Наслеђе

43

Наслеђе 43

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
Journal of Language, Literature, Arts and Culture

ГОДИНА XVI / БРОЈ / 43 / 2019
YEAR XVI / VOLUME / 43 / 2019

Тема Наслеђа / Thematic Issue

Књижевно-културолошки анатомски атлас
Literary and Cultural Anatomy Atlas

Уреднице тематског броја / Thematic Issue Editors

доц. др Марија Лојаница / Marija Lojanica PhD, Assistant Professor
Филолошко-уметнички факултет / Faculty of Philology and Arts
Универзитет у Крагујевцу / University of Kragujevac

доц. др Јасмина Теодоровић / Jasmina Teodorović PhD, Assistant Professor
Филолошко-уметнички факултет / Faculty of Philology and Arts
Универзитет у Крагујевцу / University of Kragujevac

ФИЛУМ
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Темат Књижевно-културолошки анатомски атлас *настао је из потребе да се из савремених дискурзивних позиција изнова размотри стратификација тела, али и политика односа телесно-духовно, и то као неуралгичних тачака колективног и индивидуалног идентитета западног човека. У том смислу, наша намера била је да се посредством анализе репрезентација и структура анатомских јединица у културолошким дискурсима од антике до данас преиспита и ревалоризује телесно као самосвојна онтолошка категорија. С друге стране, сагледавање тела као објекта тоталитарних дискурзивних пракси – литерарних, филозофских, медицинских, политичких – успоставља платформу за идентификацију читавих сплетова идеолошких имплликација интегрисаних у наше разумевање, доживљавање, али и живљење телесног. Па тако, тематски, теоријски и поетички разноврсни, радови које овом приликом презентујемо научној јавности баве се, пре свега, проблемима колонизације, фетишизације, маргинализације, ексклузије, употребе и злоупотребе људског тела као дискурзивно моделованог и организованог продукта институционализованог знања и механизама контроле. Неизненађујуће, као најинтригантније наметнуле су се следеће теме: политике идентитета, друштвена кодираност тела, телесна патња и траума, насиље, бол и мучење, деформисаност и унакаженост тела, физичка, морална и ментална патологија. Замишљен као метаанатомски атлас, овај тематски број часописа* Наслеђе *постао је оно што је једино и могао бити: каталог наших концепата, предрасуда, заблуда и илузија о телу, које и тако за нас постоји само као знак, репрезентација, симулација... Постао је, дакле, тек хроника ишчезавања нечега чега никада није ни било.*

Захваљујући свим ауторима на њиховим прилозима за овај број Наслеђа, *надамо се да ће овај темат послужити као незаобилазна референтна тачка будућих проучавања тела и телесности, али и да ће отворити нова питања и перспективе у контексту овако успостављених „онтолошко-анатомско-културолошких" дебата.*

Уреднице броја
Др Марија Лојаница, доцент
Др Јасмина Теодоровић, доцент

САДРЖАЈ

САДРЖАЈ

Милош М. Ковачевић
СОМАТСКЕ НЕКОНГРУЕНТНЕ ПОСЕСИВНЕ
СИНТАГМЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ 11–28

Саша Ж. Радовановић
ФРИДРИХ НИЧЕ: ТЕЛО КАО ВЕЛИКИ УМ 29–40

Vesna A. Lopičić
ABNORMAL ANATOMY:
HUDSPETH'S CONTRIBUTION TO HETEROLOGY 41–56

Душан Р. Живковић
САСТАВЉАЊЕ АДАМОВОГ ТЕЛА НА ЗЕМЉИ
У ЏОЈСОВОМ *УЛИКСУ* И ПАВИЋЕВОМ
ХАЗАРСКОМ РЕЧНИКУ 57–72

Јасмина М. Ахметагић
ГОВОР ТЕЛА МУЗИЛОВЕ НЕМЕ ЈУНАКИЊЕ 73–86

Suzana Marjanić
ANATOMIJA „ŽENE BEZ GRUDI": OD AMAZONKE
PREKO SVETE AGATE DO SUVREMENE
ONKOLOGIJE – PRIMJER VIZUALNIH
UMJETNICA: IVANA POPOVIĆ I TAJČI ČEKADA 87–98

Игор Д. Перишић
ХОМОЕРОТИЗАМ „ЦРНОГ ТЕЛА" У ОБРНУТОМ
КВИР ПОГЛЕДУ: *АФРИКА* РАСТКА ПЕТРОВИЋА 99–110

Часлав В. Николић
АХИЛОВА ТЕТИВА У *РОМАНУ О ЛОНДОНУ*
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ 111–141

Биљана С. Тешановић
МОТИВ БОГАЉА И ЊЕГОВЕ РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ
ОД БЕКЕТОВОГ *НЕИМЕНЉИВОГ* ДО *КОМЕДИЈЕ* (1953–1963)
У СВЕТЛУ ФОРМАЛНОГ НАУКА РАСИНОВЕ *БЕРЕНИКЕ* 143–158

Katarina V. Melić
"LES GUEULES CASSÉES" ILI FANTOMSKA LICA
ZABORAVLJENIH VOJNIKA U ROMANU
OFICIRSKA SOBA MARKA DIGENA 159–171

Владислава С. Гордић Петковић
„ДВОГЛАВО БИЋЕ, РУМЕНО ОД СМРЗНУТЕ КРВИ":
ФИЗИОЛОГИЈА И РАТ У САВРЕМЕНОЈ ПРОЗИ 173–186

Biljana Vlašković Ilić
THE BODILY CATHARTIC IN SOPHOCLES'
KING OEDIPUS, *ANTIGONE*, AND *PHILOCTETES* 187–198

Ана С. Дошен
УМЕТНОСТ И ТРАНСФОРМАТИВНИ
МАЗОХИЗАМ У ПРИЧИ „ШУНКИНИН ПОРТРЕТ"
ТАНИЗАКИЈА ЂУНИЋИРА 199–213

Татјана Ђ. Росић
ТЕТОВАЖЕ СМРТИ И ПОЛИТИЧКА ПРОТЕТИКА
У ПРИЧИ „У КАЖЊЕНИЧКОЈ КОЛОНИЈИ”
ФРАНЦА КАФКЕ 215–231

Jasmina A. Teodorović
ARCHEOLOGICAL ANATOMY OF SCIENCE
FICTION MEDICAL LITERATURE:
DISCURSIVE CYBORG BODY 233–248

Данијела М. Јањић
ЛИРИЧНОСТ „ФИЗИЧКЕ И МОРАЛНЕ ПАТОЛОГИЈЕ”
У Д’АНУНЦИЈЕВОЈ ПРИПОВЕЦИ *ДЕВИЦА ОРСОЛА* 249–258

Милица М. Спремић Кончар
ВИТЕШКО ТЕЛО КАО ПОПРИШТЕ БОРБЕ
ИЗМЕЂУ ДУХА И ПЛОТИ У ЕНГЛЕСКОЈ
СРЕДЊОВЕКОВНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 259–275

Dana N. Percec and Andreea L. Şerban
“PREPARE TO SEE THE LIFE AS LIVELY
MOCK’D AS EVER”: READING SHAKESPEARE’S
THE WINTER TALE AS A SENSORIAL EXPERIENCE 277–289

Маја М. Анђелковић
ПЛАЧ И ЖАЛОСТ У АПОКРИФУ
ХОД БОГОРОДИЦЕ ПО МУКАМА 291–303

Анка Ж. Симић
СИМБОЛИЧКА СЕМАНТИКА *ПОХВАЛЕ ЋИРИЛУ*
КЛИМЕНТА ОХРИДСКОГ 305–317

Анђелка Д. Пејовић
КАКО ЧУЈЕМО БОЈЕ И ВИДИМО ЗВУКЕ:
О СИНЕСТЕЗИЈИ У ШПАНСКОМ ЈЕЗИКУ И ПОЕЗИЈИ 319–333

Томислав М. Павловић
YEUX GLAUQUES OF T. S. ELIOT’S POETRY:
FROM THE “SUNLIGHT ON A BROKEN COLUMN” TO
“THE FIRST-MET STRANGER IN THE WANING DUSK” 335–348

Ана С. Живковић
ПОЛИТИКА ОКА У КОМЕДИЈИ
БАЛКАНСКИ ШПИЈУН ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 349–363

Драган Б. Бошковић
ФРАГМЕНТИ О РУКАМА:
КУЛТУРОЛОШКО-АНАТОМСКА ИМАГИНАЦИЈА 365–373

Marija V. Lojanica
DEATH SMELLS LIKE STRAWBERRIES:
THE OLFACTION SIMULACRA 375–390

Milica LJ. Živković
(BIO)POLITIČKE IMPLIKACIJE
POSTHUMANISTIČKIH TEORIJA 391–404

ПРИКАЗИ

Жарко Н. Миленковић
ЛИТЕРАРНО ТУМАЧЕЊЕ ДОБА 407–410

Милка В. Николић
НОВА СТИЛИСТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА
РЕДА РЕЧИ У САВРЕМЕНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ 411–415

Марија Д. Исаиловић
О СРПСКОМ ПРАВОПИСУ ВЕЉКА БРБОРИЋА 417–422

АУТОРИ НАСЛЕЂА 424

811.163.41'367'37

Наслеђе 43 • 2019 • 11–28

Милош М. Ковачевић[1]
Филолошки факултет, Београд
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

СОМАТСКЕ НЕКОНГРУЕНТНЕ ПОСЕСИВНЕ СИНТАГМЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ[2]

У раду се анализи подвргавају синтаксичко-семантички модели соматских неконгруентних посесивних синтагми у српском језику. Анализа се непосредно односи само на експлицитне и имплицитне соматске неглаголске конструкције. Соматске глаголске конструкције у анализу се увртавају само експланаторно, тј. у случајевима када трансформација супстантивних соматских синтагми у глаголске посесивне конструкције (конструкције с посесивним глаголима *имати, бити, посједовати* и *припадати*) служи за верификацију посесивног значења. Све соматске супстантивне синтагме у раду смо подијелили у двије велике групе: 1) *атрибутске соматске посесивне синтагме,* и 2) *синтаксички посредне соматске посесивне синтагме.* Извршена је детаљна синтаксичко-семантичка анализа свих подтипова кроз које се остварују два наведена типа неглаголских соматских посесивних конструкција.

Кључне ријечи: посесивност, неотуђива посесивност, соматска посесивност, неконгруентне супстантивне синтагме, посредне синтаксичке конструкције

1. О соматској посесивности

О лингвистичкој категорији посесивности (или присвојности), која се дефинише као однос између посесора (посједника) и посесума (посједованог ентитета), при чему посесум као објекат посесије припада посесору као субјекту посесије, писано је доста и у граматичкој и у научној синтаксичкој србистичкој и/или сербокроатистичкој литератури. Посесивности су посвећене чак и двије монографије (Стојановић 1996; Куна 2012). У свим радовима о посесивности увијек се спомиње и посесивни однос дијела и цјелине, при чему се указује да је тај однос карактеристичан како за жива бића (најчешће људе), тако и за предмете.

Будући да се све оно што припада људском организму назива соматским, онда се и синтаксичке конструкције којима се изражава однос дијелова тијела и човјека као цјелине називају соматским. И у србистичкој и/или сербокроатистичкој литератури при обради посесивних

1 mkovacevic31@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *178014: Динамика структура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

конструкција тек покаткад ће се наићи на тај термин. Врло ријеткој употреби датог термина у радовима о посесивности разлог је то што при анализи посесивности ни у једном раду, па чак ни у поменутим монографијама, соматске посесивне конструкције нису анализиране као посебна синтаксичко-семантичка (пот)категорија.

Не треба онда ни да чуди да међу немалим бројем радова о посесивности (в. нпр. библиографију синтаксичке литературе у Вићентић и др. 2004) нема ниједнога који је посвећен анализи соматских посесивних конструкција.

Предмет овога нашега рада управо су соматске неконгруентне посесивне конструкције у савременом српском језику. Из анализе се, дакле, искључују посесивне конструкције у којима је посесум изражен посесивним придјевом или посесивном замјеницом, због тога што су те конструкције и са синтаксичког и са семантичког аспекта готово једнообразне. У раду ћемо се, дакле, бавити само конструкцијама код којих су и посесор и посесум изражени супстантивним лексемама. А те су синтагме с обзиром на синтаксички међуоднос посесора и посесума двоврсне: у једнима је посесор у надређеној, а у другима у подређеној синтагматској позицији. Прве се у литератури безизузетно семантички одређују као посесивне, док се друге семантички квалификују као синтагме с квалитативним значењем, односно са значењем карактеристичне појединости (в. Ковачевић 1981; 1983; 1992; Стојановић 1996; Ришнер 2006; Омеровић 2011; Куна 2012). Семантички су, међутим, соматске посесивне и синтагме са значењем карактеристичне појединости готово неодвојиве, па их зато и треба посматрати заједно (в. нпр. Стојановић 1996; Куна 2012). Њихову семантичку инваријантност потврђује и лексичкосемантички однос меронимије, под који потпадају. Меронимија подразумијава однос дијела и цјелине, с тим да се појам који означава цјелину назива *холоним*, а појам који означава дио назива се *мероним*. Меронимска формула гласи: А је дио Б-а, на примјер *рука* је дио *тијела*. А „тест за препознавање меронимије сачињава реченица: Х[олоним] има М[ероним]: тело има главу...” (Драгићевић 2007: 293). И заиста све соматске и посесивне и синтагме карактеристичне појединости имају меронимску структуру. Меронимија се, међутим, не своди само на соматске конструкције. Нити све посесивне конструкције са саодносом цјелине и дијела потпадају под соматске.

У литератури се, још од рада Ч. Филмора (1968), као једна од најбитнијих, ако не и најбитнија, подјела посесивних конструкција врши на конструкције неотуђиве и конструкције отуђиве посесивности. Готово да нема србистичког и/или сербокроатистичког рада о посесивним конструкцијама који ту диференцијацију не уважава (в. нпр.: Ковачевић 1981; 1992; Стојановић 1996; Пипер 2005; Омеровић 2011; Куна 2012. и др.). Све соматске конструкције потпадају под конструкције неотуђиве посесивности, али све конструкције неотуђиве посесивности нису соматске.[3]

3 Неотуђива посесивност се односи на делове тела (тзв. соматска посесивност, нпр. *њена рука*) на сроднике и делове ствари” (Пипер 2005: 682). „Референти термина

2. Типови соматских неглаголских конструкција

У овоме раду анализи ће бити подвргнута два структурно-семантичка типа соматских посесивних конструкција[4]:

а) *атрибутске соматске посесивне синтагме,* то су граматикализоване атрибутске конструкције код којих посесор и посесум чине супстантивну синтагму (супстантиви којим се означава човјек и његов дио тијела у непосредном су атрибутском односу); то је синтаксичко-семантичка посесивност, тј. посесор и/или посесум и синтаксички су и семантички у посесивном односу (супстантивна лексема, именица или именичка замјеница којом се означава човјек или његов дио тијела има функцију атрибута с посесивним значењем). У те конструкције осим правих атрибутских посесивних конструкција улазе и атрибутске конструкције са квалитативним или значењем карактеристичне појединости;

б) *синтаксички посредне соматске посесивне синтагме,* то су „посредне" конструкције у којима ни посесор ни посесум немају функцију атрибута, али семантички подразумијевају соматску посесивност; супстантиви којима се означава човјек и његов дио тијела не чине супстантивну синтагму, нису у непосредној синтагматској вези, ниједан дакле не врши у реченици функцију атрибута, него имају неатрибутске функције. Иако не чине супстантивну синтагму као непосредну синтаксичку конструкцију, дати супстантиви посматрани у лексичкосемантичком међуодносу увијек подразумијевају соматску посесивност. У питању су конструкције у којима "непосесивни" глагол у предикату својом семантиком условљава навођење и супстантива којим се именује човјек и супстантива којим се именује неки његов интегрални дио тијела у различитим неатрибутским функцијама. Ове соматске конструкције, дакле, не потпадају ни под атрибутске соматске конструкције ни под предикатске соматске конструкције (конструкције у којима се посесивна веза посесора и посесума обиљежава посесивним глаголом, најчешће глаголом имати, бити, посједовати или припадати), него су заправо глаголом опосредоване соматске конструкције засноване на лескичкосемантичком међуодносу двају неатрибутских реченичних чланова.

