pjesnikov je *brat u Nemiru!*, jer obojicu tajna sila tjera *kroz svijet i pučinu*. U pjesmama se razabiru elementi modernističke poetike patetično isprepletene s pesimističnim, sepolkralnim motivima ondašnjeg evropskog pjesništva.

Prema potpisu „Josip Miličić“ rukopis kratke priče „Mûk“ može se datirati u vrijeme do 1914, a tako je potpisana i njezina ekavska verzija tiskana u zagrebačko-riječkim *Književnim novostima*, kratkotrajnom časopisu koji je počeo izlaziti 3. siječnja 1914. i ugasio se, zbog izbijanja rata, u srpnju iste godine. Glavni urednik Milan Marjanović, novinar, kritičar i militantni zagovornik južnoslavenskog jedinstva, objavio je u prvom broju Miličićevu pjesmu „Prvi snijeg“ uz napomenu da ju je autor poslao iz Beograda.¹⁰ U drugom broju izašao je Miličićev prijevod Leopardijeve duge pjesme „Le ricordanze“ („Sjećanja“), s kratkom uvodnom bilješkom (br. 3, 7. 2. 1914, str. 33–34), a u svibanjskom broju (9, str. 131–132) objavljena je kratka priča

8 NSK rukopisna zbirka. Objavljeno u: Bersa 2012: 139–140. Kod prelaska na drugu varijantu, Miličić u pravilu nije sasvim dosljedan, ovdje je prisutan oblik „htio“ umjesto „hteo“.

9 *Hrvatskosrpski / Srpskohrvatski Almanah za godinu 1911*, s predgovorom Milana Ćurčina, posvećen je „Uspomeni Dositija Obradovića prvog velikog borca za Narodno Jedinstvo“, uz motto Ivana Mažuranića u kojem se proklinje onaj koji „na svojega reži brata“ (*Almanah* 1911: 3). Dvije Miličićeve pjesme objavljene su na str. 35 i 39.

10 *Književne novine*, 1/1914, 3. I 1914, str. 2.

„Mûk“ kao svojevrsan nastavak, pa i kontrapunkt, pjesmama „U crnoj tami noći puste“, „Čas stvaranja“ i „Vjetar“.

Na tragu Verginih novela okupljenih u zbirkama *Vita dei campi* (*Život na poljima*, 1880) i *Novelle rusticane* (*Seoske novele*, 1883) ali i D'Annunzijeve verističke novele „Il cerusico di mare“ („Pomorski vidar“) iz zbirke *Le novelle della Pescara* (*Peskarske novele*, 1904), koje je sigurno čitao za vrijeme studija u Beču ili je za njih čuo za vrijeme svojih putovanja po Italiji, Miličić radnju svoje proze smješta u krajolik rodnog otoka. U „Pomorskom vidaru“ D'Annunzio opisuje plovidbu između Pescare i Splita na kojoj, od zloćudne otekline koju moreplovci bezuspješno pokušavaju liječiti, u velikim mukama umire mlad mornar. U Miličićevoj priči dvije brodice natovarene suhom travom i siromašnim otočanima plove s otoka Brača na Hvar, prkoseći jakom maestralu. Mlada posada jedri brzo i nesmotreno, a druga je brodica, kojom kormilari stariji i iskusniji mornar, mnogo opreznija. U trenu se prkosno jedrenje mladih obrne u tragediju: brodica se prevrne a mladog mornara usmrti jarbol. Potom samo jedna barka plovi k obali, vuče za sobom olupinu i prevozi mrtvo tijelo. Kad tijelo stradalog konačno doprije u selo nad uvalom, među seljanima zavlada strašan muk, u kojem se razabire i najmanji šum. Svjedok te strašne tišine je sjajni, visoki mjesec na svom nebeskom putu.

Sačuvana u korespondenciji s Bersom, priča je strukturirana u tri približno jednaka dijela ispisana čitkim autorovim rukopisom na tri uska pravokutna lista papira. Za svaki su dio karakteristični specifični zvukovi, ili odsustvo svakog zvuka, muk, što je sugerirano naslovom. U prvom se dijelu čuje šum vjetra, jakog maestrala kojem prkose jedra i koji stvara morską pjenu, drugi dio započinje iznenadnim povikom starca: „Pazi sada da ti se vjetar ne ovije!“ i krikom: „Orca, orca!“¹¹ a slijedi mu fijuk vjetra, jauk žena i naricanje nad unesrećenim mornarom. U trećem dijelu čuje se oplakivanje u selu, slijedi napeto čekanje prolaska mrtvog tijela, koje prekida djetetov uzvik: „Eto ih, eto ih!“ a

¹¹ *Orca*, tal. (izg. „Orka, orka“) = u pomorskom leksiku, morska neman koja prožidre mornare; ovdje taj uzvik znači upozorenje.

zatim, kad sve utihne, čuju se samo koraci, gorak uzdah žene, šušanj pri ustajanju i podizanju kapa, pa opet koraci, sve udaljeniji u sveopćoj tišini. Dok se prvi i početak drugog dijela radnje zbivaju danju u Hvarskom kanalu, konac drugog i treći dio odvijaju se u neimenovanom selu u sumrak i pod punim, sjajnim mjesecom, koji je „putovao mučke dalje visokim bezoblačnim ljetnim nebom“ (3 r). Kasnije će Miličić spomenuti val i zraku sunca u „Molitvi sred polja“, a u *Knjizi radosti* opjevati nebo, sunce, mjesec i zvijezde u idealnom krajoliku (Roić 2016).

III

Zahvaljujući Bersinom arhivu sačuvan je rukopis Miličićeve proze „Mûk“ koji se može usporediti s tiskanom verzijom u *Književnim novostima*. Dok je rukopis pisan standardnom ijekavicom uz poneki lokalizam, druga verzija pisana je ekavicom i skraćena. U muzikološkom ili fonološkom kontekstu, koji nas u ovoj prigodi zanima, mogu se usporediti tri fragmenta dviju varijanti koje se u kontekstu suvremene jezične situacije mogu označiti i kao hrvatski i srpski. No, kod Miličića se u obje varijante mogu naći leksemi koji, prema današnjoj podjeli, pripadaju „drugoj strani“. Šum vjetra, jakog maestrala, prati uvodne rečenice teksta:

Rukopis: Pune suhe trave digoše se iz neke zaklonice¹² na otoku Braču dvije ribarske barke put uvale Stinive pod selom B. otoka Hvara. *Jak je maestral duvao*¹³ i one su bile više vremena neodlučne hoće li zaploviti ili se nanovo u zaklonicu povratiti, kad napokon odlučiše naprijed uzdajući se da će malo po malo vjetar jenjavati, jer se one digoše *kad vjetar običava biti najjači* (1r).