сродства, имена делова тела, одеће и позиције (on his left) имплицирају референте са којима се налазе у односу неотуђиве посесије" (Стојановић 1996: 19). „Унаточ дјеломичним разилажењима у литератури те међујезичним и међукултурним разликама у подручју *неотуђиве* посвојности, широко поимање те појаве укључивало би објективну (односи дио–цјелина те родбински и социјални односи) и субјективну неотуђивост (психолошка стања, културни атрибути)" (Куна 2012: 26–27).

4 Б. Куна сматра да се „с обзиром на однос између елемената посвојнога односа: посједника (посесора) и посједованог (посесума)" могу извојити три синтаксичко-семантичка типа посесивности:
„1. *атрибутна посвојност* – посједник има атрибутну улогу у односу на посједовано;
2. *предикатна посвојност* – веза између посједника и посједованог лексички [је] изражена посвојним или релацијском глаголима (имати, бити, припадати); и
3. *ваљска посвојност* – веза између посједника и посједованога на синтактичком је плану остварена глаголом, а семантички су они у односу зависности: *Браћа* су *му* одвели у заробљеништво, а он је *мајку* чврсто држао *за руку*" (Куна 2012: 11–12).

2.1. Атрибутске соматске посесивне конструкције

Граматикализоване соматске супстантивне неконгруентне синтагме дијеле се с обзиром на то коју синтагматску позицију заузимају посесор и посесум – у два структурна типа: 1) синтагме с посесором у зависној а с посесумом у надређеној синтагматској позицији, и такве се синтагме називају правим посесивним синтагмама, и 2) синтагме с посесумом у зависној а с посесором у надређеној синтагматској позицији, а такве се синтагме називају синтагмама с квалитативним или са значењем карактеристичне појединости. Та два типа синтагми, с обзиром на то да ли у синтагматски однос ступају супстантивне лексеме којима се означава човјек и његов дио тијела или пак лексеме којима се означава однос између већег и мањег дијела тијела, чине два подтипа: 1) соматске посесивне супстантивне синтагме с односом дијела и цјелине, и 2) соматске супстантивне синтагме са посесивним односом два дијела тијела – већег и мањег.

2.1.1. Праве соматске атрибутске посесивне синтагме

Праве соматске атрибутске посесивне синтагме јесу све супстантивне синтагме с посесором у зависној, а с посесумом у надређеној позицији. Посесор увијек има функцију атрибута у односу на посесум. Семантичка структура синтагме подразумијева да посесору реализованом у зависној позицији синтагме припада као интегрални дио оно што је изражено посесумом у надређеној позицији синтагме. То је општа семантичка структура свих правих соматских атрибутских посесивних синтагми. Међутим, структура падежних и/или предлошко-падежних модела неконгруентних супстантивних синтагми којим се изражава посесивност овога типа зависи прије свега од тога да ли соматска посесивност подразумијева: 1) однос дијела и цјелине тијела, или 2) однос дијела и дијела тијела.

2.1.1.1. Синтагме са односом дијела и цјелине тијела

То су све синтагме којима се супстантивном ријечју (именицом или именичком замјеницом) као посесором именује човјек или упућује на њ, док се супстантивном ријечју као посесумом именује дио тијела. Притом супстантивна ријеч којим се обиљежава посесор увијек врши функцију неконгруентног атрибута у односу на супстантивну лексему којом се именује посесум. Овај тип соматске посесивности изражава се у савременом српском језику четирима падежним и предлошко-падежним моделима супстантивних неконгруентних синтагми, и то:

а) *синтагмама с бесприједлошким посесивним генитивом*, као нпр.:[5]
– Очи жене постадоше веселе. – *Рука тог човјека* бијаше велика. – Одозго су се видјеле само *главе људи*. – Грче се *лица пролазника,* и сл.

5 Готово сви примјери које наводимо у раду настали су модификовањем и престилизовањем, најчешће само скраћивањем, примјера који су дати у цитираној литератури.

б) *синтагмама с беспредлошким посесивним дативом*, као нпр.:
– *Руке* су *му* биле хладне. – *Коса јој* је дуга. – Грче се *лица пролазницима*. – На икони сијају *очи светитељу*. – Игра *му јабучица*. – Отекло *му* је *стопало*. – *Образи* су *јој* црвени. – *Уши* су *му* велике. – Можеш ли погледати *у очи својим колегама*?, и сл.

в) *генитивном синтагмом с предлогом У*, као нпр.:
– *У ње* је врела *крв*. – *У наших комшија* су дуги *језици*. – *У жене* је осјетљиво *срце*. – *У дјевојчице очи* постадоше сузне. Мека је *кожа у мале дјеце*, и сл.

г) *генитивном синтагмом с предлогом ОД*, као нпр.:
– То су *кости од човјека*. – То је *лобања од прачовјека*, и сл.

У литератури се од наведених четирију типова супстантивних неконгруентних синтагми унисоно из соматских искључују генитивне синтагме с предлогом *од*. Наиме, констатује се да се овим приједлогом посесивни однос дијела и цјелине може исказати само ако генитивна именица има обиљежје [– живо], као нпр.: *праг од куће*, *врата од тамнице*, *нога од стола, кора од лубенице* и сл. (Фелешко 1995: 111), или пак обиљежја [– људско] и [+ живо], као нпр.: *перо од лабуда*, *глава од змије*, *перје од кокоши*, и сл. (Куна 2012: 40). То унисоно мишљење да се генитивом с предлогом *од* не може обиљежити однос човјека и његовог дијела тијела није тачно, јер се готово искључиво та форма употребљава у случајевима када се жели идентификовати којој цјелини (ком живом бићу) припада пронађени одвојени дио тијела неког живог бића. Кад год се, дакле, одређује којој врсти живог бића (а не ком референту као представнику те врсте) припада „спорни" дио тијела, употребљава се генитив с предлогом *од*, па нпр. синтагма *кост од човјека* значи „човјечија кост" (а не нпр. животињска). Генитив с предлогом *од* тако изражава соматску посесивност само онда кад генитивна именица има обиљежје [+људско] и [– живо].

Од свих наведених посесивних синтагми само се генитивном синтагмом с предлогом *у* изражава искључиво неотуђива посесивност, најчешће соматска: супстантивном ријечју у генитиву с предлогом *у* именује се људско биће коме припада дио тијела именован надређеним чланом синтагме[6]. За наведени тип супстантивне синтагме се, међутим, без консултовања ширег функционалностилски разнообразног корпуса, а посебно корпуса књижевноумјетничког стила, тврди да „употреба предлога *у* са генитивним обликом назива посесора (*у Милице дуге трепавице* и сл.) у савременом српском језичком стандарду представља синтаксички архаизам или регионализам, нпр.: „*У мајке* је *кћерка* била..." (Пипер 2005: 694), односно да „су остварају с приједлогом *у* у знатној мјери архаични, стилски обиљежени, пучкога подријетла: *У ње је била јединица ћер*" (Куна 2012: 111). Да је дата тврдња неутемељена,

6 „Ако, међутим, посесор има обележја [+ human] [+ animate] [...] он ће у површинској структури бити представљен генитивном синтагмом с предлогом У: *У њега* је било само једно око; *У њега* је срце мимо друге људе" (Стојановић 1996: 430).

да не кажемо „одокативна", лако је доказати анализом књижевноумјетничког стила како српских тако и хрватских писаца, гдје се посесивни генитив с предлогом *у,* иако стилски обиљежен, тешко може сматрати „архаизмом", а још мање „регионализмом", а најмање одликом само разговорног (народног) језика[7].

Од свих посесивних падежних форми највише „дискусија" и неслагања у литератури је било у вези са посесивним дативом, што потврђује и преглед мишљења о синтаксичком статусу ове падежне форме у славистичкој, србистичкој и/или сербокроатистичкој литератури који даје И. Палић (2010: 101–105). Једни су сматрали да је посесивни датив прави атрибут у оквиру супстантивне синтагме, други да посесивног датива као атрибута и нема, него је у питању неправи објекат, док „највећи број истраживача" сматра да такав датив „врши сложену објекатско-атрибутску службу" (Палић 2010: 101)[8]. За оспоравање постојања посесивног датива као атрибута по правилу нису нуђени релевантни синтаксички критеријуми, па су оспоравatељи њихов недостатак покаткад надомјештали чак и критеријумима „причињавања"[9].

Критичари постојања посесивног датива, па чак и они који се залажу за његову двоструку функционалну интерпретацију – и као индиректног

7 Тако смо (Ковачевић 1981: 30) забиљежили примјере овог типа посесивног генитива у језику савременог хрватског писца Анђелка Вулетића: „...а *очи у Валентине* постадоше крупне и сузне"; „...погледај им дланове као *језици у мале дјеце*", као и у роману *Доротеј* савременог српског писца Добрила Ненадића: „*У ње* је кипућа *крв*"; „А *у жене* је, зна се, *разум* сличан мутном поточићу" (Добрило Ненадић, *Доротеј*, Београд: Рад, Народна књига, БИГЗ, 1980: 152, 96), док К. Фелешко (1995: 125) за овај тип посесивне синтагме наводи по један примјер из романа *Бихорци* Ћамила Сијарића: „*У жене* је претанко *срце*" – и из романа *Понижење Сократа* Ранка Маринковића: „Ех, какве су *у тебе*, мишу, *ручетине*".

8 То широко распрострањено схватање у свим словенским језицима репрезентује сљедеће тумачење П. Пипера: „Посесивност у српском језику може бити исказана на начин који се, будући у основи предикатски, истовремено схвата и атрибутски. То су конструкције с тзв. посесивним дативом. Уп. *Никола пружа Јовану руку. Никола стеже Јовану руку.* Ту је, с формалне стране, примаран однос предикат – индиректни објекат (*стеже ... Јовану*), а атрибутску, посесивну интерпретацију (*Јовану руку* као 'Јованову руку') сугерише значење датих именица" (Пипер 2005: 694–695); или пак мишљење Б. Куне (2003:168), по коме је посесивни датив „гранични начин између атрибутне и предикатне посвојности" (Куна 2003: 168).

9 В. нпр.: „Ја, међутим, морам рећи да *ми се не чини* прихватљивим ниједну јединицу, докле је год о синтакси ријеч, прогласити двоструко зависном или синтаксички двофункционалном. [...] Стога, *по моме мишљењу*, дативни супстантив у реченици *Мајка је дјетету одрезала нокте* (и другим сличним реченицама) не може у исто вријеме бити и допуна предикатском глаголу и одредба (детерминатор) акузативном објекту. [...] У дилеми који је реченични члан надређен, „*чини се* да избор може бити само један – управни глагол" [истицање курзивом – МК] (Палић 2010: 103–104). Палић, међутим, заборавља да „причињавање" или субјективно „мишљење" не могу бити научни критеријуми. Наведено Палићево „причињавање" негира и он сам (2010: 145) када говори о дативној поткатегорији „носиоца апсолутног стања", гдје наводи примјере реченица с копулативним глаголом у предикату, коме ни дативни нити било који други објекат никако не може бити додатак, јер копулативни глагол *бити* не може отварати мјесто објекту.

објекта и као неконгруентног атрибута – као да су изгубили из вида чињеницу да се посесивни датив често, ако не и најчешће, јавља у реченицама с копулативним глаголом у предикату, а да копулативни глагол никако не може имати као додатак објекат. Неки су ту чињеницу покушали „заобићи" терминолошким „маскирањем". Тако П. Пипер каже да се „посесивне конструкције типа *Руке су му промрзле* називају и конструкцијама са с п о љ а ш њ и м п о с е с о р о м пошто у њима посесор исказан енклитичким дативом није ни субјекат ни најближи објекат него се налази изван тог односа" (Пипер 2005: 695). Заиста није јасно како да „посесор исказан енклитичким дативом", који је недвосмислено неконгруентни а т р и б у т, буде „субјекат" или „најближи објекат". Атрибут је атрибут, и он, у теорији реченичних чланова, не може бити ни субјекат ни објекат, а ни прилошка одредба. Зато никакво „проглашење" енклитичког посесивног датива уз копулативни глагол „спољашњим посесором" не може довести у питање његову атрибутску функцију, иако је замагљује[10].

Из наведених разматрања статуса посесивног датива јасно је да соматске дативне посесивне јединице, зависно од типа глагола у предикату, могу имати или функцију неконгруентног атрибута (нпр. у реченицама с копулативним глаголом у предикату), или омогућавати двоструку функционалну интерпретацију: и као индиректног објекта, и као неконгруентног посесивног атрибута.

Посесивна вриједност свих четирију модела неконгруентних соматских посесивних синтагми потврђује се и могућношћу њихове преобразбе у конструкције глаголске посесивности. Наиме, сваки од наведених структурних типова неконгруентне синтагме може се трансформисати у конкурентну форму посесивне глаголске конструкције, тако што ће посесор и посесум бити повезани посесивним глаголом *имати*, који је и верификатор посесивног односа, као нпр.: *очи жене → жена има очи*; *Уши* су *му* велике → *Он има* велике *уши*; Мека је *кожа у мале дјеце → Мала дјеца имају* меку *кожу*; То су *кости од човјека → човјек има кости*.

2.1.1.2. Синтагме са односом дијела и дијела тијела

Ни у граматичкој ни у научној синтаксичкој литератури не помињу се посесивне соматске синтагме у којима се посесивни однос не успоставља између дијела и цјелине тијела, него између два дијела

10 Сљедећа констатација, међутим, нема статус научног замагљивања, него материјалне грешке: „У оквиру предикатске посесивности нису честе, али су живе и конструкције с логичким субјектом у дативу, нпр. *Ани је коса густа. Пери су ноге дуге, Њима је кожа нежна,* у којима је атрибут рематизован" (Пипер 2005: 699). У наведеним примјерима, наиме, нема логичког субјекта у дативу, него су то примјери са граматичким субјектом у номинативу (*коса, ноге*), а дативни облици *Ани* и *Пери* и *њима* прави су репрезентанти посесивног датива (*коса Ани → Анина коса*; *Пери ноге → Перине ноге*; *кожа њима → њихова кожа*), тако да дати примјери не потпадају под предикатску него под атрибутску посесивност.

тијела[11] – мањег и већег – при чему је већи дио тијела као посесор именован зависним, а мањи дио тијела као посесум надређеним чланом супстантивне неконгруентне синтагме. У тим синтагмама посесор као зависни члан синтагме увијек има функцију неконгруентног атрибута. У синтагмама с односом дијела и дијела тијела посесор као неконгруентни атрибут може бити изражен сљедећим падежним и предлошко-падежним посесивним формама:

а) *беспредлошким посесивним генитивом*, као нпр.:
– Повриједио је *колѣно десне ноге*. – Утегао је *зглоб лијеве руке*. – Сломио је *стопало лијеве ноге*. – Замотао је *шаку десне руке*. – Осјећа бол *у костима десне руке*.

б) *посесивним локативом с предлогом НА*, као нпр.:
– Помодрели су *нокти на прстима* једне руке. – Диже ми се *коса на глави*. – Повриједио је *палац на лијевој нози*. – *Капак на једном оку* бијаше отекао. – Испод чарапа се виде натекле *вене на ногама*.

в) *посесивним локативом с предлогом У*, као нпр.:
– За тебе куца *срце у грудима*. – Цвокоћу *зуби у устима*. – Леди се *крв у жилама*. – Он има проблема са *залисцима у срцу*.

Три наведене падежне и предлошко-падежне форме неконгруентних атрибута у соматским супстантивним синтагмама у којима у посесивни однос ступају два дијела тијела обједињава значење припадања: дио тијела обиљежен посесумом у надређеном члану синтагме припада дијелу тијела обиљеженом посесором у зависном члану синтагме. Та два дијела тијела природно стоје у односу неотуђиве посесије. Провјеру посесивне вриједности свих наведених соматских синтагми могуће је извршити њиховом трансформацијом у посесивне глаголске синтагме с глаголом *имати* као верификатором посесивног значења, као нпр.: *шака десне руке → десна рука има шаку*; *коса на глави → глава има косу*; *залисци у срцу → срце има залиске* итд. Три наведена модела неконгруентних супстантивних соматских синтагми разликују се, међутим, по томе што су, за разлику од генитивне синтагме, локативним синтагмама с предлозима *на* и *у* еквивалентне не само посесивне глаголске синтагме с глаголом *имати* него и синтагме са глаголом *бити* или *налазити се: нокти на прстима → нокти су / налазе се на прстима*; *коса на глави → коса је / налази се на глави*; *крв у жилама → крв се налази / је у жилама; залисци у срцу → залисци се налазе / су у срцу* итд. Трансформација супстантивних посесивних синтагми у еквивалентне глаголске посесивне синтагме с глаголима *бити* и *налазити се* показује да је, за разлику од синтагми беспредлошког генитива, овдје посесивно значење осложњено

11 Истина, у литератури су забиљежена два примјера таквих соматских синтагми, сврстаних, без коментара, међу бројније примјере синтагми са несоматским односом дијела и цјелине. Тако Т. Батистић (1970: 190) биљежи примјер: Сталне пријетње које изазивају страх доводе до натицања *слузница у носу*; а М. Омеровић (2011: 164) примјер: У случају потпуног губитка или потпуне функционалне неспособности ... *палца на нози*...

локационим, тако да наведене локативне соматске супстантивне синтагме с предлозима *на* и *у* имају посесивно-локационо значење. И то не исти тип локационог значења, јер синтагме с приједлогом *на* увијек подразумијевају значење екстралокације (посесум је смјештен на горњој површини посесора), а синтагме с предлогом *у* – значење интралокације (посесум је смјештен у унутрашњости посесора). Управо због тога врло ријетко је могућа конкурентност наведених локативних соматских синтагми, као нпр.: *залисци у/на срцу*. Неки од примјера посесивног односа два дијела тијела могу се реализовати и у форми генитивне посесивне синтагме и у форми локативне посесивне синтагме с предлогом *на*, као нпр.: *палац на лијевој нози / палац лијеве ноге; кољено десне ноге / кољено на десној нози* и сл. Често се, међутим, та два посесивна модела не могу замјењивати, као нпр.: *коса на глави* / **коса главе*; *вене на ногама* / **вене ноге*. Осим тога, посесивни генитивни модел по правилу није конкурентан локативном посесивном моделу с предлогом *у*, уп.: *срце у грудима* / **срце груди*; *језик у устима* / **језик уста; крв у жилама* / **крв жила* и сл.

2.1.2. Соматске атрибутске синтагме са значењем карактеристичне појединости

Разматраним неконгруентним соматским посесивним синтагмама сродне су супстантивне соматске синтагме с неконгруентним атрибутом са значењем квалитативности или карактеристичне појединости[12]. Та два типа неконгруентних супстантивних соматских синтагми имају хијастичан распоред посесора и посесума. У посесивним соматским синтагмама посесор је именован зависним, а посесум надређеним чланом синтагме (нпр. *велике уши човјека*), док је у супстантивним синтагмама карактеристичне појединости унутарсинтагматски распоред посесора и посесума обрнут: посесор је именован надређеним, а посесум подређеним чланом синтагме (нпр.: *човјек великих ушију*)[13]. Неконгруентним супстантивним соматским синтагмама са значењем карактеристичне појединости обиљежава се искључиво неотуђива посесивност. Зависни члан синтагме увијек има функцију неконгруентног атрибута, с тим да се њиме обиљежава дио тијела којим се карактерише или човјек у цјелини, или пак неки други дио човјековог тијела. Тако се с обзиром на међуоднос дијела тијела и цјелине којој тај дио припада све супстантивне соматске синтагме карактеристичне појединости могу подијелити у двије групе: 1) синтагме са односом дијела и цјелине тијела, и 2) синтагме са односом већег и мањег дијела тијела.

12 О употреби и семантичком међуодносу датих термина у србистичкој и/или сербокроатистичкој литератури в. Ришнер (2006: 263–265).

13 „Када је ријеч о сличности двију атрибутних категорија, може се рећи како је скупина с квалитативним генитивом зрцална структурна пројекција посвојне скупине" (Куна 2012: 42–43).

2.1.2.1. Синтагме карактеристичне појединости са односом дијела и цјелине тијела

Супстантивне соматске синтагме у којима се подређеним чланом у функцији неконгруентног атрибута обиљежава дио тијела, док се надређеним чланом синтагме именује лице, или упућује на лице, којему дати дио тијела припада могу се обиљежити трима падежним и предлошко-падежним формама у функцији неконгруентног атрибута са значењем карактеристичне појединости:

а) *беспредлошким генитивом*, као нпр.:
– Посматрали су *дјевојку плаве косе*. – Поред нас прође *дијете крупних очију*. – Све их је опчињавала *жена црних очију*. – Угледаше *старца дуге браде*. – Пред њим је сједила *жена одњеговани нокти*ју. – Сусрете *дјечака веселог лица*. – Био је то *човјек великог срца*.

б) *инструменталом с предлогом С(А),* као нпр.:
– Посматрали смо *дјевојку с плавом косом*. – Поред нас прође *дијете с крупним очима*. – Све их је опчињавала *жена с црним очима*. – Угледаше *старца с дугом брадом*. – Пред њим је сједила *жена с одњеговани*м *нокти*ма. – Сусрете *дјечака с веселим лицем*.

в) *генитивом с предлогом БЕЗ*, као нпр.:
– Улицу прелази *човјек без ноге*. – Прије нам *старац без руке*. – Међу њима се издвајао *човјек без косе*. – Био је то *рибар без једног ока*.

Наведени примјери показују да су синтагме беспредлошког генитива и инструменталне синтагме с предлогом *с(а)* синонимне. У оба се случаја посесумом као зависним чланом синтагме обиљежава неки дио тијела као карактеристична појединост којом се квалификује лице као посесор обиљежен надређеним чланом синтагме. Притом, именица којом се обиљежава дио тијела мора бити праћена обавезном одредбом, по правилу у функцији конгруентног атрибута,[14] што потврђује неграматичност примјера без детерминатора: *Посматрали смо *дјевојку косе.* *Поред нас прође *дијете с очима* и сл.).

Посесивно значење ових синтагми потврђује се могућношћу њихове трансформације у глаголске посесивне синтагме с глаголом *имати*, као верификатором посесивне релације: *старац дуге браде / с дугом брадом → старац има дугу браду; жена црних очију/ с црним очима → жена има црне очи* и сл.

У односу на синтагме беспредлошког генитива и инструментала с предлогом *с(а)*, којима се лице одређује присуством карактеристичног дијела тијела, генитивом с предлогом *без* обиљежава се одсуство интегралног дијела тијела као карактеристична појединост посесора именованог у надређеном члану синтагме. Док је приписивање „посједовања" дијела тијела комуникативно редундантно, јер се ради о урођеном

14 На што је, што показује В. Ришнер (2006: 257–265), скретана пажња још од најстаријих граматика.

односу дијела и цјелине, па због тога дио тијела постаје „карактеристичан" тек употребом детерминатора, дотле је одсуство дијела тијела само по себи неприродно (јер се раскида иманентна посесивност) што представља довољну карактеристичну црту лица коме се приписује, па због тога уз именице за дио тијела изражен генитивом с предлогом *без* и није потребно навођење било каквог детерминатора. Будуће да се као карактеристика посесора наводи одсуство урођеног дијела тијела, глаголски еквивалент овом типу посесивних соматских синтагми није конструкција с глаголом *имати*, него, логично, с глаголом *нематиː старац без руке / без косе / без једног ока → старац који нема руку / косу / једно око* и сл.

Интересантно је да је генитиву с предлогом *без* синониман инструментал с приједлогом *с(а)* кад се њим обиљежава дио тијела без навођења обавезног детерминатора, зато што се тада подразумијевају имплицитне „одредбе које укључују тјелесни недостатак именован ријечју у инструменталу: бранитељ *с ногом* – бранитељ *без једне ноге*; онај *с оком* – онај *без ока* и сл." (Куна 2012: 44).

2.1.2.2. Синтагме карактеристичне појединости са односом дијела и дијела тијела

Присуство или одсуство дијела тијела не приписује се човјеку у цјелини него неком његовом већем дијелу. У питању су дакле супстантивне соматске синтагме са односом већег и мањег дијела тијела, с тим да мањи дио тијела има функцију неконгруентног атрибута са значењем карактеристичне појединости. Тако се непосредно навођењем мањег дијела тијела карактерише већи дио тијела а посредно и човјек у цјелини. Јер, „не може се нешто односити на дио тијела, а да се то не односи на особу" (Куна 2012: 133). У супстантивним синтагмама са односом већег и мањег дијела тијела, значење карактеристичне појединости има мањи дио тијела, који се може обиљежити двама падежним формама:

а) *инструменталом с предлогом С(А),* као нпр.:
– Посматрао је како по клавиру игра *рука с дугим прстима*. – Подижући сукњу, она откри *ногу с квргавим кољеном*. – Имала је *очи с обојеним капцима*. – Гледао је у *прсте с лакираним noктима*.

б) *генитивом с предлогом БЕЗ*, као нпр.:
– Прво се на вратима појави *глава без косе*. – Имао је *руку без два прста*. – Имао је необично велику *главу без једног ува*.

У наведеним се примјерима инструменталом с предлогом *с(а)* већи дио тијела као посесор детерминише навођењем мањег, по нечему карактеристичног дијела тијела, док се генитивом с предлогом *без* обиљежава недостатак урођеног мањег дијела тијела као карактеристика посесора означеног већим дијелом тијела.

За разлику од инструментала карактеристичне појединости којим се означава дио којим се карактерише човјек у цјелини – инструментал с предлогом *с(а)* којим се мањим дијелом карактерише већи дио тијела

није замјењив беспредлошким генитивом, уп: **рука дуг̄их п̄рст̄ију; *ног̄а кврг̄авог̄ кољена* и сл. На основу тога може се закључити да генитив карактеристичне појединости није конкурентан инструменталу с предлогом *с(а)* „када је ријеч о квалификацији дијела тијела својствима његова мањег дијела, а не цијеле особе или њезина духовног бића. У таквом означавању квалитативни је генитив необичан или тешко употребљив" (Куна 2012: 44).

2.2. Синт̄аксички п̄осредне сомат̄ске п̄осесивне конст̄рукције

Синтаксичка конструкција, било синтагматска било реченична, увијек представља непосредну везу својих конституената. Кад су реченице у питању, то је по правилу веза субјеката и предиката; а кад су синтагме у питању, то су непосредне везе синтаксема као минималних функционалних јединица. У свим претходним анализираним (под)типовима соматске посесивности та се посесивност изражавала супстантивном неконгруентном синтагмом, што значи да су у непосредну синтаксичку везу довођене двије супстантивне лексеме којима су обиљежени посесор и посесум. И у свим тим синтагмама била је падежно блокирана (непромјењљива) само форма зависног члана синтагме, члана у функцији неконгруентног атрибута, док је форма надређеног члана синтагме била слободна јер је најчешће зависила од рекцијских карактеристика глагола у предикату (уп. нпр.: *Очи жене* постадоше веселе; Гледао је *у очи жене*; Видио је радост *у очима жене*; Угледаше *старца с дуг̄ом брадом*; Разговарали смо *са старцем с дуг̄ом брадом*; Причају *о старцу с дуг̄ом брадом* и сл.). Зато све напријед анализиране примјере карактерише и синтаксичка и семантичка соматска посесивност, синтаксичка јер су изражени формом неконгруентне супстантивне синтагме, а семантичка јер чланови супстантивне синтагме творе соматски посесивни однос.

За разлику од тих синтаксичко-семантичких соматских посесивних конструкција, у српском језику постоје и конструкције у којима се соматски посесивни однос успоставља између синтаксема које не стоје у непосредном синтагматском односу, тј. између синтаксема које не творе непосредну, него *п̄осредну* синтагматску конструкцију, као нпр.: *Марко је Петр̄а масирао п̄о леђима.* У наведеном примјеру глагол *масират̄и* има два додатка: прави акузативни објекат *Петр̄а* и прилошку одредбу мјеста изражену локативом с предлогом *п̄о* (*п̄о леђима*). Када се у саоднос доведу именице у функцији објекта (*Петр̄а*) и функцији прилошке одредбе мјеста (*п̄о леђима*), види се да те двије именице подразумијевају соматску посесивност: акузативним објектом именује се посесор (*Петар*), а локативном прилошком одредбом мјеста посесум као дио његовог тијела (*леђа*). Посесор и посесум означавају, дакле, однос дијела тијела и човјека као његове цјелине. Друкчије речено, семантички они представљају соматску посесивну релацију, што је провјерљиво и трансформацијом у посесивну глаголску синтагму: *Петар има леђа*. Међутим, посесор и посесум овдје не творе супстантивну посесивну

синтагму, ниједан од њих нема унутар реченице функцију атрибута (него је, видјели смо, посесор објекат, а посесум прилошка одредба у наведеној реченици). Посесор и посесум, дакле, не улазе у непосредну синтагматску везу. Веза између јединица посесивног односа је посредна, успостављена преко глагола. Али то није глаголска посесивност, јер „веза између двају елемената посвојног односа није изражена глаголом, него се преко њега претпоставља" (Куна 2003: 168). Соматске јединице које чине посесивни однос нису синтаксички, него само семантички у односу зависности. Те двије супстантивне лексеме стоје у лексичкосемантичком односу неотуђиве посесије. Јер, „референти […] имена делова тела […] имплицирају референте са којима се налазе у односу неотуђиве посесије" (Стојановић 1996: 19)[15].

Зато је овај тип посесивног односа, који се у литератури назива „ваљском посвојношћу" (Куна 2012), синтаксички најбоље одредити као *синтаксички посредне соматске посесивне конструкције*. Да то нису непосредне соматске супстантивне конструкције, види се по томе што су обје падежне форме – и посесора и посесума – синтаксички „блокиране" (везане за одређене падежне форме), и што ни посесор ни посесум немају функцију атрибута. Да то нису глаголске посесивне синтагме, види се по томе што у реченицама с оваквим соматским лексемама није употријебљен ниједан од посесивних глагола (ни *имати,* ни *посједовати*, ни *припадати*, ни глагол *бити* у посесивном значењу).

Кад се из реченице издвоје, и у синтагматску везу доведу супстантивне лексеме, види се да улогу атрибута у таквим конструкцијама увијек има супстантивна лексема којом се обиљежава посесор, док је надређени члан синтагме именица којом се означава дио тијела као посесум. С обзиром на форму посесора, све се ове конструкције могу подијелити у двије групе: 1) дативне посесивне соматске конструкције, и 2) акузативне посесивне соматске конструкције.

2.2.1. Дативне синтаксички посредне соматске посесивне конструкције

То су све конструкције у којима је посесор којим се именује или упућује на људско биће изражен беспредлошким дативним обликом супстантивне ријечи (најчешће енклитичким обликом личне замјенице), најчешће у функцији неправог објекта, док је посесум, којим се именује дио тијела, изражен различитим предлошко-падежним формама по правилу у функцији прилошке одредбе мјеста. Овај тип соматског посесивног односа реализује се у реченицама с великим бројем глагола, који

15 То потврђује и чињеница да се нпр. у реченици *Гледао јој је стално у ноге* „датив не може изоставити" јер „није непосредно условљен валентношћу глагола", а да он „није допуна у дативу, показује се кад се одређени именички лексеми у реченици замјењују другима, јер се онда датив више не може ставити". Тако је реченица **Гледао јој је у сунце* „супротна норми. Датив, дакле, не зависи директно од глагола, већ од субкласе [супстантивних] лексема у другим члановима реченице" (Кривокапић 1979: 143).

показују различите начине „захваћености" („погођености") дативног посесора,[16] као нпр.:

– Уноси *му* се *у лице*. – Просто *ми* паде *на прса*. – Вјеша *му* се *о врат*. – Склони *ми* се *с очију*. – Скини *ми* се *с врата*. – *За срце* си *ми* прирасла. – Не излази *ми на очи*. – Пођох *јој уз бутину*. – Објеси *му* се *о врату*. – Гледам *јој у ноге*. – Стоји *му* то *надохват руке*. – Налази *му* се *иза леђа*. – Треба да *му* будеш *пред очима*. – Баци *му* се *пред ноге*. – Метну *му* руку *на раме*. – *Пред ноге му* положи плијен. – Баци *јој* одјећу *под ноге*. –Извуче *му* штап *испод ногу*. – Загребао *му* је *по лицу*. – Та мисао *му* проструја *кроз главу*. – Бол *му* дође *до грла*. – Лед *му* се ухватио *око срца*. – Сијева *ми у глави*. – Крчи *му у цријевима*. и сл.