Miličić 1914: 131: Pune suhe trave digoše se iz neke zaklonice ostrva Brača dve ribarske barke put uvale Stinive ostrva Hvara, baš u podne jednog letnog dana. *Jak je maestral*

12 'Zaklonica' (od 'zaklon', ovdje od vjetra, zaljev, uvala, vala) nije zabilježena u hrvatskim rječnicima; u *Rečniku srpskohrvatskog književnog jezika* Matice srpske jest, *sub voce*.

13 Glagol 'duvati' ne bilježe današnji hrvatski rječnici, koristi se 'puhati'.

duvao i one bijahu neodlučne da li će put proslediti, ili se ponovno u zaklonicu povratiti, kad na posletku odlučiše da plove dalje, nadajući se da će se vetar malo po malo stišavati.

Kad mladi mornar pogine u brodolomu, prolomi se krik:

Rukopis (2 r): A barka se silno nagnu, *šiknu* što je jače mogla, učini gotovo polukrug, nagnu se još jače na bok, prevrnu se, pa se smiri ko hat, što je u bijesnom trku parnuo.¹⁴ *Užasan* krik vinu se iz ustiju žena u drugoj barci a starac zapovijedi da se jedro spusti i doplovi ravno na unesrećenu barku.

Miličić 1914: 131: Ladja se silno nagnu, *šiknu*, što je jače mogla, učini gotovo polukrug, nagnu se još jače na bok, prevrnu se i smiri se kao hat, što je u besnom trku parnuo. *Očajan* krik vinu se iz druge ladje, što je odmah jedro spustila i prišla izvrnutoj lađi.

Tijelo mladića suseljani nose kroz selo:

Rukopis (3 r): Iz daleka čulo se korake, a u mjesečevu svjetlu viđe¹⁵ se, kako na dva kolca šestorica ljudi nosi položena mrtva mornara. Odmjereno koracahu naprijed u tužnom mjesečevom svjetlu, a gorak uzdah vinu se iz grudiju neke žene baš kad bijahu među svjetinom na putu. Niko od svjetine riječi ne reče, samo se začu *šušanj*¹⁶ pri ustajanju sjedećih i zadizanja kapa.

I onaj *uzdaj*¹⁷ žena i ovaj *šušanj* svjetine uveličavaše još više onaj muk što pade na svakoga

14 Glagol 'parnuti' ne nalazi se u današnjim hrvatskim rječničkim bazama. U *Rečniku srpskohrvatskog književnog jezika* u značenju 'crknuti', 'krepati' navode se citati Šenoe i Krleže (*sub voce*).

15 Danas se taj oblik čuje u Crnoj Gori.

16 Onomatopeja valova prisutna je u pjesmi „Brodić iz borove kore“ u zbirci 3 (Miličić 1911: 14–16): *More šumi i šumi. / Pustim i krivim žalom / baca se val za valom: šš, ššš, šš.*

17 'Uzdaj' narodni izraz za 'uzdah' zabilježen je u Vukovom rječniku. Usp. *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika*, *sub voce*.

kad s nosilima prođoše u kojemu se nije ništa drugo čulo do odmjerenih ritmičkih koraka nosećih, koji svakim časom postajahu sve *mukliji i odaljeniji*.¹⁸

Daleko već bijahu zamakla nosila i koraci se više ne razabirahu al *čudni onaj muk* vladaše još uvijek i niko se ne usudi ni riječi progovoriti.

Miličić 1914: 131–132: U potpunom *grobnom muku* ozvanjahu njihovi teški koraci laganog, umornog tempa. Ceo je svet ćutao. Niko se nije usudjivao reći prozboriti. Samo kud bi nosila prolazila čuo se *šum* kapa, što se skidahu.

I ovaj *šum* uveličavaše još više *onaj muk*, što *pade uokolo*.

Koraci postajahu sve *mukliji i udaljeniji*, a *muk sve dublji i dublji*.

U skraćenoj verziji priče ostala je uvala Stiniva, ali se ne spominje selo B. koje se diže nad njom. Ostrvo Hvar opisano je kao „klisurasto“, a uz „barke“ pisac koristi i sinonim „ladje“ odnosno „lađe“. Nepostojeći je pridjev „letni“, konstruiran analogno „ljetnom“. Regionalizam „prova“ (prema tal. prua) umjesto „pramac“ ne bi se trebao naći u ekavskoj varijanti. Potkrao se još jedan dijalektalizam „gori“ za „gore“ („selo što je ležalo daleko gori na brdu“).

Iz fragmenata priče lako se može se razabrati da je njezina parabola obrnuta onoj iz stihova *U crnoj tami noći puste*: šum vjetra je tek upozorenje, prirodno stanje, koje se u svom krešendu preobraća u ubojicu mladog mornara, što je popraćeno strašnim krikom, naricanjem, uzdahom, šušnjem u znak pijeteta, prigušenim batom koraka, da bi konačno zavladao „čudni onaj muk“ (Rkp. 3 r) odnosno „muk sve dublji i dublji“ (Miličić 1914: 132).

Muzika se za Miličića u neposrednoj formi očitovala u zvukovima prirode: fijuk vjetra, šum morskih valova, urlik oluje. Putnici isplovljavaju u nadi da će vjetar pasti, na njegov smrtni udarac oni najslabiji instinktivno odgovaraju krikom, koji se stišava u bolnu sućut okupljenog mnoštva i konačan, gotovo neopisiv muk.

18 'Odaljen' prisutan također u *Rečniku srpskohrvatskog književnog jezika*, sub voce.



Istodobno, nalazimo potvrdu da je mladić iz Brusja još kao student usvojio visoko elaborirane muzičke forme u jednoj od prijestolnica evropske muzike, koja će, jednako kao i siromašni hvarski seljaci i mornari iz njegove priče, nekoliko godina kasnije doživjeti tragičan slom svog blistavog postojanja.

LITERATURA

Barac 1931: Антун Барац (ур.), *Илирска књига*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Bersa 1909: Blagoje Bersa, *Ljudevitu Gaju. Beč*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Muzička zbirka sign.122.

Bersa 2010: Blagoje Bersa, *Dnevnik i uspomene*. Prir. Eva Sedak i Nada Bezić, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.

Bersa 2011: Blagoje Bersa, *Korespondencija*, knjiga 1. Prir. Eva Sedak i Nada Bezić, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.

Bersa 2012: Blagoje Bersa, *Korespondencija*, knjiga 2. Prir. Eva Sedak i Nada Bezić, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.

Kos 1998: Koraljka Kos, "Blagoje Bersa und die Moderne unter besonderer Berücksichtigung seiner Lieder", u: *Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjeeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura*. Ur. Stanislav Tuksar, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 391–405.

Leto 1989: Maria Rita Leto, *Milan Rešetar*, Zagreb: Institut za znanost o književnosti.

Miličić 1907: Josip Miličić, *Pjesme*, Beč: Hrvatsko akademsko društvo „Zvonimir“.

Miličić 1911: Josip Miličić, 3, Dubrovnik: Matica srpska.

Miličić 1914: Josip Miličić, „Muk“, *Književne novosti*, 1. 3 (1914): 131–132.