Као што се из примјера види, зависно од типа глагола у предикату и начина на који он „захвата" лице на које се упућује енклитичким дативним обликом личне замјенице – посесум, којим се обиљежава дио тијела, јавља се у најразличитијим предлошко-падежним генитивним, акузативним, инструменталним или локативним формама. Форма посесума је, дакле, задата типом глагола у предикату, односно начином његовог „захватања" („погођености") лица означеног дативом, с тим да то не мора бити једна једина форма, него нека од форми унутар појединих семантичких мјесних поткатегорија: циљне, локационе, или оријентационе; уп.: Стоји *му* то *надохват руке* / *испод руке* / *поред руке* / *под руком* и сл.

2.2.2. Акузативне синтаксички посредне соматске посесивне конструкције

То су конструкције у којима је посесор којим се обиљежава лице исказан беспредлошким акузативом, док је посесум којим се именује дио тијела, зависно од типа глагола у предикату, именован којом другом падежном формом. Притом ни посесор ни посесум немају атрибутску функцију.

Ове се конструкције, како је то показао Б. Куна (2012: 185–192), остварују с неколика значењска типа глагола:

а) с глаголима тјелеснога додира, какви су *њушнути, газити, држати, мунути, нацињати, огребати, окрзнути, пљунути, погладити, погодити, пољубити, ранити, такнути, тући, ухватити, шчепати, бацити* и сл. (Куна 2012: 186). Уз те глаголе у соматским конструкцијама посесор је именован беспредлошким објекатским акузативом, док је посесум којим се исказује дио посесора, обиљежен предлошко-падежним генитивним, акузативним или локативним спојевима с предлозима *за, по, у, на, испод* и *под* у функцији прилошке одредбе мјеста, као нпр.:

16 Семантичка „улога" тих глагола, без издвајања соматских од осталих синтагми неотуђиве посесивности, уз указивање на различите типове падежних форми којима се обиљежава дио тијела као посесум, даје се у монографијама И. Палића (2010: 101–162) и Б. Куне (2012: 154–182).

– Ударио *га* је *по ушима*. – Погладио је *дјевојчицу по коси*. – Пас *га* је угризао *за ногу*. – Ухватио *га* је *за гушу*. – Пољубио је *владику у руку*. – Пљунуо *га* је *у лице*. – Мунуо *га* је *под ребра*. – Обрисао *ју* је *испод носа*. – Бацио је *противника на кољена*, и сл.

б) с глаголима гледања (*гледати, погледати, нишанити, гађати, нацiљати*), уз које је лице као посесор исказано објекатским беспредлошким акузативом, а његов дио као посесум прилошком одредбом мјеста израженом акузативом с предлогом *у*, као нпр.:

– Гледао *га* је *у очи*. – Погледала *га* је *у лице*. – Нациљао је *криминалца у руку*. – Гађао је *човјека у ногу*. – Нанишанио *га* је *у стопало*, и сл.

в) с глаголима за изрицање стања, какви су *болjети, голицати, гушити, мучити, пећи, жарити, пробадати, сврбjети* и можда још који. Уз ове (в) глаголе посесор исказан беспредлошким акузативом може бити или у функцији логичког субјекта или у функцији правог објеката. Кад је у функцији логичког субјекта, дио тијела као посесум обиљежава се локативним прилошким одредбама с предлогом *у* или (ријетко) *на*. Посесумом се наводи (локализује) дио тијела који је захваћен стањем обиљеженим глаголом, као нпр.:
– Боли *га у плућима*. – *Мене* жига *у леђима*. – *Милана* пробада *у крстима*. – Гуши *га у грлу*. – Пече *га у желуцу*. – Голица *га на дну срца*. – Мучи *га у стомаку*. – Жари *га у желуцу*. – Пецка *ме у устима*, и сл.

Када је уз наведене глаголе стања акузативни посесор у функцији правог објекта, посесум којим се обиљежава дио тијела исказан је номинативом у функцији граматичког субјекта (уп. Пипер 2005: 696; Куна 2012: 191), као нпр.:

– Боли *га нога*. – Пецка *ме језик*. – Сврби *га длан*. – Мучи *га стомак*. – Жигају *ме кости,* и сл.

3. Закључак

3.1. У раду је извршена анализа соматских неконгруентних посесивних синтагми код којих су и посесор и посесум изражени супстантивним лексемама. То, међутим, нису све соматске посесивне конструкције, него под њих потпадају још, у анализу неукључене, синтагме у којима се посесивност изражава посесивним придјевом или посесивном замјеницом, као и конструкције глаголске посесивности, у којима је верификатор посесивности посесивни глагол (*имати, бити*, *посjедовати* или *припадати*). Соматске глаголске конструкције у анализу се увршатавају само експланаторно, тј. у случајевима када трансформација супстантивних соматских синтагми у глаголске посесивне конструкције служи за верификацију посесивног значења.

3.2. У овоме раду су анализи подвргнута два структурно-семантичка типа соматских посесивних конструкција: а) *атрибутске соматске посесивне синтагме,* то су граматикализоване атрибутске конструкције

код којих посесор и посесум чине супстантивну синтагму (супстантиви којим се означава човјек и његов дио тијела у непосредном су атрибутском односу). У те конструкције осим правих атрибутских посесивних синтагми улазе и атрибутске синтагме са квалитативним или значењем карактеристичне појединости; б) *синтаксички посредне соматске посесивне синтагме,* то су „глаголом опосредоване" конструкције у којима ни посесор ни посесум немају функцију атрибута, али семантички подразумијевају соматску посесивност; супстантиви којима се означава човјек и његов дио тијела не чине непосредну супстантивну синтагму, нису у непосредној синтагматској вези, ниједан дакле не врши у реченици функцију атрибута, него имају неатрибутске функције. У питању су конструкције у којима „непосесивни" глагол у предикату својом семантиком условљава навођење и супстантива којим се именује човјек и супстантива којим се именује неки његов интегрални дио тијела у различитим неатрибутским функцијама. Ове соматске конструкције, дакле, не потпадају ни под атрибутске соматске конструкције ни под предикатске соматске конструкције, него су заправо глаголом опосредоване соматске конструкције засноване на лексичкосемантичком међуодносу двају неатрибутских реченичних чланова.

3.2.1. *Атрибутске соматске посесивне синтагме* подијељене су, с обзиром на то коју синтагматску позицију заузимају посесор и посесум – у два структурна типа: а) праве соматске неконгруентне посесивне синтагме, и б) соматске неконгруентне посесивне синтагме са значењем карактеристичне појединости. И један и други тип синтагми, с обзиром на то да ли у синтагматски однос ступају супстантивне лексеме којима се означава човјек и његов дио тијела или пак лексеме којима се означава однос између већег и мањег дијела тијела, анализиране су издвајањем и описом структурних и семантичких диференцијација двају подтипова, и то: 1) соматских посесивних супстантивних синтагми с односом дијела и цјелине, и 2) соматских супстантивних синтагми са посесивним односом два дијела тијела – већег и мањег.

3.2.2. *Синтаксички посредне соматске посесивне синтагме* јесу конструкције у којима се соматски посесивни однос успоставља између синтаксема које не стоје у непосредном синтагматском односу, тј. соматска посесивност се успоставља између синтаксема које не творе непосредну, него *посредну* синтагматску конструкцију. То су конструкције у којима веза између двају елемената посесивног односа није изражена глаголом, него се преко њега претпоставља, тако да соматске јединице које чине посесивни однос нису синтаксички, него само семантички у односу зависности. Те двије супстантивне лексеме стоје у лексичкосемантичком односу неотуђиве посесије. С обзиром на форму посесора, све смо ове синтаксички имплицитне а семантички експлицитне соматске посесивне синтагме, подијелили у двије групе: 1) дативне посесивне соматске конструкције, и 2) акузативне посесивне соматске конструкције. Оба наведена модела синтаксички посредних соматских посесивних

синтагми анализирана су с обзиром на њихове семантичке и синтаксичке подтипове, прије свега с обзиром на то у којим се падежним формама и синтаксичким функцијама реализује посесум као надређени члан синтагме, којим је обиљежен дио тијела.

Листа референци

Батистић 1972: Tatjana Batistić, *Lokativ u savremenom srpskohrvatskom jeziku*, Beograd: Institut za srpskohrvatski jezik.

Вићентић и др. 2004: Биљана Вићентић, Маријана Папрић, Драган Милојевић, Часлав Манчић, *Грађа за библиографију српске синтаксе*, II поправљено издање, Београд: Институт за српски језик САНУ.

Драгићевић 2007: Рајна Драгићевић, *Лексикологија српског језика*, Београд: Завод за уџбенике.

Ковачевић 1981: Miloš Kovačević, „Posesivne imeničko-padežne siuntagme u djelima Anđelka Vuletića", *Književni jezik*, X/3, Sarajevo, 25–35.

Ковачевић 1983: Miloš Kovačević, „Padežne i prijedloško-padežne konstrukcije kao imenički dodaci sa značenjem karakteristične pojedinosti u djelima Anđelka Vuletića", *Književnost i jezik*, XXX/3, Beograd, 155–168.

Ковачевић 1992: Miloš Kovačević, „Semantički tipovi nekongruentnih atributa srpskohrvatskog jezika", *Kroz sintagme i rečenice*, Sarajevo: Svjetlost, 9–29.

Куна 2003: Branko Kuna, „Između atributne i predikatne posvojnosti", *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje,* knj. 29/1, Zagreb, 157–171.

Кривокапић 1979: Gudrun Krivokapić, „Posesivni dativ u nemačkom i srpskohrvatskom jeziku", *Radovi Instituta za strane jezike i književnosti 1: Gramatička teorija, kontrastivne studije i nastava stranih jezika,* Novi Sad: Filozofski fakultet, 137–152.

Куна 2012: Branko Kuna, *Predikatna i vanjska posvojnost u hrvatskome jeziku*, Osijek: Filozofski fakultet.

Омеровић 2011: Mirela Omerović, *Nekongruentni atribut u bosanskome jeziku*, Sarajevo: Slavistički komitet.

Палић 2010: Ismail Palić, *Dativ u bosanskome jeziku*, Sarajevo: Bookline.

Пипер 2005: Предраг Пипер, „Посесивност", у: Предраг Пипер, Ивана Антонић, Владислава Ружић, Срето Танасић, Људмила Поповић, Бранко Тошовић, *Синтакса савременог српског језика: Проста реченица,* Београд, Нови Сад: Београдска књига, Институт за српски језик САНУ, Матица српска, 679–700.

Ришнер 2006: Vlasta Rišner, „Atribut i i njihova značenja", *Filologija,* br. 46–47, Zagreb, 253–269.

Стојановић 1996: Smiljka Stojanović, *Binarne relacije posesije u engleskom i srpskohrvatskom jeziku,* Beograd: Filološki fakultet.

Фелешко 1995: Казимјеж Фелешко, *Значења и синтакса српскохрватског генитива*, с пољског превела Гордана Јовановић, Београд – Нови Сад: Вукова задужбина, Матица српска, Орфелин.

Филмор 1968: Charles J. Fillmore, „The Case for Case", *Universals in Linguistic Theory*, eds. Bach E. and R. Harms, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1–88.

Miloš M. Kovačević

SOMATIC INCONGRUENT POSSESSIVE SYNTAGMAS IN SERBIAN LANGUAGE

Summary

The paper analyzes the somatic incongruent possessive syntagmas by means of which the possessor and the possessum are expressed by substitutive lexemes. Two types of structural and semantic types of somatic possessive constructions are thus analyzed: a) *attributive somatic possessive syntagmas*, representing the grammaticalized attributive constructions whereby the possessor and the possessum constitute substitutive syntagma (substitutive by means of which a man and the upper part of the body are signified via direct attributive correlation); besides the authentic attributive possessive syntagmas, the constructions also include attributive syntagmas conveying qualitative meaning or the meaning of a specific particularity; b) *syntactic indirect somatic possessive syntagmas*, constructions by means of which the correlation between syntexemas is obtained, but with no direct correlation in terms of syntagmatic correlation, that is to say the somatic possessivity is not obtained among the syntexemas that do not create the direct, but indirect syntagmatic construction. These constructions are those whereby the correlation obtained between two elements of a possessive relation is not expressed by the verb, but is constructed via the verb, thus the somatic units constituting the possessive correlation are not syntactically, but only semantically interrelated. The paper provides structural and semantic subclassification of the models in question, as well as a detailed analysis of the respective syntactic and semantic characteristics.

Key words: possessivity, unalienable possessivity, somatic possessivity, incongruent substitutive syntagmas, indirect syntactic constructions

Примљен: 9. јуна 2019. године
Прихваћен: 12. јуна 2019. године

1:159.9.016.12
159.9.016.12 Nietzsche F. W.

Наслеђе 43 • 2019 • 29–40

Саша Ж. Радовановић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

ФРИДРИХ НИЧЕ: ТЕЛО КАО ВЕЛИКИ УМ

У раду се излаже проблем тела полазећи од Ничеове критике платонистичке метафизике. У том смислу се излажу његови ставови о телу првенствено из књига *Тако је говорио Заратустра* и *Весела наука*. Излаже се његова интерпретација која одбацује потиснути и презрени положај тела унутар платонистичке традиције. Ниче тело афирмативно поставља у центар истраживања. Оно сада постаје суштинско одређење човека, а дух (његов знаковни језик) и душа нешто што се придаје телу и из њега изводи. У раду се показује на који начин се тело организује као велики ум, како се тело служи духом (и малим умом) као инструментом, и како се из тог садејства ствара димензија душевног. На крају се показује да се унутар те променљиве структуре односа тела, духа и душе конституише одређење човека који себе непрестано превазилази. На овај начин се Ничеу отвара могућност да човека одреди као натчовека.

Кључне речи: тело, велики ум, дух, сопство, платонизам, метафизика, Фридрих Ниче

Проблем тела у филозофији Фридриха Ничеа заузима истакнуто место. Сам феномен тела не избија у први план као феномени натчовека, воље за моћ, вечног враћања истог и превредновања свих вредности али стоји у блиској вези са њима и баца посебну светлост на њих. Његово схватање тела представља развијање једног филозофског појма иако Ниче често говори о телу употребљавајући терминологију из биологије (и физиологије) поготово у својој каснијој филозофији када полемише са физиологијом XIX века. Имајући то у виду, Карл Јасперс (Jaspers) износи мишљење да није јасно шта Ниче мисли под телом. Према њему, Ниче конотира реч тело у широком значењу да би се коришћењем термина биологије та ширина и обухватност појма тела изгубила (в. Jaspers 1950: 314). Ипак овде се полази од тога да његова употреба биолошких и физиолошких термина (надражај, срце,крв, нерви...) не значи редуковање значења појма „тело", већ обогаћивање његовог садржаја. Терминологија биологије и физиологије треба само да јасније покаже феномен тела који је у перспективи метафизике, хришћанства и науке прилично маскиран. У том контексту Ниче жели промену онтолошког искуства света и човека и сходно томе промену дотадашње мисаоне парадигме.

1 sasa.radovanovic@filum.kg.ac.rs

Проблем тела Ниче разматра полазећи од критике метафизике и хришћанства у којима се често раздвајају тело и душа (дух). Носиоце такве традиције он назива презирачима тела. „Некада је душа са презиром гледала на тело" (Niče 1999b: 15). Ова традиција презирања тела има своје извориште у Платоновој филозофији. Тако Платон говори у *Федону* како би било право прочишћење да се душа што је више могуће одвоји од тела, да се до њега огради, да се сабере и постоји за себе ослобођена сваке везе са њим (в. Platon 2010: 67c–d). Ово одвајање душе и тела прихваћено је у хришћанском учењу. Појављује се презир према телу, при чему се супротстављају тело и дух (душа), чулно и натчулно, земаљско и небеско, овострано и онострано. Ниче критикује презираче тела и насупрот њима сматра да је тело „богатији, јаснији и схватљивији феномен" од појмова духа, душе и свести (Niče 1999e: 205). Тело, чак, има статус руководног начела у сазнању и искуству света.

> „Полазећи од тела као руководног начела. – Узимамо да је 'душа' била привлачна и тајанствена мисао од које се филозофи с правом нерадо одвојили – можда је привлачније или тајанственије оно што сада покушавају да прихвате уместо ње. Људско тело у којем је још живо присутна сва најдаља и најближа прошлост свег органског *постајања*…: то тело је мисао која више задивљује него стара душа." (Niče 1998c: 565)

Ниче, пре свега, жели да афирмацијом тела и његове организације превлада перспективу презирача, у којој је владала надмоћност душе над телом. Ова перспектива устоличила се као основна, што се испољавало у филозофији, а пре свега у религији. Он сматра да не постоји последња и коначна перспектива јер не постоји свет по себи. Свет је увек вишеструк и увек се изнова тумачи: „он је суштински свет релација; он у зависности од околности у свакој тачки показује различито лице" (Niče 1999f: 271). У том смислу поставља се и перспектива тела. Она постаје демаскирање досадашњег лица света, а самим тим и лица човека. Она задобија статус битније перспективе и постаје руководно начело присвајања света, јер се не ради само о једној промени тумачења између осталих већ о битној промени тумачења света, о ономе што спада у „перспективистичку оптику живота" (Niče 1999c: 53). Ниче поставља перспективу тела као руководно начело у двоструком смислу: прво, полазећи од перспективе тела он жели да покаже јединство света, овостраност стварности, или, како он каже у *Заратустри*: „Преклињем вас, браћо, *останите верни земљи* и не верујте онима који говоре о надземаљским надама! [...] Ваш дух и ваша врлина нека служе смислу земље браћо моја." (Niče 1999б: 15; 100); друго, ова перспектива тела је утолико обухватнија што се тек из ње могу разумети девијације, попут, на пример, презирања тела као перспективе платонистичке метафизике. На тај начин ова перспектива тела није само ново тумачење света и човека, већ и тумачење перспективе презирача.

Ничеов концепт нове организације тела постаје суштинскијом перспективом присвајања и вредновања света при чему у таквој перспективи

тело постаје суштинско одређење човека, што се јасно може видети из његових ставова у делима *Весела наука* и *Тако је говорио Заратустра*.

Постављање перспективе тела као руководног начела

Имајући у виду повесну позадину презирања тела у традицији схватања раздвајања на овострани и онострани свет унутар које се говори и о супротстављености тела и душе (духа), Ниче у *Веселој науци* поставља у исто време примедбу али и даје инструкцију филозофима са циљем да другачије схвате организацију тела а самим тим и човеково суштинско биће:

> „Ми филозофи немамо слободу да одвајамо душу од тела, као што народ одваја, још мање слободу да одвајамо душу од духа. Ми нисмо жабе са хладном утробом које мисле, нисмо апарати за објективирање и регистровање – ми морамо стално рађати наше мисли из наше боли и као мајка им давати све што имамо у нама од крви, срца, ватре, задовољства, страсти, муке, савести, судбине и зле коби." (Ниче 1999а: 349)

Ова примедба и инструкција филозофима треба да покаже да човек није спољашњи спој тела и душе, да душа, дух и мисли нису њему нешто придодато. Мисли којима он располаже не подлежу неком каузалитету независном од тела, већ стоје у најинтимнијем односу са телесном организацијом. Физиолошки процеси рађају и обликују његове мисли. Телесно-органски процеси су мајка нашим мислима, осећањима, хтењима, свим актима наше свести. Тело је целина из које су сви акти свести, мисли, хтења, осећања могући. Све што мислимо, хоћемо, осећамо долази из телесне настројености.

Ниче иде за тим да премости јаз између тела и духа а самим тим и концепцију по којој је тело средство духа. У таквој перспективи тело је хијерархијски испод душе (духа). Дух или душа управљају човековим телом, заповедају њиме, надзиру га и регулишу, постављају га као средство. С друге стране, Ниче настоји да доведе до промене перспективе сагледавања човека, при чему би тело задобило одлучујућу улогу. Наиме, он не само да доводи у питање перспективу која доминира из раскола духа и тела већ је замењује новом перспективом која полази од тела. Таква промена перспективе заснива се на томе да он верује у извесност тела више него у било коју извесност. Ову перспективу тела он проглашава руководним начелом у нашем сазнању, чиме се омогућује јасније искуство света и човека: „Битно је поћи од тела и служити се са њим као руководним начелом. Оно је богатији феномен који допушта јасније посматрање. Вера у тело је боље утемељена него вера у дух." (Ниче 1988с: 635) Извесност вере у тело наводи Ничеа на питање није ли у читавом човековом духовном развоју, пре свега, реч о телу? У том смислу он пише:

> „У сва се времена више веровало у тело као наше најизвесније биће, једном речју, као у наш его, него у дух (или у 'душу' или у субјект како школски језик данас каже уместо душе.) Нико није дошао на помисао да схвати

> свој стомак као неки туђи, рецимо, божански стомак: али схватити своје мисли као 'удахнуте', своје процене као нешто што је бог 'дошапнуо', своје инстинкте као делатност у потаји: о таквој склоности и укусу човековом постоје сведочанства из свих раздобља људске историје." (Niče 1988c: 565)

Ово поверење у тело и схватање његове извесности изложено у Ничеовим списима из заоставштине отвара питање да ли треба да се свет, човек и његова историја разумеју из перспективе тела. У програмском смислу ово схватање следи и подржава став из „Предговора" *Веселој науци*: „Несвесно прерушавање физиолошких потреба под огртачем објективног, идеалног, чисто духовног иде далеко до ужасавања – и доста често сам се питао није ли филозофија уопште била само неко излагање тела и неспоразум тела" (Niče 1999a: 348). Оваква перспектива није само замена перспективе презирача већ и једна перспектива која је шира и обухватнија у сагледавању света, стварности и човека. Појашњавајући овај став Ниче говори да се иза највиших вредносних судова, што су до сада водили историју мисли налазе неспоразуми телесне природе, било појединаца, сталежа или раса. Поред тога, износи став да се сви метафизички одговори о вредности бића могу сматрати симптомима одређених тела (в. Niče 1999a: 348). Он сматра да се сви културни процеси морају разумети полазећи од тела и да је ова перспектива тела чак историјски ранија, што нам говори да она није Ничеов изум, већ да је историјски била не само могућа већ и да се догодила. У *Сумраку идола* Ниче говори да судбина човечанства и народа не почива на души као што то сматрају свештеници и полусвештеници: „право је место тело, покрет, дијета, физиологија, одатле следи *остатак*... Грци стога остају први *културни догађај* историје – они су знали, они су *чинили* оно што је потребно, хришћанство које је презирало тело, било је до сада највећа несрећа човечанства" (Niče 1999d: 149).

Перспектива тела нема само историјско првенство већ и онтолошко. Она не само што претходи перспективи презирања већ показује и њено порекло у телу. У опозицији душа/тело, душа, према Ничеу, не само да није нешто супстанцијално већ ни руководно начело човековог постајања. Она је продукт тела, резултат развоја тела. Тело је оно што је очигледно и евидентно, његова ораганизација је нешто што је човеку у најизвеснијем смислу његово. У том смислу говори став у каснијим записима из Ничеове заоставштине (1884/85) где се каже да је било пренагљено то што се тако дуго мислило да је људска свест највиши ступањ људског развоја, нешто најчудесније од свих људских и земаљских ствари, чак њихов врхунац и циљ (в. Niče 1988c: 576). У том смислу Ниче даје образложење: „Напротив много је чудесније тело: не можемо се довољно начудити како је људско тело могло настати: како може живети као целина. Расти и неко време постојати један такав необичан спој живих бића од којих је свако зависно и покорно, па ипак у извесном смислу опет такво заповеда и по својој вољи дела: то се очигледно не збива посредством свести?" (Niče 1988c: 576–577). Телесна

организација је толико сложена да се искључује могућност да се одвија посредством свести. Чак, напротив, свака активност свести сматра се секундарном и изведеном, свест је алатка или оруђе тела у истом смислу као што је стомак.

Ова предност тела претпоставља сложеност његове организације. Тело је повезаност многострукости живота. „Полазећи од тела као руководног начела сазнајемо да је човек мноштво живих бића, која се делом међу собом боре, делом распоређују и подређују, те, потврђујући своје појединачно биће, нехотице потврђују и целину. [...] Човечанство у целини има све оне особине органског које нам делом остају несвесне, а делом постају свесне у облику *нагона*" (Ниче 1888c: 282). Сложеност организације тела, његова мноштвеност и јединство, у коме се укрштају најразличитије силе, поставља тело као „непосредно опажајно сведочанство неидентитета" и „примеренији приступ стварности" (Đurić 2009: 71). Ови ставови нас упућују на закључак да Ниче тело претпоставља свим оним феноменима којима се нешто објашњава, сазнаје и којима се омогућује стицање искуства о свету и човеку. Оно је надмоћно над умом, духом, свешћу просто зато што је разноликији и богатији феномен: „Полазећи од тела као руководног начела показује се страховита *разноликост*; методски је дозвољено употребити *богатији* феномен који се боље може проучити као руководно начело за разумевање сиромашнијег" (Niče 1999e: 106). Овакво постављање тела на пиједестал основне перспективе у тумачењу света и човека захтева тумачење телесне организације. Један путоказ јест повезивање телесне организације са феноменом ума, што Ниче спроводи у *Заратустри*.

Интеграција ума у перспективу тела

Ниче интегрише ум у перспективу тела. Ово интегрисање претпоставља важну дистинкцију између малог и великог ума. Мали ум је ум филозофске традиције (теоријски или практични), ум као сазнајни апарат и морални регулатор. Волфганг Велш (*Wolfgang Welsch*), у тексту *Ниче о уму »мој поново успостављени ум«* (1999) тумачи ову дистинкцију између малог и великог ума. Према њему, успостављање ове дистинкције говори против тезе (Лукач, Хабермас) да се ту ради о разарању ума (*Zerstorung der Vernunft*), већ да се ту ради, како наводи Велш о концепцији новог схватања ума коју Ниче у *Сумраку идола* назива „мој поново успостављени ум" (*meine wiederhergestellte Vernunft*) (Niče 1999d: 89). Према Велшу: „Говор о поновном успостављању нема смисао рестаурације једног старог концепта ума, већ је то говор о концепту оздрављења (*Genesung*)" (Velš 1999: 209). Велш сматра да се основни документ ове концепције поновно успостављеног ума формулише у *Веселој науци*. У таквој концепцији мења се однос живота и сазнања.

Према Велшу, Ничеова прва коректура сазнања имала је карактер прагматичког претумачења – сазнање је схватала као средство за одржавање живота. Првобитно стандардна употреба појма ума полазила је од

концепције „неумрљаног сазнања" (Niče 1999b: 157) У таквом концепту сазнања ум не мења на стварима ништа, само их сазнаје. Он је схваћен као чиста теорија, посматрање бивствујућег. Међутим, према Ничеу, ум управо другачије чини. Он не представља ствари, већ их шематизира, управља, чини привидним. Ум је „узрок тога што ми фалсификујемо сведочанство чула" (Niče 1999b: 75). Према Велшу, Ниче доводи у питање цео принцип конвенционалног разумевања ума: теоретичар не посматра једноставно, него разара под условима кастрације. Он пориче удео нагона у сазнању и тиме промашује целокупно устројство сазнања. У сазнању се не ради о истини него о корисности „поверење у ум и његове категорије [...] доказује се само путем доказане корисности истог за живот: не за истину" (Niče 1999e: 352). У том смислу Велш закључује да сазнање за Ничеа није теоријске већ прагматичне природе. Оно је животно средство, оруђе живота (в. Velš 1999: 203).

Према Велшу, Ниче коригује и ову позицију у схватању сазнања и ума. Тако у *Веселој науци* он пише: „*Живот постаје средство сазнања*" (Niče 1999a: 553). Живот постаје експеримент оног који сазнаје (в. Niče 1999a: 552). У таквој промењеној улози живота и сазнања ум се не схвата више као теоријски или као средство сазнања и владања животом. Овај поново успостављени ум делује са страстима и претвара животу експеримент оног који сазнаје. „Најпре, он не схвата више сазнање као посматрање бивствујућег или као оруђе живота него претвара живот у експеримент сазнања. Он не пориче страсти него је са њима у вези, али тако да он преобликује и води страсти. […] Он је ум преображаја страсти и проналажења сопства." (Velš 1999: 208) Коначно Велш закључује: „Ничеово поновно задобијање ума пактира најпре не са традиционалним порицањем страсти него циља управо обрнуто на поновно задобијање сигурности инстинкта" (Velš 1999: 208). Притом, он се позива на став из Ничеове заоставштине (1888): „Човек делује потпуно само уколико делује инстинктивно" (Niče 1999f: 421).

На крају свог текста Велш закључује да поново успостављени ум, велики ум, носи једну индивидуалистичку ознаку, стриктно се односи на појединца, док је уобичајени ум био један колективни заједнички ум. „Међутим, велики ум, који се прехрањује из страсти и властити живот чини експериментом, је увек ум појединца – све до велике усамљености." (Velš 1999: 209). Овај концепт великог ума као индивидуалне ознаке и нечега што се стриктно односи на појединца Ниче спроводи у делу *Тако је говорио Заратустра*, у поглављу „О презирачима тела". Зато ће се, након ове Велшове анализе концепције поново успостављеног ума, пажња усмерити на ставове о интеграцији ума у тело из поменутог поглавља.

Према Ничеу, уколико се појам „тело" схвати као организам, он се не односи само на човеков организам већ на социјалне установе, народ, државу, друштво, који су, према Ничеу, „последњи организми чије обликовање видимо" (Niče 1988a: 565). У поглављу „О презирачима тела" тело се односи на човека и његов организам, на људску индивидуу. Притом,

та анализа је суптилна и Ниче у игру ставља поред појма „тело" појмове „ја", „сопство" и „ум". Телесна организација човековог тела има једну специфичност: у њу је интегрисан велики ум скоро у границама поистовећивања са телом: „Тело је велики ум, мноштво са једним смислом, рат и мир, стадо и пастир" (Niče 1999b: 39). Телесна организација је мноштво са једним смислом. Један део тог мноштва је мали ум. Мали ум је оно што се у филозофској традицији називало умом (теоријски, практички, божански, људски). Као део телесне организације мали ум је оруђе тела. Ниче поручује презирачима: „Оруђе твога тела је и твој мали ум [...] који називаш 'духом', малено оруђе и играчка твог великог ума" (Niče 1999b: 39). Очигледно да Ниче сматра мали ум средством израза великог ума односно тела. Међутим, уколико се мали ум схвати као сазнајни апарат, као морални регулатор, то јест као оруђе, онда он постаје средство неког актера, субјекта, неког ја које жели да оствари циљ. У том смислу, поставља се питање да ли можемо да кажемо да је тело или велики ум тај актер, субјект односно „ја". У одређеном смислу одговор је да. Наиме, треба рећи, да су, према Ничеу, појам „ја" и појам „субјекта" изведени појмови. Они припадају традицији у којој су свест, дух и душа супстанцијални феномени одвојени од тела који мали ум постављају као највишу сазнајну инстанцу. Појмови „ја" и „субјект" су резултати развоја деловања малог ума, његове дискурзивне функције. Другим речима, мали ум уз помоћ језика фиксира, мумифицира појмове и тако своди ствари на њихово привидно јединство и идентитет. Насупрот томе, Ниче цео тај процес схвата полазећи не од малог ума него од тела. Тело, односно велики ум, нешто је што претходи томе „Ја". „Ја" је само представа јединства и идентитета и као такво резултат нечег пре њега. У том смислу Ниче пише: „...твоје тело и његов велики ум: он не каже 'Ја' већ твори то 'Ја'". Ово не значи, с обзиром на поистовећивање тела и ума, да у основи нашег „ја" стоје тело и ум као физиолошки процеси. Ради се пре свега о једном филозофском концепту тела које не може да се сведе на биолошки појам. У функцији реализације таквог појма Ниче уводи појам „сопство" (*Selbst*). Уобичајено објашњење сопства у Ничеовој филозофији је то да се овим појмом фунгира обухватни израз за укупност човека као телесног индивидуума којим се Ниче окреће против традиционалног схватања да је човек душа, дух или ја (в. Ingo 2010: 321–322). Према њему, „Оруђе и играчке су чула и дух: иза њих се налази наше сопство. Сопство тражи и очима чула и ослушкује ушима духа" (Niče 1999b: 39). То сопство је основ и руководилац телесне организације. Оно функционише тако што „...пореди, савлађује, осваја и разара" (Niče 1999b: 40). Притом, треба уочити то да појам „сопство" код Ничеа претпоставља интеграцију ума у тело. Увођење сопства омогућује Ничеу да повезивањем ума и тела издвоји једно посебно значење тела које је више од физичког. Наиме, иако изгледа да Ниче поистовећује сопство и тело, ипак, како уочава Герхарт Фолкер (*Gerhardt Volker*), постоји одређена разлика. Према њему, сопство се разматрало тако да има исти онтолошки дигнитет као

тело, док је у ствари оно посредник између тела и ја (в. Folker 2012: 95). Ову специфичну разлику увиђа и на свој начин тумачи Мартин Хајдегер у својим предавањимо о Ничеу (1936/38). Хајдегер сматра да живот живи тако што телује (в. Hajdeger 1989: 152). Тако он у тумачењу телесне организације прави разлику између теловања (*Leiben*) и (физичког С.Р.) тела (*Körperleib*). Наиме теловање „је нешто више и другачије него 'носити тело около са собом'" (Hajdeger 1989: 152). Тело које телује не може да се сведе на физиолошки организам, живо биће, на тело које се носи и има, али то не значи да је одвојено од њега. Тело, према Хајдегеру, има хаотични сензибилитет у коме сусреће и присваја ствари света. Оно има карактер хаоса (*Chaos*) и као такво представља осново искуство света као хаоса (Hajdeger 1989: 153).