Miličić, Josip Sibe, *Pisma Blagoju Bersi*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Rukopisna zbirka R 7359 b, 1914–1923.

Miličić 1920: Sibe Miličić, *Knjiga radosti*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.

Milojević 1933: Miloje Milojević, *Pred veličanstvom prirode. Deset pesama za jedan glas i klavir*. Srpski i francuski tekst [prev. Josette Borfiga-Dragoutinovich], Beograd – Beč: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.

Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika, Novi Sad – Zagreb: Matica srpska – Matica hrvatska [od trećeg toma Novi Sad: Matica srpska], 1967–1976.

Sedak 2010: Eva Sedak, „Mjesta, vrijeme, putovi. Bilješke uz životopis Blagoja Bersa“, u: Blagoje Bersa, *Dnevnik i uspomene*. Prir. Eva Sedak i Nada Bezić, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 15–70.

Ujević 1965: Tin Ujević, *Kritike prikazi članci polemike u hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Sabrana djela VII, Zagreb: Znanje.

Županović 1974: Lovro Županović, *Blagoje Bersa. Život i djelo*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

Sanja Roić

MILIČIĆ FROM MUSIC TO SILENCE

Summary

Aside from the visual arts, the artistic interests of the poet, prose writer and translator Sibe Miličić encompassed music, as well. In his Vienna years (1905–1913), this was fostered by his friendship with the composer and music pedagogue Blagoje Bersa (Dubrovnik 1873 – Zagreb 1934), which is confirmed by their correspondence (1914–1923). In 1909, gathered in the Vienna Slavophil intellectual circle, the two of them created a music piece for a mixed choir (Miličić wrote the verses, and Bersa music) which was dedicated to the centennial of Ljudevit Gaj's birth. However, the plans according to which Bersa was to put Miličić's poetry to music fell through. Miličić's short fiction "Silence" is a counterpoint to his musical interests and, curiously, there are two versions of it. The one in the Ekavian dialect was published in 1914 in the Zagreb-Rijeka magazine *Literary News* (Književne novosti). Preserved as an unpublished manuscript is a somewhat more extensive Ijekavian version, which I am presenting and analyzing in this paper.

Keywords: Sibe Miličić's verses, Blagoje Bersa's music, silence as the counterpoint to music.



ИНДЕКС ИМЕНА

Agamben, Đorđo (Giorgio Agamben) 129
Ajnštajn, Albert (Albert Einstein) 253, 302, 303, 311
Aleksić, Dragan 151
Alfirević, Frano 217
Aligijeri, Dante (Dante Alighieri) 133, 171, 212
Andrić, Ivo 8, 87, 95, 129, 131, 132, 141, 150, 258, 260, 300, 301, 314, 351, 359
Anjeze, Đino (Gino Agnese) 188–191, 194, 202
Antona, Kamilo Traversi (Camillo Antona Traversi) 173, 180
Apoliner, Gijom (Guillaume Apollinaire) 117
Aranitović, Dobrilo 304
Arhipenko, Aleksandar (Alexander Porfirovych Archipenko) 109
Aristotel (Ἀριστοτέλης) 97, 126, 129, 130–131
Asman, Alaida (Aleida Assmann) 91, 92
Atanasijević, Ksenija 301
Avelini, Desa (Desa Avellini) 55, 303
Avelini, Josip (Josip Avellini) 55
Avelini, Katica (Katica Avellini) 55

Babić, Ljubo 121
Babić, Stjepan 401
Bajron, Džordž Gordon (George Gordon Byron) 174, 179, 189, 233
Baldasari, Helem 36, 62

Balduči, Đanluka (Gianluca Balducci) 203
Balenović, Ivo 387
Banjanin, Ljiljana 13, 167–184
Barac, Antun 41, 51, 417
Barač, Stanislava 13, 299–323, 303
Barbis, Anri (Henri Barbusse) 348–350
Barić, Henrik 170, 418
Barolski, Pol (Paul Barolsky) 133
Bataj, Žorž (Georges Bataille) 249, 256
Begović, Milan 150
Bejkon, Frensis (Francis Bacon) 367
Beker, Teodor (Theodor Becker) 169, 170
Benjamin, Valter (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 267, 268
Benković, Federiko 60
Berens, Peter (Peter Behrens) 150
Bergson, Anri (Henri-Louis Bergson) 154, 252, 302, 323
Berman, Maršal (Marshall Howard Berman) 127
Bersa, Blagoje (Benito) 170, 232–235, 387, 413–415, 417–419, 421, 422, 426
Bersa, Ivan 414
Bersa, Josip 233
Bersa, Karolina 414
Bersa, Lucija (Lucy; rođena Sambuk) 387, 414, 419
Bersa, Vladimir 233
Bervalđi Lukić, Luka 212
Bešević, Milica 64

Bešević, Nikola 151
Bezić, Nada 233
Bičkov, Viktor (Виктор Васильевич Бычков) 287
Biderman, Hans (Hans Biedermann) 340
Biđi, Emilio (Emilio Bigi) 220
Bijelić, Jovan 111, 117, 151, 157
Bilig, Volkmar (Volkmar Billig) 366, 368
Binić, Nikola 59
Binički, Stanislav 151
Bitor, Mišel (Michel Butor) 233
Blanšar, Moris (Maurice Blanchar) 315
Blok, Aleksandar (Александр Александрович Блок) 150, 151
Bočoni, Umberto (Umberto Boccioni) 97, 147, 152, 188–190, 192, 197, 201, 263
Bodganović, Milan 9, 250, 251, 287, 328
Bodler, Šarl (Charles Pierre Baudelaire) 240, 242, 304
Bogner, Josip 389, 390
Bondži, Kris (Chris Bongie) 364
Bontempeli, Massimo (Massimo Bontempelli) 118
Borko, Božidar 213
Bošković, Ivan 17, 50, 71, 77, 189, 198, 232, 387, 402–405
Božidarević, Nikola 60
Brajović, Tihomir 256, 257
Bratanić, Mateo 406
Brauning, Robert (Robert Browning) 85
Breht, Bertold (Bertolt Brecht) 233

Brkić, Svetozar 10, 36
Brnada, Nina 169
Broz, Ivan 388
Broz, Josip Tito 61, 62, 405
Brozović, Dalibor 233, 234
Bublić, Dragan 350
Bulat, Gajo 59
Bulić, I. 387
Buljan, Vice 43
Bunjuel, Luis (Luis Buñuel Portolés) 351
Bunk, Rudolf Gerhart (Rudolf Gerhart Bunk) 36, 62, 63
Burdije, Pjer (Pierre Bourdieu) 142
Burić, Marijan 38, 62
Burljuk, Vladimir (Володимир Давидович Бурлюк) 318