> „Теловање живота није ништа издвојено, ништа засебно, учаурено (физичко С.Р.) 'тело' (*Körper*) у којем може тело да нам се појави; тело је уједно пропуст и пролаз: кроз то тело струји струја живота од које увек осећамо само мали и непостојани део, а тај део увек само у складу са рецептивношћу тренутног телесног стања." (Hajdeger 1989: 153)

Хајдегер сматра да је наша област сензибилитета, област тела, само један исечак из великог хаоса који сам свет јесте. Телујеће тело је такав исечак света и живота којим се предпојмовно, предјезички и предкогнитивно омогућује искуство живота и света. Тело као ум уклопљује се у оно што Велш назива другом коректуром сазнања и ума у којој се полази од тога да је живот средство сазнања. У таквом оквиру тело, телесна организација мора да се претвори у „руководно начело посматрања не само људи већ и света" (Hajdeger 1989: 153). Човек тако задобија сигурност инстинкта и делује потпуно, он не пориче страсти, нагоне и животне снаге, већ као сопство преузима и преображава животне силе, снаге самог (физичког) тела у ум. Према Ничеу то су „оне снаге које геније користи *не за дела већ за себе као дело* (*auf sich als Werk*), то јест за сопствено спутавање, за прочишћење своје маште, за увођење реда и начела избора у доток задатака и утисака" (Niče 1999a: 319). Такав (велики) ум који преображава своје страсти мора да се схвати као естетски ум (*ästhetische Vernunft*) као ум генија, у аналогији са уметником (в. Folker 2012: 115). У таквом естетском уму немамо однос хијерархије у коме се он поставља изнад тела, већ однос артикулације животних снага у целини.[2] У том смислу Ниче пише:

> „Има више ума у твом телу него у твојој најбољој мудрости" (Niče 1999b: 40).

2 На трагу да се велики ум мора разумети у аналогији са уметником Анемари Пипер (*Annemarie Pieper*)износи мишљење да се велики ум мора разумети као естетски ум. „Естетски ум је потпуни ум, који Ниче означава као велики или телесни ум. Метафора тела упућује на то да здрав организам кумује антихијерархијски структурисаном концепту ума, у који се убраја не само глас главе него глас срца и стомака. Емоцијама исто тако као и афектима, инстинктима и нагонима одобрава се саговорник у блиском односу са индивидуалним самообликовањем." (Piper 2012: 70)

Ниче заправо показује да оно што се уобичајено назива животном мудрошћу има мање ума него сопство (тело као велики ум). Иза мисли и осећања налази се један мудрац, заповедник, то јест сопство. Сопство твори, води и управља са својим ја. Каже му да осећа бол, да пати и да размишља, да више не пати (в. Ниче 1999b: 40). Оно је стваралачко. Створило је себи и поштовање и презирање, бол и радост. Утолико Ниче закључује да чак и презирачи тела служе свом сопству. Перспектива телесне организације у којој је интегрисан ум тако се поставља као извеснија и обухватнија. Она обухвата и перспективу презирача, али са том разликом да уводи дистинкцију у одређењу сопства. Наиме, стваралачко сопство које је створило за себе дух као руку своје воље таквом вољом хоће да пропадне, оно „хоће да умре и одвраћа од живота" (Ниче 1999b: 40). Ниче закључује да сопство које је створило такав дух и њему одговарајућу вољу „није кадро [...] да ствара превазилазећи само себе" (Ниче 1999b: 40). Због тога Ниче сматра да је потребно једно мудрије и умније сопство, сопство које ће стваралачки да превладава само себе. Другим речима, сопство, то јест тело као велики ум, мора да превазиђе себе и престане да се одвраћа од живота.

Тело као стваралачко сопство које себе превазилази

Тело у које је интегрисан ум, тело као велики ум, није ни порицање малог ума ни (физичког С. Р.) тела. Тело као велики ум је поновно успостављање ума и оздрављење тела. Оно је установљавање једног „вишег тела"[3] којем Ниче даје статус здравог тела (*gesunde Leib*): „Слушајте радије..., глас здравог тела. [...] оно говори о смислу земље." (Ниче 1999b: 38) Повратак телу је повратак животу, смислу земље, јединству човека и јединству света, животу као сталном настајању.

Одбацивањем перспективе презирача тела као девијације стваралачког сопства и постављањем перспективе тела као перспективе вишег тела, Ниче заправо хоће да направи прелаз од човека ка натчовеку. Ту намеру најављује у „Заратустрином предговору". „Ја вас учим о натчовеку. Човек је нешто што треба превазићи. [...] Натчовек је смисао земље." (Ниче 1999b: 14) Да би се то догодило потребно је променити перспективу презирача тела, а у дубљем смислу и перспективу тела, односно променити, развити, ослободити и избавити стваралачко сопство које се препустило презиру. Као одговор свему томе Ниче поставља захтев за перспективом „вишег", здравог тела и стваралачког сопства које поштује живот. Ово не значи постављање неке биолошке перспективе у којој је тело сведено на биолошки организам. У том смислу Хајдегер истиче: „Ничеова водећа мисао да се човек и свет уопште виде превасходно полазећи од тела и животињства ни у ком случају не значи да човек потиче од животиње; тачније од мајмуна – као да би уопште

3 „Нека би постали оздрављеници и они који превазилазе и нека би створили више тело." (Ниче 1999b: 37)

такво ’учење о пореклу’ рекло нешто о човеку” (Hajdeger 1989: 154). Ниче не пориче животињске одлике човека, али га не своди на њих. Он човека схвата као динамично живо биће које је непрестано у настајању. Човек је постајање човеком. „Човек је уже разапето између животиње и натчовека – уже над провалијом [...] Велико у човеку јесте то што је он мост а није сврха. Код човека се може волети то што је он прелаз и залазак.” (Ниче 1999b: 17–18)

Човек непрестано надмашује себе из простог разлога јер је променљива структура односа духа, тела и душе. Он се успиње изнад себе и превазилази оно што је већ постигао. Он настоји да достигне вишу форму свога постојања, коју Ниче назива натчовеком. Та виша форма није неки статични циљ, неки крај развојног пута човека, већ припада смислу путовања. Стога отварање перспективе тела показује да је то путовање доспело до презирања и напуштања тела, да би се потом вратило са тог смера пута и поставило тело као стваралачко сопство на путу ка натчовеку. На таквом пут од животиње ка натчовеку човек непрестано наилази на опасности у којима доминирају различите перспективе. Тако, човек може да остане животиња и живи чисто по диктату инстинкта и животних снага. Он може да потражи спасење у ностраности и на небу да би у духу, уму и души нашао оно вечно и супстанцијално и почео да презире тело као пролазно и пропадљиво. И, коначно, он може да се препусти оној перспективи која у свим процесима историје види реализацију и организовање тела, па на темељу те перспективе да се избори за више тело, тело као велики ум у коме ће његово сопство бити зрело за смисао земље и присвојити живот као настајање, свет без подвојености а човека као неподељеног. Такав човек као стваралачко сопство, који себе непрестано превазилази и обликује, може да се разуме у аналогији са уметником, а велики ум који се кроз сопство конституише може да се схвати као естетски ум. Због тога се Гетеово самообликовање у великој мери Ничеу појављује као узор. Гете је, према Ничеу, од оне врсте људи који су преузели своје стваралачко сопство као тоталитет свих човекових моћи и снага. У том смислу Ниче пише у *Сумраку идола*: „Оно што је хтео била је *тоталност*; он се борио против раздвајања ума, осећајности, осећаја, воље...; он се дисциплиновао до *целине*, он се *створио*...” (Ниче 1999d: 151).

Листа референци

Hajdeger 1989: M. Heidegger, Martin, *Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht als Erkenntnis,* Frankfurt: Vittorio Klosterman.

Ingo 2011: C. Ingo, „Selbst”, y: Henning Ottmann (Hrsg.) *Nietzsche. Handbuch Leben – Werk – Wirkung* , Verlag J. B. Metzler Stuttgart: 321–324.

Jaspers 1950: K. Jaspers, *Nietzsche. Eine Einführung in das Verstandnis seines Philosophierens*, Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1999a: F. Nietzsche, *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, KSA3, Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1999b: F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1999c: F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse Zur Genealogie der Moral*, KSA 5 Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1999d: F. Nietzsche, *Der Fall Wagner Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecco homo Dionysos- Dithyramben, Nietzsche contra Wagner,*KSA 6, Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1988a: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* 1880-1882. KSA 9, Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1988b: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* 1882-1884. KSA10, Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1988c. F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* 1884-1885. KSA11, Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1999e; F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* 1885-1887. KSA12, Berlin: Walter de Gruyter.

Ниче 1999f: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* 1887-1889. KSA13 Verlag de Gruyter,Berlin/New York.

Piper 2012: A. Pieper, „Die große Vernunf des Leibes. Nietzsches Dekonstuktion des Subjekts" y: Barbara Neymeyer (Hrsg.), *Nietzsche als Philosoph der Moderne,* Heidelberg: Univeristätsverlag Winter. 59–71.

Platon 2010: Platon, *Fedon,* Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o.

Folker 2012: G. Volker. „Die Grosse Vernunft des Leibes. Eine Versuch über Zarathustras vierte Rede", y: O. Höffe (Hrsg.), *Fridrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*, Berlin: Akademie, Verlag GmbH. 93–122.

Велš 1999: W. Welsch, „Nietzsche über Vernunft»Meine wiederhergestellte Vernunft«" y: Andreas Schirmer (Hrsg.) *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk FriedrichNietzsches*, Verlag, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger. 202–213.

Đurić 2009:M. Đurić, *Niče i metafizika*, Beograd: Službeni glasnik.

Saša Ž. Radovanović

FRIEDRICH NIETZSCHE: BODY AS A GREAT REASON

Summary

The paper deals with the problem of the body, starting with Nietzsche's criticism of Platonic metaphysics. In this sense, his views on the body are primarily derived from the books *Thus spoke Zarathustra* and *The Gay Science*. It exhibits his interpretation that rejects the suppressed and despised position of the body within the Platonic tradition. Nietzsche regards the body affirmatively in the center of research. It now becomes the essence of man, and the spirit (his sign language) and the soul is something that is attached to the body and is performed out of it. The paper shows how the body is organized as a great reason; how the body serves the spirit (and the little reason) as an instrument, and how it creates the dimension of the soul. In the end, it turns out that within this variable structure of the body, spirit, and soul relationship, the definition of a man is constantly being overcome. In this way, Nietzsche opens the possibility of determining a man as a overman.

Key words: body, great reason, spirit, self, platonism, metaphysics, Friedrich Nietzsche

Примљен: 26. априла 2019. године
Прихваћен: 28. маја 2019. године

821.111(73)-31.09 Hudspeth E. B.

Наслеђе 43 • 2019 • 41–56

Vesna A. Lopičić[1]
University of Niš
Faculty of Philosophy

ABNORMAL ANATOMY: HUDSPETH'S CONTRIBUTION TO HETEROLOGY[2]

In his novel *The Resurrectionist: The Lost Work of Dr. Spencer Black* (2013) E. B. Hudspeth asks the crucial question through the mouth of his protagonist that helps understand his peculiar interests: At what point does 'man' begin and 'animal' end? To provide an answer Dr. Black resorts to 'black' practices for which he is anathemised and excluded from the academic community. This will only intensify his research of human anatomy and lead him to the conclusion that if man and animal are anatomically homologous, then it would be logical to assume that man is also connected to some extinct (mythological) beings such as sphinx, siren, satyr, minotaur, ganesha, centaur or harpy. Further, in Dr. Black's opinion, this common ancestry could also explain some atavistic birth anomalies such as remnant tails or webbed toes. Finally, behind this medical issue lurks the moral problem since the doctor is convinced that there was an ongoing grand conspiracy to conceal mankind's true origin shared with some mythological animals.

The aim of this article is to explore how Hudspeth's revival of mythological anatomy fits with George Bataille's science of heterology; also, why Hudspeth chose to write about and anatomically illustrate mythical beings which are conventionally classified as imaginary; further, why was it necessary to set his novel in the 19th century? Does the 21st century still harbour the conspiracy related to human descent? Research by Michael A. Cremo, Linda Moulton Howe and other researchers will be used to challenge the dominant evolutionary theory and redefine man's origin along the lines of Dr. Black's ideas.

Keywords: heterology, mythological anatomy, birth anomalies, human descent, E. B. Hudspeth

1. INTRODUCTION: Rising interest in mythical beings

Mass media offer a variety of programmes at the moment which deal with strange creatures or even mythical beings, allegedly sighted in various parts of the world. For example, the *Monsters Among Us Podcast* (Derek Hayes) about cryptid creatures shows a great number of bizarre forms among which there are many humanoids: bigfoot/sasquatch, mothman, vampire, shadowman, skinwalker, hatman, the zozo demon, werewolf, and Dogon Nommo. The programme is a platform for the tales and reports of those who claim to have

1 vesna.lopicic@filfak.ni.ac.rs

2 This research was supported by the project 178014 granted by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

witnessed these and many more weird appearances, while the host contends that all the stories presented are true (to the best of his knowledge).

Likewise, History Channel 2 is now broadcasting the series *True Monsters* which, according to the official website, "sorts the fiction from the often-muddled facts about the most terrifying monsters, awe-inspiring myths, and timeless legends in history. From monstrous creatures to wrathful gods, this series tells the incredible stories that reveal the surprising truths" (A&E Television Networks). The contention is again that the viewers will be given the factual truth about the existence of entities such as devils, cannibals, gods, Medusa, Goliath, the Cyclops, the Minotaur, and Grendel among others.

Furthermore, the *Ancient Aliens* series, almost continually aired on History Channel 2 since 2010, discusses the possible influence of aliens on our civilization. From the first season, the hosts maintain that there existed creatures part man – part animal such as the Minotaur and Medusa, which were created through alien animal-human hybrid experimentation. Egyptian hieroglyphs, prehistoric remains, tales, legends, and sculptures such as the Sphinx are used as evidence for the existence of numerous extraterrestrial species inhabiting Earth in the past or of their experimentation on human DNA. This may have produced humanoids ranging from Neanderthals, Denisovans and Homo floresiensis all the way to Homo Sapiens Sapiens, with a host of other weird creatures, some of which may still be roaming remote woodlands like the famous Bigfoot or Yeti.