Cadkin, Osip (Ossip Zadkine) 109

Car, Marko 212, 217, 218

Cesarec, August 64

Crnjanski, Miloš 8, 11–13, 84, 87–95, 103, 127, 129–134, 136, 138–140, 142–145, 147, 150, 151, 243, 253, 265, 273, 274, 295, 300, 301, 305, 308–310, 312, 314, 329, 348, 352, 359, 373, 378, 387

Cvajg, Štefan (Stefan Zweig) 315

Cvetković, Dragiša 50

Čale, Frano 217

Čerčil, Vinston (Winston Leonard Spencer Churchill) 405



Čerin, Vladimir 188, 189

Čerlin, Majkl (Michael Cherlin) 235

Čičin-Šain, Andrija 38, 62

Čičovački, Predrag (Predrag Cicovacki) 366

Čulinović, Juraj 60

Ćosić, Branimir 11, 22, 102, 188, 387

Ćurčin, Milan 420

D'Anuncio, Gabrijele (Gabriele D'Annunzio) 198, 421

D'Orsi, Anđelo (Angelo D'Orsi) 193, 197, 198

Da Ponte, Lorenzo (Lorenzo Da Ponte) 234, 235, 237, 242

Dabinović, Antun 170

Dali, Salvador (Salvador Felipe Jacinto Dalí Domènech) 351

Damjanović, Mirko 280

Danilovac, Josif 105, 107, 237, 390

De Kajzer, Tomas (Thomas de Keyser) 150

De Maestu, Ramiro (Ramiro de Maeztu y Whitney) 233, 240–242

De Man, Pol (Paul de Man) 348

De Mikelis, Čezare (Cesare De Michelis) 187, 190, 197, 198, 204

De Molina, Tirso (Tirso de Molina) 189, 233

De Roberto, Federiko (Federico de Roberto) 175

De Sanktis, Frančesko (Francesco de Sanctis) 186

De Tore, Giljermo (Guillermo de Torre) 150, 353

De Unamuno, Migel (Miguel de Unamuno) 243

De Vinji, Alfred (Alfred de Vigny) 212
Debold-Velmor, Marselina (Marceline Desbordes-Valmore) 315
Dedinac, Milan 91, 129, 150, 152, 205
Delez, Žil (Gilles Deleuze) 234, 381
Delić, Jovan 351
Delorko, Olinko 223
Denegri, Madlen (Madeleine Denegri) 52, 53, 403
Denegri, Milivoj 52, 53, 403
Depero, Fortunato (Fortunato Depero) 202
Deretić, Jovan 10, 262
Derida, Žak (Jacques Derrida) 129
Deroko, Aleksandar 91, 201
Detelić, Mirjana 340
Diogen, Antonije (Ἀντώνιος Διογένης) 365
Dobrović, Nikola 48
Dobrović, Petar 8, 11, 72, 111, 112, 117, 151, 157, 337
Donat, Branimir 10
Drainac, Rade 151, 317, 352
Drašković, Janko 417
Drašković, Vlatko 38, 62
Dučić, Jovan 131, 194
Dujmović, Šimun 36, 62
Dulčić, Ivo 122
Džamonja, Dušan 76

Džojš, Džejms (James Augustine Aloysius Joyce) 129

Đaja (Gjaja), Božidar Boža 399

Đordani, Arturo (Giordani Arturo) 173

Đorđević, Bojan 12, 17–33

Đorđević, Julka Hlapec 301

Đujić, Momčilo 406

Đurašković, Đuro 75

Đurić, Miloš 303, 308

Đurić, Mina M. 13, 231–246

Engr, Dominik (Jean Auguste Dominique Ingres) 110

Epiktet (Ἐπίκτητος) 131

Epstajn, Žan (Jean Alfred Epstein) 306

Erenburg, Ilja (Илья Григорьевич Эренбург) 150

Fabijanić, Marijana 213, 214

Felman, Šošana (Shoshana Felman) 134

Ferini, Čincia (Cinzia Ferrini) 366

Festini, Mario 213, 214

Filipčić Maligec, Vlatka 41, 44

Finci, Eli 58

Fisković, Cvito 38, 41, 43, 44, 47, 48, 62, 63, 65

Flečer, Liza (Fletcher Lisa) 364

Franičević Pločar, Jure 38, 62

Franičević, Marin 36, 38, 44–46, 48, 62, 64
Franjo Asiški (Francesco d'Assisi) 86, 278, 279
Frejer, Mark (Mark Freier) 377
Friš, Maks (Max Rudolf Frisch) 233, 240
Friz, Oton (Othon Friesz) 109
Fogt, Ludgera (Ludgera Vogt) 142
Fujita, Sugaru (Léonard Tsuguharu Foujita) 109, 122
Fuko, Mišel (Michel Foucault) 134, 142

Gaj, Ljudevit 234, 413–415, 417
Galović, Fran 387
Gatari, Feliks (Félix Guattari) 381
Georgijević, Krešimir 363
Gil, Rene (René Ghil) 153, 154, 304, 305
Gizdić, Drago 44, 53
Gjalski, Ksaver Šandor 401
Gligorić, Velibor 169
Gete, Johan Volfgang (Johann Wolfgang von Goethe) 126, 129, 417
Gol, Ivan (Ivan Goll) 150
Golubić, Mustafa 24–30
Golubović, Nikola 151
Gotije, Teofil (Théophile Gautier) 240
Grabovac, Filip 60, 63
Graf, Arturo (Arturo Graf) 173, 180
Grakalić Plenković, Sanja 390

Grgić Maroević, Iva 13, 174, 211–227

Grisogono-Iveta, Ema 48

Grol, Milan 314

Gudžević, Sinan 19, 71

Gundulić, Ivan (Dživo) 59

Gunjača, Stipe 48

Hajdeger, Martin (Martin Heidegger) 133

Hajne, Hajnrih (Christian Johann Heinrich Heine) 174, 417

Haksli, Oldos (Aldous Huxley) 368

Hatvani, Paul (Paul Hatvani) 253

Hatze, Josip 36, 37, 44, 48, 62, 64, 170

Hebrang, Andrija 55

Hegedušić, Krsto 122, 123

Hektorović, Petar 60, 65, 86, 93

Heraklit (Ηρακλειτος) 97

Herder, Johan Gotfrid fon (Johann Gottfried von Herder) 417

Hirš, Erik Donald (Eric Donald Hirsch) 136

Hlebnjikov, Velimir (Велимир Хлебников) 150, 318–320, 323

Hodler, Ferdinand (Ferdinand Hodler) 108

Hofman, Vilhem (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) 233

Homer (Ὅμηρος) 179, 364, 365

Hristić, Jovan 239, 240

Ignjatović, Nikola 38, 62

Igo, Viktor (Victor Marie Hugo) 159
Ilić, Aleksandar 10, 147, 156, 306, 320, 323, 350
Ilijić, Stjepko 212
Ingarden, Roman (Roman Witold Ingarden) 142
Ingoli, Mateo (Matteo Ingoli) 106
Ivanić, Ivanka 150, 305
Ivanić, Matija 45, 46
Ivanov, Georgij (Георгий Владимирович Иванов) 318
Iveković, Franjo 388