There was even a series in 2015, now being aired again on H2, dedicated wholly to the search for evidence that giants existed in some distant past. Supernatural giants are indeed mentioned in various ancient texts (the Bible's Goliath, the Sumerian Enkidu, the hybrid Nephilim among others), and also written about in numerous newspaper articles from around 1900. Intrigued by this phenomenon, Jim and Bill Vieira made a show *Search For Lost Giants* in 2015 and collected over 2000 newspaper articles reporting discoveries of giant skeletal remains and other evidence. However, a conclusive proof has not been found yet.

Although all these programmes fall into the category of entertainment and are often labeled as paranormal industry making considerable profit from human curiosity, naiveté or the need to be amused and distracted, the rising interest in supernatural beings (despite the position of mainstream science) should be perhaps considered from the perspective of heterology.

2. HETEROLOGY or The Completely Other

A recent Special Issue of *Theory, Culture and Society* (Sage 2018) edited by Roy Boyne (Durham University) and Marina Galletti (University of Rome) deals with George Bataille's attempt to constitute the science of heterology, which he defines as "the science of the excluded part" (Bataille 2018: 31). As Galletti explains, the excluded part is that which is left behind by science in the sense that it is irreducible to scientific knowledge. In their Introduction to the Special Issue, Boyne and Galletti elucidate Bataille's categories of

homogenous and heterogeneous, whose distinction and opposition wrap up his idea of heterology:

> There are therefore, broadly speaking, two opposed regions in human affairs, one homogeneous, profane and commonly practiced, the other heterogeneous, completely other, deeply separated from the first and, additionally, itself deeply divided by the violent opposition between pure and impure, angelic and obscene, noble and common – it being understood that homogeneous is used here in its proper sense, while heterogeneous on the contrary takes on a new sense which to some extent would suit better the expression of the completely other, if it were of some practical use (Bataille 2018: 36).

All the significant concepts of Bataille's new science are in fact mentioned in this quote. The paradigm of the homogeneous stands for the ordinary world and the state as its oppressive power, for the servile reason embodied in mainstream science, and for the ethics enslaved to the principle of utility. The homogenous representation of the world seeks to create and maintain stability, order, and utility through philosophical systems, religion, science, and instruments of state power. In other words, the homogenous is approved of and encouraged, desired and sustained by the powers that be. In the world of utilitarian ends, the profane and commonly practiced becomes idealized so that going beyond it is considered unproductive and therefore superfluous.

The region of the heterogeneous, on the other hand, is directly opposed to the homogenous in the sense that it deals with the unproductive expenditure of life irreducible to the parameters of reason and common sense, or with everything that is rejected by the homogenous society. Bataille is quite clear:

> Included are the waste products of the human body and certain analogous matter (trash, vermin, etc.); the parts of the body; persons, words, or acts having a suggestive erotic value; the various unconscious processes such as dreams or neuroses; the numerous elements or social forms that homogeneous society is powerless to assimilate: mobs, the warrior, aristocratic and impoverished classes, different types of violent individuals or at least those who refuse the rule (madmen, leaders, poets, etc.) (Bataille, 1985e: 142, quoted in Boyne 2018: 8).

This inventory lists categories such as eroticism, genitalia and excreta, which obviously entail a certain social prohibition or even reach the status of taboo like death, because they may be charged with an unknown or possibly dangerous force undermining the homogeneous region. The shock of the heterogeneous is such that any contact with heterogeneous otherness should be avoided, and it is often seen as repulsive or disgusting. Boyne and Galletti claim that "the heterogeneous erupts where reason stops" (2018: 5), and for its disruptive quality it is excluded.

Bataille used the term heterology for the first time in his essay "The Use Value of D.A.F. de Sade" (1930), while his essay "The Psychological Structure of Fascism" (1933) marked the inauguration of heterology as the science of the excluded part. His goal was to bring the excluded part to light and to explain its capacity to revolt using examples from psychoanalysis, religion and class relations. Further, he identified a polarization within the heterogeneous which is divided into higher and

lower forms of heterogeneity, the former characterized as pure and noble, and the latter as base and vile. Both fall into the category of the completely other, wholly other, totally other, entirely other (toute hautre). All these synonymous adjectives indicate an attempt on the part of the translator to express the otherness of the heterogeneous so much removed from the homogeneous that an adequately powerful adjective is not easy to find. Bataille sums it up: "What sacred things, obscene things and certain social sectors have in common is that they are entirely other, remote from the homogeneous region characterized as the world of utilitarian ends" (Bataille 2018: 36). Mythical beings definitely belong in this region.

3. THE LOST CONTINUUM: Bataille's hybrid figures

Bataille was mainly concerned with class dynamics and religion, but his conceptualization of heterology as the science of the excluded part logically opens up to what precedes these historical notions in the sense of deep history. Namely, relatively new research[3] aiming at "a complete account of the human experience" (Paxton 2013: 152) delves into deep time to explore the forms of connectedness throughout human history, which were identified by Andrew Shryock and Daniel Lord Smail in *Deep History: The Architecture of Past and Present* (2011). Tackling the problem from various perspectives, Shryock and Smail with their contributors offer a new scale and new yardsticks for understanding the human body, which are outside of conventional science. They rely not on written records as history always does but mainly on the findings of paleoanthropology and related sciences to pull down the walls between history and prehistory and get a better picture of humanity's journey on this planet. In their view, conventional history is so shallow that "The human body, in the form of skulls, teeth, and bones, has been a central figure in humanity's deep history for no more than a century" (Shryock 2011: 55), while deep historians go back five to eight million years into the past to the supposed point of divergence of our hominid ancestors from the great apes.

Michéle Richman from the University of Pennsylvania places Georges Bataille in the context of deep history in her article "Bataille's Prehistoric Turn: The Case for Heterology" (2018), because Bataille considered himself a pre-historian and inadvertently helped establish the science of deep history. He identified discontinuities or interruptions of conventional narratives which mark a divide between history and prehistory, and at the same time brand the excluded part as the totally other. What is discovered in deep time most likely belongs in heterology. However, Bataille's intention was to reach an understanding of the original continuum, as Richman explains:

3 David Farrier from the University of Edinburgh provides interesting information: "The concept of 'deep time' was first described in 1788 by the Scottish geologist James Hutton, although only coined as a term 200 years later, by the American author John McPhee. Hutton posited that geological features were shaped by cycles of sedimentation and erosion, a process of lifting up then grinding down rocks that required timescales much grander than those of prevailing Biblical narratives." Andrew Shryock and Daniel Lord Smail take up and explore this idea with a number of contributors in their ground-breaking 2011 book *Deep History: The Architecture of Past and Present*.

> From its privileged vantage, the prehistoric detour provides the conditions of possibility to simulate a continuum according to the following revised notions: communication before speech, the religious before religion, wisdom before philosophy, markings before art, eroticism before sexuality, and globally, what Jean-Luc Nancy summarized as humans before humanism. *Before* connotes priority and valorization as well as chronological anteriority (Richman 2018: 161).

In other words, Bataille wanted to use science to go beyond what is known, and reveal what is ignored and excluded from the mainstream discourse. The totally other may be shocking, illogical and even nonsensical, but it needs to be unearthed and acknowledged, which conventional scholarship is not prone to, upholdinghomogeneity between cause and effect.

"Wisdom before Knowledge" (165-167) is the chapter in which Richman collects Bataille's insights into the relationship between non-human and human animals. The ambiguity of this relationship stems from the awareness of a rupture between man and animal, and the persistent feeling of continuity with animals. Eric Hudspeth in his novel *The Resurrectionist: The Lost Work of Dr. Spencer Black* (Quirk Books 2013), among other things, asks the question at what point 'man' begins and 'animal' ends. The transition of animals to humans may be attributed to work, language, and deferred gratification according to Richman, but the point of rupture is still vague and may be marked by diversification of forms, which does not escape Bataille. His studies of cave art focus on hybrid figures such as the 'Horned God' of the Trois-Freres cave or the Lascaux 'bird-head man' and on beings like the Minotaur. While science relegates them to the sphere of mythology and old religions, heterology tends to reacquire the mythical images in a fresh assessment of the deep past in search for clues to our present condition of discontinuity.Bataille's interpretation of various hybrid beings need not be supported, but it certainly tries to shed more light on the mystery of our hominin ancestors and to question the exclusion of forms belonging to the lost continuum between humans and animals. In this sense, some so-called mythical beings may have been ancestors of human species, varieties that died out unacknowledged by science.

4. THE HETEROGENEOUS BODY: The Book of Imaginary Beings

Since the article began with the perception of the rising interest of the media in mythical beings, it should be now noted that this phenomenon is gaining in intensity but is not new at all. In the Western world the first bestiary was probably compiled in ancient Greece twenty centuries ago, while in the British culture the first preserved fragment mentioning animals was found in the *Exeter Book* (c. 970-980) (Delahoyde, 2018) to be followed by a great number of medieval bestiaries drawing on Pliny's catalogue from his *Natural History*. The wonderful variety of creatures[4] in these bestiaries amazes the

4 The website Bestiary | Theoi Greek Mythology available at www.theoi.com/greek-mythology/bestiary.html provides an insight into this variety listing eight broad categories: Mythical Monsters (awful humanoid creatures), Mythical Hybrids (creatures which combine human and animal forms or various animals), Mythical Animals (normal animals with

modern reader used to the repertoire of a zoo, and exerts a powerful influence on some creative minds. How else is it possible to understand the impulse that drove Jorge Luis Borges to write *The Book of Imaginary Beings* (1967) which he and his co-author Margarita Guerrero called *An Anthology of Fantastic Zoology*. In their zoological garden one can find 116 creatures which Borges reluctantly calls monsters. The point is that an infinite number of monsters can be created[5] combining elements taken from real creatures, but strangely only those beings recorded in old manuscripts and mythology survive to this day. The heterogeneity of their bodies is unquestionable and so is their axiomatic attractiveness in our homogenous world. It seems that the same urge and fascination that make children (and adults) visit zoos make them dwell on the descriptions and illustrations of imaginary beings, as if by contemplating them the transition from animals to humans could be understood and the rupture bridged over.

Borges offers his own explanation of why humanity needs monsters using the dragon as an example:

> We do not know what the dragon *means*, just as we do not know the meaning of the universe, but there is something in the image of the dragon that is congenial to man's imagination, and thus the dragon arises in many latitudes and ages. It is, one might say, a *necessary* monster, not some ephemeral and casual creature like the chimaera or the catoblepas (Borges 2005: XII).

In other words, the origin of monsters is grounded in deep time, accessible to human wisdom but inaccessible to conventional knowledge which conveniently places them in the realm of the imaginary. The question remains whether these fantastic creatures really lived and what evidence we may have of their existence in the ancient past.

5. ABNORMAL ANATOMY: Hudspeth's The Resurrectionist

This is the question also considered in creative fiction by Eric Hudspeth in his novel *The Resurrectionist.* Probably inspired by the exhibits at the Mütter Museum founded in 1858 in Philadelphia, showing "a collection of medical anomalies, anatomical and pathological specimens, and bizarre medical instruments," Hudspeth invents Dr. Spencer Black who supposedly achieved fame and notoriety in the late nineteenth century as a surgeon. In emulation of the verisimilitude of Victorian novels, the book opens with a short note from the (unnamed) publisher to offer "the most complete biography to date of the Western world's most controversial surgeon" (Hudspeth 2013: 7). Instructed

some fantastic attributes), Dragons (a breed of serpentine monsters), Giants (gigantic men, often with fantastic features or abilities), Ghosts & Demons (creatures from the underworld which haunted the earth), Legendary Creatures (Fantastic animals which were believed to inhabit the remote corners of the earth), and Legendary Tribes (fabulous tribes of men which were believed to inhabit the lands of Terra Incognita).

5 As an illustration of this idea, Borges lists dreams that Swedenborg, Kafka, C. S. Lewis and E. A. Poe had in which fantastic creatures appear which will never become residents of the zoo of mythology.

by their father who boasted an anthropomorphic display of dressed up cadavers in his office, Spencer and his brother Bernard learned anatomy and dissection on the bodies snatched from graves. Spencer was especially captivated by the mysteries of the human body as evidenced in his diary. The novel is in fact a fictional biography by an unnamed author quoting entries from the journals of the main characters and some paper clippings related to Dr. Black's shows, and covering what is known of his life from his birth in 1851 to his disappearance in 1908.

Spencer Black is a gifted surgeon inclining to the philosophical aspect of life and considering the entire body as the soul. The first entry of his diary is Hamletian in its glorification of the human mystery:

> What a miracle it is to be human! … When one dies they neither ascend to the heavens nor descend to hell, they instead become cured – freed from an illness and healed from the suffering of mortality. Our consciousness, our awareness, is a symptom of our body and it is secondary to the mystery of our physical chemistry (Hudspeth 2013: 15-16).

Written by a young man of 18, these words nevertheless reflect Black's life-long attitude that birth defects and physical abnormalities are significant indications of what was going on in human deep history. He initially rejected the possibility of the higher and lower forms of heterogeneity, saying that "… scientists, physicians, sophists, do not allow such nonsense as god and monsters to infect our logic" (Hudspeth 2013: 23), in the belief that the miracle of life should not be defective because it is granted. Yet the evidence of the fallibility of the 'perfect' human organism, all the flaws of human growth and development which he witnesses in his practice prove nature's ability to malfunction. Black has to ask himself why the body can mutate, what the source for such mutations is, what they tell us. The Cartesian logic which he follows makes him a truly modern scientist who starts from the consequence and searches for the cause of congenital abnormalities and abnormal formations. Teratology could not explain mutations such as ectrodactyly or polydactyly but only study them, while Darwin's theory of evolution and natural selection offered accidents as the only explanation for them, which Dr. Black finds sadly lacking. In his opinion, mutations cannot be accidents because "the body cannot grow something without knowing how" (Hudspeth 2013: 25). The accident is made possible by the knowledge the body already has.

Hudspeth has been criticized for using scientific vocabulary which did not exist in the time period covered by his novel, especially the terms 'genetic' and 'mutation,' which we believe is unfounded. Darwin published his *On the Origin of Species* in 1859 and he never mentioned either of the terms in this book, though the online etymology dictionary (www.etymonline.com) claims that he used the word 'genetic' in 1859 in other texts in the biological sense of 'resulting from common origin.' The word was coined as early as 1831 by Carlyle to mean 'pertaining to origins,' while the word 'gene' was introduced in 1911 to mean 'give birth, beget.' The modern sense of 'pertaining to genetics or genes' came into use in 1908 which was the year Dr. Black disappeared and

was never heard of again. Therefore, Black's article "The Perfect Human" which appeared in 1870 could not feature the term 'gene' (which it does not) but it does employ the term 'genetic' in its early Darwinian sense. In *The Resurrectionist* the term 'mutation' is used in its Latin meaning of 'change.' Therefore, when Dr. Black explains that genetic mutations are not accidents but "the body attempting to grow what it once had thousands of years ago" (Hudspeth 2013: 24), he is actually saying that what we see as abnormalities and deformities are atavistic changes resulting from common origin. In this article he even claims that "many so-called mythological creatures were in fact real species that once walked the earth" (Hudspeth 2013: 25) to which we are genetically related.

For such bold assertions Black is ostracized from the academic community and spurned as severely as any scientist would be today. It is shocking enough that only a decade earlier Darwin proposed his theory of evolution from common ancestors which linked humans directly to animals, and in particular to apes. However, not even Darwin dared go deep into time and envision what had happened in the remote past: "I cannot pretend to throw the least light on such abstruse problems. The mystery of the beginning of all things is insoluble by us; and I for one must be content to remain an Agnostic" (Darwin 2010: 135). Though very unlikely, Dr. Black seemed to have been unaware of Darwin and his theory or at least he never mentioned him in his diaries, probably because he relied on the findings of his own research.[6] Darwin was a naturalist and a biologist while Black was interested exclusively in the human body and he had an ample supply of study material: "I have butchered many men. All are innocent and equaled when they are on the table. All are exquisite and grotesque" (Hudspeth 2013: 37). Enlightened by his surgical experiences, he created his own theory which nevertheless borrowed elements from Darwin's findings. Namely, he started entertaining the notion that "through evolution and certain paths of natural selection, humans had lost some of their natural and necessary traits" (Hudspeth 2013: 31). This means that the human being may not be the best result of evolution having lost those essentially important traits. The fact that they occasionally reappear in mutations and deformities proves that the body has the knowledge or the memory of these lost parts and tries to grow them back. They are latent traits manifesting themselves unexpectedly and being seen as monstrosities while they only indicate mankind's true nature and origin. The radical aspect of Black's theory cost him his reputation and changed the course of his life because neither the scientific community nor the public could negotiate the idea that "perhaps our ancestors shared traits with some of the ancient animals or, more accurately, ancient mythological animals" (Hudspeth 2013: 31). The year was 1877. Hudspeth carefully planned the time sequence of his novel. Six years earlier Darwin had published his *The Descent of Man* (1871) and again created shockwaves by pointing at the common ancestry with apes:

6 The theory of evolution and the principle of natural selection are mentioned on page 31, but as commentary by the unknown editor of Black's work, not by Black himself.