Jagić, Vatroslav 169
Janković, Dušan 151
Janković, Milica 301, 347
Jelenović, Ivo 387
Jelić, Ivan 45
Jeličić, Živko 38, 40, 42, 46, 47, 62
Jerkov, Aleksandar 12, 125–145, 131, 141, 143, 265
Ježić, Slavko 224, 225
Job, Cvijeto 108
Job, Ignjat 108, 151
Josić, Mladen 151
Jovanović, Aleksandar 151
Jovanović, Dušan Semiz 23–30
Jovanović, Jovan Pižon 21
Jović, Bojan 13, 147–164

Juraj Dalmatinac 60

Juranić, Ivan 35

Juranić, Nenad 35, 388

Juvančić, Frederik 187

Kabasi, Nikoleta (Nicoletta Cabassi) 13, 71, 181, 185–209, 248

Kabožić, Marojica 59

Kačić Miošić, Andrija 60

Kajzer, Wolfgang (Wolfgang Kayser) 330

Kaleb, Vjekoslav 36, 44, 46, 62, 64

Kampanela, Tomazo (Tommaso Campanella) 367

Kan, Gistav (Gustave Kahn) 316

Kandinski, Vasilij (Василий Васильевич Кандинский) 150

Kant, Imanuel (Immanuel Kant) 366

Kapetanović, Amir 13, 385–412

Kapuana, Luidi (Luigi Capuana) 175

Karadžić, Vuk Stefanović 138, 399

Kardući, Džozue (Giosuè Carducci) 91, 173, 179, 180, 186, 386

Kaštelan, Jure 38, 44–46, 48, 62, 64, 65

Katalinić Jeretov, Rikard 170, 418

Katičić, Radoslav 396

Katunarić, Boris 38, 62

Kavurić, Đuka 36, 62

Kerbler, Jurica 40

Kerdić, Ivan 418

Kirh, Fric Peter (Fritz Peter Kirsch) 169
Kirigin, Josip 38, 46, 62
Kiš, Danilo 140, 351
Kisić-Kolanović, Nada 40
Kisling, Muaz (Moïse Kisling) 109
Kits, Džon (John Keats) 174
Kjerkegor, Seren (Søren Kierkegaard) 234
Kle, Paul (Paul Klee) 267
Kljaković, Jozo 72, 108, 109, 405
Kljaković, Živko 36, 62
Knežević, Božidar 251
Knežević, Joko (Ivan) 38, 45, 62
Kodl, Josip 36, 38, 44, 62, 64
Kokto, Žan (Jean Cocteau) 306
Kolar, Jan (Ján Kollár) 417
Komes, Joakim (Joachim Comes) 257
Komnenović, Mirko 24
Kon, Geca 72
Konstatinović, Radomir 314
Konstantinović, Zoran 261, 265
Korolija, Mirko 396
Kos, Koraljka 417
Kosor, Josip 150, 170, 250, 300, 305, 315, 316, 418
Kostić, Laza 134
Kostović, Ante 38, 62

Kovačević, Božidar 84, 151, 308, 309, 312
Kovačević, Branko 84
Kovačić, Ante 401
Kovačić, Ivan Goran 64
Kovačić, Vinko 55
Krakov, Stanislav 150, 151, 305
Kranjčević, Jasenka 45
Kranjčević, Silvije Strahimir 389
Krejn, Ralf (Ralph Crane) 364
Križanić, Pjer 151
Krizman, Tomislav 105, 107, 121, 186, 350
Krklec, Gustav 8, 84, 151, 224, 225, 405
Krlježa, Miroslav 351, 419, 423
Krmpotić, Branko 387
Krstulović, Vicko 43, 45, 64
Kručonić, Aleksej (Алексей Елисеевич Кручёных) 150, 318
Krnarić, Ivan 51
Kujačić, Mirko 151
Kumičić, Eugen 401
Kurcijus, Ernst Robert (Ernst Robert Curtius) 333
Kurtović, Ivo 38, 62

Lalić, Ivan V. 278, 286
Lapena, Ivo 48
Lasić, Milka 62

Lazarević Di Đakomo, Persida (Persida Lazarević Di Giacomo) 13, 363–384

Lazarević, Anđelija L. 301

Le Žue, Florans (Le Juez Florence) 364

Lebl Albala, Paulina 301

Leonkavallo, Ruđero (Ruggiero Leoncavallo) 236, 237

Leopardi, Đakomo (Giacomo Taldegardo Francesco di Sales Saverio Pietro Leopardi) 10, 13, 71, 91, 100, 167, 170–181, 201–218, 220, 221, 225, 386, 420

Lešić, Josip 10, 19, 46, 47, 49, 51, 52, 73, 74, 106, 109, 117, 167, 173, 186, 194, 198, 200–202, 274–276, 280, 284, 287, 288, 291, 293, 385, 404, 434

Lešić, Zdenko 121, 122, 189–191

Leskovar, Janko 401

Levinas, Emanuel (Emmanuel Levinas) 257

Ljermontov, Mihail (Михаил Юрьевич Лермонтов) 174

Ljubić, Šime 46

Lonergan, Salvadori (Lonergan Salvadori, Corinna) 364

Lorensan, Mari (Marie Laurencin) 116, 121, 158

Lot, Andre (André Lhote) 105, 109, 110, 121

Lozica, Ivan 64

Lozovina, Vinko 212

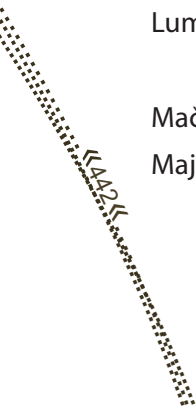
Lukijan (Λουκιανός) 365

Lukrecije Kar, Tit (Titus Lucretius Carus) 179

Luman, Niklas (Niklas Luhmann) 142

Maček, Vladko 50

Majakovski, Vladimir (Владимир Владимирович Маяковский) 150, 318



Majer-Libke, Vilhelm (Wilhelm Meyer-Lübke) 169, 170
Majorino, Đankarlo (Giancarlo Maiorino) 251
Makijedo, Mladen (Mladen Machiedo) 171, 174, 212, 213, 217
Makolej, Rouz (Rose Macaulay) 367
Maksimović, Desanka 301
Malaparte, Kurcio (Curzio Malaparte) 118
Malarne, Stefan (Stéphane Mallarmé) 304, 305
Maler, Gustav (Gustav Mahler) 414
Malić, Dragica 394
Maljević, Kazimir (Казимир Северинович Малевич) 150
Manojlović, Todor 8, 84, 112, 113, 149, 151, 160, 250, 305, 308
Marasović, Miro 45
Marasović, Rikard 48
Maretić, Tomislav (Tomo) 388, 401
Marinetti, Filipo Tomazo (Filippo Tommaso Emilio Marinetti) 10, 98, 107, 147, 150, 152, 185, 187–190, 192–198, 201, 203, 204, 263
Marinković, Ranko 48
Marion, Žan-Lik (Jean-Luc Marion) 254
Marjanović, Milan 420
Marjanović, Zdenka 187–190, 193
Marković, Danica 301, 314, 315
Markovina, Marko 38, 62
Marks, Karl (Karl Heinrich Marx) 127
Maroević, Tonko 12, 105–124, 174
Marulić, Marko 394

Matić, Svetozar K. 303
Matoš, Antun Gustav 387
Matošić, Joso (Joe) 188
Matvejević, Predrag 388
Maver, Đovani (Giovanni Maver) 171, 212, 213, 222
Mažuranić, Ivan 420
Meletinski, Jeleazar M. (Елеазар Моисеевич Мелетинский) 330, 341, 342
Mendijeta, Eduardo (Eduardo Mendieta) 366
Merime, Prosper (Prosper Mérimée) 369
Meštrović, M. 387
Meštrović, Ivan 418
Micić, Ljubomir 10, 116, 147, 148, 150, 151, 156, 157, 251
Mihailović, Draža 405
Mihailović, Ljuba 327
Mijić, Karlo 121
Mikelandelo (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 133
Milanja, Cvjetko 186, 188, 191, 192, 201, 203, 204, 395
Milanović, Aleksandar 399
Milićević, Veljko 348, 351
Miličić, Jakica (Jokica) 35, 36, 44, 49, 50, 53, 62, 122
Miličić-Čripotov, Mate 50, 52
Milojević, Miloje 149, 151, 418
Milosavljević, Olivera 52
Miočinović, Mirjana 243
Mitrinović, Dimitrije 188

Mladenović, Ranko 84, 151, 299–301, 303, 305, 307–314, 316–320, 323

Mocart, Wolfgang Amadeus (Joannes Chrysostomus Wolfgangus Amadeus Theophilus Mozart) 234–237, 242

Molijer, Žan Batist Poklen (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 189, 234, 239, 242

Montenj, Mišel (Michel Eyquem de Montaigne) 129

Mor, Tomas (Thomas More) 367

Musafia, Adolfo (Adolfo Mussafia) 169

Musolini, Benito (Benito Amilcare Andrea Mussolini) 60

Mužinić, Zdravko 168, 169

Nagy, Josip 170

Nakić, Ljubomir 36, 62

Nametak, Alija 387

Nastasijević, Momčilo 279

Nastasijević, Živorad 11, 117, 151, 157

Nazor, Vladimir 43, 60, 64, 66, 217, 387, 417

Nedeljković, Miloš 314

Nevistić, Ivan 363

Niće, Fridrih (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 126, 255, 265, 282

Nizeteo, Antun 223

Nodilo, Natko 59, 63

Novak, Grga 46

Novak, Vjenceslav 401

Novaković, Boško 169

Nušić, Branislav 151

Obradović, Dositej 420

Ogrizović, Milan 233

Oraić Tolić, Dubravka 377

Ozimo, Bruno (Bruno Osimo) 222

Palavestra, Predrag 190, 260

Palavičini, Petar 151, 160

Palma, Jakopo (Jacopo Palma) 106

Pandurović, Sima 149, 250, 273, 301, 304, 314

Paoli, Beta 325

Papini, Đovani (Giovanni Papini) 368

Pašić, Nikola 24, 29

Paskal, Blez (Blaise Pascal) 363, 370, 380

Pasternak, Boris (Борис Леонидович Пастернак) 150

Paunović, Aleksandra 13, 247–271

Pavel, Ernst (Ernst Pawel) 72, 73

Pavelić, Ante 60, 63

Pavešić, Franjo 99, 385, 387, 395, 403

Pavlović Barilli, Milena 122

Pavlović, Miodrag 292, 295, 297

Pavlović, Stevan K. 21

Peklić, Danica 419

Petaković, Slavko 13, 327–345

Petan, Hubert (Hubert Pettan) 233



Peterković, Mihajlo 48
Petković, Novica 359
Petković, Vladislav Dis 108
Petrač, Božidar 187, 188
Petranović, Branko 52
Petrarka, Frančesko (Francesco Petrarca) 176, 203, 212
Petravić, Ante 387
Petrić, Bartul 36, 62
Petrik, Dragan (Rudolf) 36, 44, 45, 62, 64
Petris, Hijacint 387
Petronije Arbiter, Gaj (Gaius Petronius Arbiter) 370
Petronijević, Branislav 303, 314
Petrović, Petar II Njegoš 138
Petrović, Predrag 13, 347–361
Petrović, Rastko 72, 84, 87, 91, 95, 111, 112, 129, 131, 147, 149, 151, 158–160, 232, 295, 303, 305, 306, 348, 353, 359
Petrović, Zora 50
Pijade, David S. 347
Pijade, Moša 349
Pijanović, Petar 142
Pilić, Šime 35–70
Pinet, Simon (Simone Pinet) 364
Pirandelo, Luidi (Luigi Pirandello) 118
Platon (Πλάτων) 203, 253, 254, 259, 367, 374
Plinije Stariji (Gaius Plinius Secundus Maior) 365

Plotin (Πλωτίνος) 259
Po, Edgar Alan (Edgar Allan Poe) 134
Polić Kamov, Janko 348, 351
Poljanski, Branko Ve 150, 347
Pomorišac, Vasa 121
Popa, Vasko 319
Popović, Bogdan 113, 117
Popović, Branko 149
Popović, Olivera 12, 71–80, 406
Popović, Pavle 10, 168
Popović, Vojin 65
Preradović, Petar 417
Protić, Predrag 312
Prust, Marsel (Marcel Proust) 348
Pucić, Medo 171
Pusen, Nikola (Nicolas Poussin) 110
Puškin, Aleksandar (Александр Сергеевич Пушкин) 174, 189, 233

Rable, Fransoa (François Rabelais) 353
Rački, Mirko 121
Radić, Stjepan 395
Radičević, Branko 84, 85, 87, 153
Radoničić, Karlo 170
Radoš-Perković, Katja 415
Radovan (majstor, kipar) 60

Radulović, Marko M. 13, 273–297
Ranieri, Agostino (Agostino Ranieri) 180
Ratković, Risto 10, 251, 261, 347
Ravlić, Jakša 48
Ravu Ralo, Elizabet (Elisabeth Ravoux Rallo) 239
Reno, Ernest (Ernest Renaud) 304
Rešetar, Milan 169, 170, 172, 414
Ribar, Ivan 43
Ristić, Marko 129, 151, 303, 348
Ristić, Stana 396
Ristić, Svetomir 303, 314
Roić, Sanja 13, 35, 71, 86, 97, 100, 114, 169, 171, 174, 181, 213, 214, 232–240, 386, 387, 403, 413–426
Roksandić, Drago 12, 35–70
Rosandić, Mara 170, 418
Rosandić, Toma 151, 170, 418
Roseli, Kozimo (Cosimo Rosselli) 106
Rožić, Vatroslav 401
Rozić, Vladimir 72
Rukavina, Blažo 24
Ruse, Žan (Jean Rousset) 231–234, 239, 240, 242
Rusolo, Luiđi (Luigi Carlo Filippo Russolo) 197
Ružić, Vojislava (Vojka) 38, 62

Sabrovski, Eduardo (Eduardo Sabrovsky) 366
Salmon, Andre (André Salmon) 150, 306

Samardžija, Marko 387
Samardžija, Snežana 341
Sandrar, Blez (Blaise Cendrars) 353
Sartre, Žan Pol (Jean-Paul Sartre) 349, 361
Sava Hilandarac 131
Savić-Rebac, Anica 308, 309
Sedak, Eva 418
Sekulić, Isidora 72, 348
Severjanin, Igor (Игорь Северянин) 150
Sezan, Pol (Paul Cézanne) 110, 122
Simović, Ljubomir 279, 295, 297
Skerlić, Jovan 10, 168, 194, 314, 315, 394, 395
Slijepčević, Pero 9
Smerdel, Ton 213, 217
Smirnov, Igor (Игорь Павлович Смирнов) 317, 318
Smit, Džon (John E. Smith) 367
Smodlaka, Hranko 48
Smodlaka, Josip 56, 57
Sokrat (Σωκράτης) 253
Spalajković, Miroslav 23–26, 28, 29
Spiridon (iguman) 289
Springer, Olga (Olga Springer) 364
Srbulj, Jovan 151
Stamać, Ante 390
Stanković, Siniša 303, 314

Stanojević, Dobrivoje 333, 343
Stanojević, Vladimir 114
Stefanović, Svetislav 250, 303, 305, 307, 310, 311, 314
Stefanović, Svetislav Ćeća 55, 150, 151
Stijović, Rada 396
Stojanović, Dragan 142
Stojanović, Sreten 151
Strabon (Στράβων) 353
Strajnić, Kosta 170, 418, 419
Strakali, Alfredo (Alfredo Straccali) 180
Strohal, Rudolf 387
Studin, Marin 36, 44–46, 62, 64
Stulli, Joakim 393
Supilo, Frano 59, 63
Sveti Georgije (Đorđe) 401
Sveti Juraj 401
Sveti Sava 289
Swift, Džonatan (Jonathan Swift) 369

Šantić, Aleksa 269
Šeatović, Svetlana 12, 83–104, 157, 220–225, 239, 391
Šegvić, Neven 38, 44, 48, 62, 64
Šehović, Šerif 38, 44, 45, 62, 64
Šeli, Persi Biš (Percy Bysshe Shelley) 85, 174, 212
Šenoa, August 51, 423

Šeparović, Marko 387
Šile, Egon (Egon Schiele) 150
Šiler, Fridrih (Friedrich Schiller) 129
Šnabel, Johan Gotfrid (Johann Gottfried Schnabel) 365
Šo, Džorž Bernard (George Bernard Shaw) 233
Šoljan, Antun 234
Šopenhauer, Artur (Arthur Schopenhauer) 127, 131, 179
Špicer, Leo (Leo Spitzer) 169
Štambuk, Zdenko 48
Štefanić, Vjekoslav 387
Štraus, Johan (Johann Strauss) 414
Šubašić, Ivan 405
Šumanović, Sava 11, 157
Šumarević, Stanislav 347

Tadić, Ljuba 138
Tadijanović, Dragutin 36
Tagore, Rabindranat 250
Teokrit (Θεόκριτος) 365
Tešić, Gojko 308
Tešić, Milosav 279, 295
Tijardović, Ivo 36, 40, 44, 45, 47, 48, 62, 64, 349
Tokin, Boško 72, 149, 151, 305, 347
Tolstoj, Lav (Лев Николаевич Толстой) 233
Tomasuči, Đovana (Giovana Tomassucci) 187, 196



Tresić-Pavičić, Ante 212

Tria, Masimo (Massimo Tria) 187, 196

Trifunović, Lazar 72

Trivunac, Rastislava 51

Ujdurović, Aleksandar 38, 46, 62

Ujević, Augustin Tin 8, 9, 72, 84, 100, 102, 149, 160, 188, 204, 300, 305, 314, 387, 413

Užarević, Josip 97, 99

Vagner, Rihard (Wilhelm Richard Wagner) 414

Valden, Lajonel (Lionel Walden) 150

Valdof, Džesika (Jessica Waldoff) 239

Vasić, Pavle 72

Vasilij Kandinski (Василий Васильевич Кандинский) 256

Vatimo, Đani (Gianni Vattimo) 267

Velebit, Vladimir 57, 58

Velzek, Ante 51

Verfel, Franc (Franz Werfel) 261

Verga, Đovani (Giovanni Carmelo Verga) 175

Vergilije, Publije Maro (Publius Vergilius Maro) 365

Verharen, Emil (Émile Adolphe Gustave Verhaeren) 315

Vidaković, Milovan 189

Vidrić, Vladimir 389, 390, 392

Vilović, Đuro 51

Vinaver, Stanislav 8, 83, 84, 87, 95, 147, 149–151, 154–156, 159, 160, 248, 249, 251, 252, 256, 268, 295, 301, 305, 308, 309, 314

Vitmen, Volt (Walt Whitman) 85, 195, 232

Vlaj(i)nić Bakotić, Adelina 38, 63

Vlaj(i)nić, Žika 38, 63

Vojnović, Ivo 385

Vučetić, Šime 38, 44, 46, 64

Vučković, Radovan 10, 100–102, 250, 273, 299, 301, 302, 308–310, 319, 320, 323

Vujošević, Jovan Lola 12, 71, 74–77, 406

Vukanović, Beta 151

Vukasović, Milivoje 38, 63

Vulf, Virdžinija (Virginia Woolf) 348

Vulić, Nikola 314

Vunenburger, Žan Žak (Jean Jacques Wunenburger) 364

Zafranski, Ridiger (Rüdiger Safranski) 129

Zani, Sofija (Sofia Zani) 188

Zec, Petar 240

Zidić, Igor 72

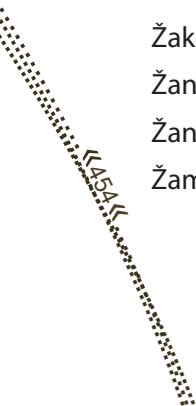
Zumbini, Bonaventura (Bonaventura Zumbini) 177

Žakob, Maks (Max Jacob) 109, 150

Žanko, Aljoša 38, 45, 63

Žanko, Miloš 38, 43, 45, 48, 63

Žamati, Pol (Paul Jamati) 309, 310



Živančević, Milorad 168, 169

Živković, Nikola 75

Živojinović, Velimir Massuka 120, 273, 301, 304, 306

Žmegač, Viktor 389

Županović, Lovro 414

Индекс саставиле:

Александра Секулић и Александра Пауновић.

Садржај

Увод

СИБЕ МИЛИЧИЋ – СЕНКА ЗАБОРАВА

7

I

Бојан Ђорђевић

Филолошки факултет, Београд

СРБИЈА У РАТУ И СИБЕ У СРБИЈИ

17

Drago Roksandić, Šime Pilić

Filozofski fakultet, Zagreb; Filozofski fakultet, Split

SIBE MILIČIĆ NA KONFERENCIJI KULTURNIH

RADNIKA DALMACIJE (HVAR, 18. I 19. PROSINCA 1943)

35

Оливера Поповић

Филолошки факултет, Никшић

АРХИВ ЈОВАНА ВУЈОШЕВИЋА У ПОДГОРИЦИ И

ПОДАЦИ О „НЕСТАЛОМ ПЈЕСНИКУ“

71

II

Светлана Шеатовић

Институт за књижевност и уметност, Београд

(ДИС)ХАРМОНИЈА ПРИРОДЕ И ЧОВЕКА У ПОЕЗИЈИ

СИБЕ МИЛИЧИЋА – АВАНГАРДНИ И МЕДИТЕРАНСКИ КРУГ

83

Tonko Maroević

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

CRNO-BIJELE SJENE PRETPOSTAVLJENA KOLORISTA

LIKOVNI OBRISI I DODIRI SIBETA MILIČIĆA

105

«457»

Александар Јерков
Филолошки факултет, Београд
ЗАШТО НИСАМ ЗНАО ШТА ЈЕ ПЕШ,
ИЛИ ЛУДИ И НЕЧИТАНИ СИБЕ ИЗМЕЂУ ВЕЧНОСТИ У ЦРЊАНСКОМ И
НЕПОСТОЈАЊА У КЊИЖЕВНОЈ ИСТОРИЈИ 125

Бојан Јовић
Институт за књижевност и уметност, Београд
СИБЕ МИЛИЧИЋ И (СРПСКА) АВАНГАРДА:
ОГЛЕДАЛО У (ИСКРИВЉЕНОМ) ОГЛЕДАЛУ 147

III

Љиљана Бањанин
Универзитет у Торину
MILIČIĆEV LEOPARDI 167

Николета Кабаси
Универзитет у Парми
СИБЕ МИЛИЧИЋ И ИТАЛИЈАНСКИ ФУТУРИЗАМ 185

Iva Grgić Maroević
Sveučilište u Zadru
SIBE MILIČIĆ, PREVODILAC LEOPARDIJEVA „L' INFINITA” 211

IV

Мина М. Ђурић
Филолошки факултет, Београд
„ВЕЛИЧАЈНА” ГРАНИЦА МОДЕРНИСТИЧКОГ ДОН ЖУАНА
У ДЕЛУ СИБЕТА МИЛИЧИЋА 231

Александра Пауновић
Институт за књижевност и уметност, Београд
(НЕ)ОСТВАРИВА РАДОСТ У ПЕСНИЧКОМ ДЕЛУ Ј. С. МИЛИЧИЋА:
ОД КЛИКА ДО КРИКА 247

Марко М. Радуловић
Институт за књижевност и уметност, Београд
ПОЕТСКА РЕЛИГИОЗНОСТ СИБЕТА МИЛИЧИЋА 273

Станислава Бараћ
Институт за књижевност и уметност, Београд
КОСМИЗАМ СИБЕТА МИЛИЧИЋА У КОНТЕКСТУ ЧАСОПИСА МИСАО 299

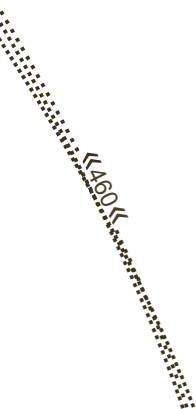
V

Славко Петаковић
Филолошки факултет, Београд
ИРОНИЈСКО РАЗВОЂЕ ЗБИРКЕ *БОРОВИ И МАСЛИНЕ* 327

Предраг Петровић
Филолошки факултет, Београд
МОДЕРНИСТИЧКА КРИЗА ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ
ВЕЛИЧАНСТВЕНИ БЕЛИ БРИК СВЕТИ ЈУРАЈ 347

Персида Лазаревић Ди Ђакомо
Università degli Studi, "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
МИЛИЧИЋЕВ ИНСУЛАРНИ СОЛАРНИ (НЕ)ПРОСТОР 363

Amir Kapetanović Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb JEZIČNI ITINERAR SIBE MILIČIĆA	385
Sanja Roić Filozofski fakultet, Zagreb MILIČIĆ OD MUZIKE DO MÛKA	413
ИНДЕКС ИМЕНА	429



ЈОСИП СИБЕ МИЛИЧИЋ: ВРЕМЕ, ПРОСТОР, СУДБИНЕ
МЕЂУНАРОДНИ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ЗБОРНИК РАДОВА

*

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД
УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ“, БЕОГРАД
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
CENTAR ZA KOMPARATIVNOHISTORIJSKE I INTERKULTURNE STUDIJE

*

За издаваче

др Бојан Јовић
проф. др Александар Јерков

*

Уреднице зборника

др Светлана Шеатовић
проф. др Сања Роић

*

Лектор и коректор

Грозда Пејчић

*

Секретар зборника

Марко Радуловић

*

Превод резимеа на енглески

Бојана Аћамовић

*

Индекс имена

Александра Пауновић
Александра Секулић

*

За изглед књиге заслужна

Наташа Матовић

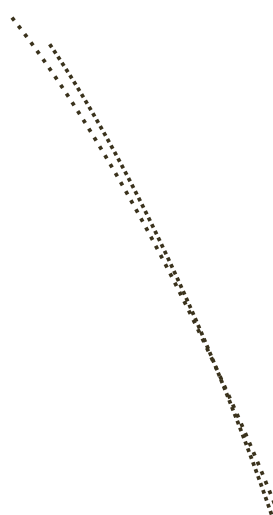
*

Тираж

300

Штампа

Чигоја штампа



CIP - Каталогизација у публикацији

Народна библиотека Србије, Београд

821.163.4:929 Миличић С.(082)

ЈОСИП Сибе Миличић : време, простор, судбине : међународни интердисциплинарни зборник радова / [уреднице зборника Светлана Шеатовић Сања Роић]. - Београд : Институт за књижевност и уметност : Универзитетска библиотека "Светозар Марковић"; Zagreb : Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Centar za komparativnohistorijske i interkulturene studije, 2018 (Београд : Чигоја штампа). - 460 стр. илустр. ; 20 x 20 cm. - (Едиција Лимес ; књ. 1)

Радови на срп. и хрв. језику. - Тираж 300. - Уводна реч: стр. 7-13. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз већину радова. - Summaries ; Riassunti.

ISBN 978-86-7301-121-9 (УБСМ)

а) Миличић, Сибе (1886-1944) - Зборници

COBISS.SR-ID 272151308