> The early progenitors of man must have been once covered with hair, both sexes having beards; their ears were probably pointed, and capable of movement; and their bodies were provided with a tail… and our progenitors, no doubt, were arboreal in their habits (Darwin, 2010: 166).

After this, an even more radical hypothesis of mankind's common ancestry not only with apes but also with fabulous species, as claimed by Black, could hardly be supported in the last decades of the 19th century. Much more time would be needed to accept such ideas as that the mythological creature known as the satyr, for example, was once real. Nevertheless, teratology became Black's passion.

6. *THE HETEROGENEOUS VARIETY: The Codex Extinct Animalia*

A turning point in Black's career and life happened when he visited the anatomy museum at a local carnival, and saw the preserved body of a dead child whose skin was covered with excessive hair and whose knees were bent the wrong way. Known as the fawn-child, it stood as proof of all Dr. Black believed in: "that the mutations were manifestations of the ancient past he had written about – evidence of a genetic code that was not completely eradicated" (Hudspeth 2013: 34). To him, this was not a malformed human but an animal woven into the child "exhibiting a vestige of a mythological past" (Hudspeth 2013: 34) that was intended by nature to still exist. His views directly contradicted the Old Testament because he believed that the original man was radically different from the Biblical representations. Further, he claimed that all mythological creatures once really existed in their bizarre and fantastic forms the evidence of which were, for example, the little bone growths at the top of the fawn-child's head he classified as juvenile horns. To prove all this, Black created his own anatomy show where he exhibited taxidermied animals in strange hybrid combinations, and after that started grafting living tissue to produce (hardly) living creatures such as winged dogs. The culmination of his career was the Human Renaissance show which featured surgically assembled human hybrids such as a nine-year-old girl born with no arms which Black interpreted as nature's attempt to sprout wings. He created a winged woman by grafting wings on her shoulders and then moved one step further in his theory to claim that the body could self-resurrect: "the idea that he could unlock the body's natural memory of its ancestral past by giving it real physical reminders. Armed with these prompts, the body could rebuild on its ancient knowledge and then 'self-resurrect'" (Hudspeth 2013: 53-54). The journal entries of Dr. Black became more obscure and his claims outlandish because he implied that the body holds the seeds of life and death sewn together, and that he had learnt the secret. His last hysterical letter to his brother Bernard is full of the ramblings of a desperate lunatic who seemingly performed a terrible surgery on his own wife turning her into a Fury.

Dr. Black disappeared in 1908 (just like his brother who went to find him) but not before he left behind his master-piece, an anatomical reference manual

titled *The Codex Extinct Animalia*. The model for such manuals was *Gray's Anatomy* first published in 1858, and the difference is not in the method but in the subject: Gray made an anatomy textbook of the human body, while Black produced an anatomy atlas of eleven extinct creatures which he described as the lesser known species of the animal kingdom. Among them there were seven mythological species with human features (sphinx, siren, satyr, minotaur, ganesha, centaur and harpy) and four well-known mythological animals (chimera, cerberus, pegasus, and dragon). He claimed that he possessed the specimens or the remains of most of these beings so he created the codex to preserve evidence of his work and to provide a map for other scientists to follow.

Dr. Black' *Codex* is a fitting contribution to the science of heterology since it bridges the rupture between animals and humans by showing the varieties which are in essence hybrid, supposedly better equipped for survival, which then leaves the question of why they failed to prosper as species difficult to answer. In turn, the heterogeneous variety of Black's creatures meets Bataille's goal for heterology as the science of the excluded part to shed light on the unproductive expenditure of life. Most of these hybrid beings very likely disappeared from various lines of human evolution and left a gap which heterology aims to fill.

Hudspeth in fact created two books in one, the second being superfluous despite its fascinating drawings. In the first sixty pages he manages to persuade the reader that Dr. Spencer Black was a madman, while in the further 130 pages he provides evidence of the man's genius. In at least eight pages for each creature he offers stylised drawings[7] of the full body, the musculature, the skeletal system, its additional viscera and tissue-level renderings.There is a brief introduction, and a complete taxonomic rank for each animal with innovative names for the new fictional bones and muscles on every page. With just a couple of mistakes (documented by expert bloggers), the biomechanics for each species is presented in meticulously detailed anatomical illustrations blending fiction and art. Indeed, one has to wonder whether Hudspeth describes his fictional character or himself when he says:

> I hear them marvel at my work – my indignant science. I hear them call out in fear of what they see. And there are some gentlemen who doubt what I will tell them. They call me a liar and a charlatan or a quack. But in time the methods of science that I now employ to convince people will surely set them free – alas, this I cannot explain to the angry fools(Hudspeth 2013: 43).

It is inevitable to marvel at his work and the metaphor of a man's descent from a noble doctor to a vivisecting monomaniac and to conclude that Hudspeth, via his fictional character, proposes the idea of human (moral) devolution contrary both to Darwin's evolution and to the stance of modern science that evolution is irreversible. Why would Hudspeth go to such lengths to illustrate mythological creatures in the minutest detail if he didn't believe that mythical ancestors to mankind really existed? Evolution does not imply progress but adaptation, therefore it is not impossible that the evolutionary ancestors of

7 All made by Hudspeth himself who is an accomplished artist.

humankind were not beings like Adam and Eve but something else entirely. In the manner of speculative fiction, one has to ask the question what knowledge may be locked in human genes and in unused parts of the human brain. Does the body occasionally remember what it once was and attempts to show it through abnormal formations and shapes? Can nature tap into the previous evolutionary steps and manifest its capacity for variety lost in the long centuries of deep time? Finally, if this is so, perhaps a grand conspiracy is at work to conceal evidence that we are descended from evolutionary off-spurts, hidden in our genes. Black's fictional biographer explains:

> Black claimed that scientific evidence proving the existence of ancient mythological animals had been concealed by unnamed parties; taxonomy records were destroyed, constellationrecords were changed, fairy tales were altered and rewritten, all in an attempt to ignore our true history (Hudspeth 2013: 31).

If Black was a madman who believed that mythological animals had existed and their existence had been covered up, why was it necessary for Hudspeth to set his novel in the 19th century? Was it too foolish or risky to make Dr. Black our contemporary? Does the 21st century still harbour the conspiracy related to human descent? Are there any remains of these mythological creatures that can be found today?

7. HETEROLOGY or the revolt of the excluded part

One of the aims of heterology was to draft a paradigm of human antiquity which would include all possibly excluded hominin ancestors of mankind. As Richman explains:

> Bataillian anthropology never questioned the need for reason and work to transition from the condition of animal to human. Yet the recurrence of semi-human icons throughout his work, such as the Minotaur, suggests otherwise (Richman 2018: 167).

The available evidence for such a paradigm could be easily shown in an anatomy museum at a carnival or fair[8], but could not be presented with any credibility to the orthodox scientific community.[9] Provoked by the reception of his book *Forbidden Archeology, The Hidden History of the Human Race* (1993), Michael A. Cremo, a freelance researcher and an alternative archeologist, coined the phrase 'knowledge filtering' and defined it in these words:

8 The visual media, especially film, and the genre of science fiction today allow new channels for the promotion of the ancient heterogeneous variety of the human species.

9 In his book *Darwin's Black Box* (1996, p. 183), biochemist Michael Behe says, "In the past ten years, *Journal of Molecular Evolution* has published more than a thousand papers. . . . There were zero papers discussing detailed models for intermediates in the development of complex biomolecular structures. This is not a peculiarity of *JME* . No papers are to be found that discuss detailed models for intermediates in the development of complex biomolecular structures, whether in the *Proceedings of the National Academy of Science*, *Nature*, *Science*, the *Journal of Molecular Biology* or, to my knowledge, any science journal."

> The knowledge filter represents the dominant ideas of the scientific community regarding human origins and antiquity. Evidence that conforms to these ideas passes easily through the filter. Evidence that varies slightly from these ideas may pass through the filter with some difficulty. But evidence that radically contradicts these dominant ideas will not pass through the filter. Such evidence is forgotten, set aside, or, in some cases, actively suppressed (Cremo 2001: 391).

In a wider social context, knowledge filtering is present in many spheres of life in the sense that "the received wisdom – the common knowledge – is often wrong" (Kick 2001: 6), as claimed by Russ Kick and the contributors to his volume *You are Being Lied to. The Disinformation Guide to Media Distortion, Historical White-washes and Cultural Myths*. Cremo's article "Forbidden Archeology" is part of the chapter *Blinded by Science* whose authors draw attention to some misconceptions and manipulations which are the basis of common knowledge. His personal contribution deals with humankind's hidden history, i.e. with "hundreds of cases of scientifically-reported evidence for extreme human antiquity, consistent with the account of human origins given in the ancient Sanskrit writings of India" (Cremo 2001: 392). He advocates "an alternative picture of human origins" (Cremo 2001: 395) which should begin with the question 'What is a human being?' Cremo himself is emblematic of the really exciting scientific research going on outside the normal channels because the scientific establishment sometimes restricts access to evidence and prevents open discussion of it.

Alfred Russel Wallace, Darwin's contemporary and colleague naturalist, and one of his first informed critics, was one of those early scientists whose unorthodox ideas were suppressed in favour of Darwin's materialism. In his book *Contributions to the Theory of Natural Selection* he introduces the idea of an inexplicable driving force behind evolution: "a superior intelligence has guided the development of man in a definite direction, and for a special purpose, just as man guides the development of many animal and vegetable forms" (Wallace 1871: 359).[10] After a century and a half, there are researchers who claim the same and whose findings are equally filtered despite being firmly supported by research evidence and experiential testimonies. They prove that most paranormal topics are not supernatural; they are merely unaccepted by the mainstream. Therefore, there seems to be cognitive dissonance between the truth as it is presented (Cremo's 'the common knowledge') and verifiable facts, which alarms the proponents of heterology, and calls for a revision of common knowledge. If Bataille defines heterology as the science of the excluded part, then the part that has been excluded from mainstream science occasionally rises up in revolt, which Hudspeth illustrates at two levels:

10 In his autobiography *My Life: A Record of Events and Opinions*, Wallace is even more daring than to talk about creationism:"The majority of people to-day have been brought up in the belief that miracles, ghosts, and the whole series of strange phenomena here described cannot exist; that they are contrary to the laws of nature; that they are the superstitions of a bygone age; and that therefore they are necessarily either impostures or delusions. There is no place in the fabric of their thought into which such facts can be fitted. When I first began this inquiry it was the same with myself" (Wallace 2011: 349).

1) genetic abnormalities related to ancestral mythological creatures perplexingly occasionally express themselves in humans; 2) Dr. Black rises up against the whole scientific community and stirs a controversy. Therefore, Wallace speaks for Hudspeth and all like-minded people when he says: "We write not to convince, but to excite an enquiry. We ask our readers not for *belief*, but for doubt of their own infallibility on this question" (Wallace 2011: 350).

8. CONCLUSION: Ancient human anatomy and other taboos

It is relatively easy to dismiss mythological creatures from serious paleontological discourse, and see them as products of sophisticated imagination of human ancestors representing metaphorical renderings of animal instincts in humanoid forms. Likewise, some Egyptian hieroglyphs which clearly depict hybrid creatures may be understood as ritualistic expressions of domination over inferior enslaved enemies treated as dogs. The strange anatomy of these creatures falls outside 'the common knowledge' of what earlier anatomical forms of man could have been, and becomes the material used by heterology to build the case for the excluded part and humankind's hidden history. What may have happened thousands of years ago loses its significance because it is shrouded in speculations and mythical lore. However, the research carried out today seems to be equally ignored despite the scientifically-reported evidence for various unusual phenomena which Linda Moulton Howe, an awarded investigative journalist, author, and reporter, calls 'high strangeness' in her book *Glimpses of Other Realities* (1998). She is an example of how normal scientific discourse excludes the findings of a dedicated investigative reporter because they contradict common knowledge. Bloodless cattle mutilations, mysterious crop circles, supposed UFO sightings and alleged alien abductions are systematically filtered out of the body of knowledge upheld by the scientific community.

Heterogeneous anatomy is also a taboo or at best seen as evidence of natural evolutionary mistakes, and as such it is excluded from the dominant academic discourse. Alternative deep histories claiming that we are not alone in the universe or that the earth is an ancient alien laboratory cannot enter mainstream science despite accumulated evidence[11] that early humans coexisted with Neanderthals, Denisovans and Homo floresiensis. Did humans interact with such creatures or were they all part of extraterrestrial experimentation on hominin DNA is a banned topic although dealing with it could possibly throw more light on the true nature of man and his origin. As if aware of the negative connotation of these issues, Eric Hudspeth sets the story of his Dr. Black in the 19th century, safely removing him(self) from probable criticism, and offering his readers the option of keeping his anatomical drawings of mythological creatures as entertainment on coffee tables. On the other hand, Linda Moulton Howe and many

11 Ewen Callaway in his article"Evidence mounts for interbreeding bonanza in ancient human species" (Nature, 17 February 2016. Available at: https://www.nature.com/news/evidence-mounts-for-interbreeding-bonanza-in-ancient-human-species-1.19394) quotes the latest discoveries indicating the possibility of interbreeding between early humans on one side and Neanderthals, Denisovans and Homo floresiensis on the other.

other researchers prove that one can spend a whole lifetime being daring and radical. In a recent interview titled "Earth is an Ancient Alien Laboratory," she sends a clear message that there is nothing to be afraid of:

> The one thing that I think is the most important for everybody, I hope, to take away from this interview is that – I am living proof – that you can walk round this planet, excise tissue from animals that are lying on the ground that sheriffs have told me creatures from outer space mutilated, and I am still here, after three and a half, four decades of trying to get to the bottom of all this. And the one thing I have learnt is fear doesn't ever accomplish anything. You just keep going, and what we need more than anything is the truth about who we are, what the true history of this Earth, the entire Solar system is, and if we have allies – and the governments know we have allies – it is far passed time that all of us know who those allies are, and take some confidence that moving through the rest of the 21st century we are going to be moving out into the Solar system, and I don't think there's anything to be afraid of. In fact, I am excited (Howe, 2017).

Searching for the truth may reveal some abnormal skeletons but it is better not to hide them in the closets of science if they hold the key to some essential questions which concern human future. If, as Black claimed, "there once lived more bizarre and unknown creatures in the world than what had been discovered," if "mermaids[12] once swam in the deep, minotaurs ruled in the hills of Macedonia, and sphinxes nested in the rocks of Mount St. Catherine in Egypt" (Hudspeth 2013: 42), then they should be part of scientific taxonomies, however unsettling to the established paradigm it may be. It seems that Hudspeth gave himself this difficult task as demonstrated by the title he chose for his novel: "Resurrectionist – one who revives or brings to light again" (Hudspeth 2013: 6). Tabooed heterogeneous anatomy as that which is left behind by science, even if unproductive expenditure of life (Bataille), needs to be considered for the sake of truth.

References

A&E Television Networks, LLC, *True Monsters*, 2018. https://www.history.com/shows/true-monsters. 28. 08. 2018.

Bataj 2018: Georges Bataille, "Definition of Heterology" In: Boyne, Roy; Marina Galletti (ed.), *Special Issue: Bataille and Heterology. Theory, Culture & Society* 2018, Vol. 35(4–5), 29–40.

Bataj 1985a: Georges Bataille (1985a), "The use value of D.A.F. de Sade" In: Stoekl, Allan (ed.), *Vision of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bataj 1985b: Georges Bataille (1985), "The psychological structure of fascism" In: Stoekl, Allan (ed.), *Vision of Excess: Selected Writings, 1927–1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bihi 1996: Michael J. Behe, *Darwin's Black Box: The Biochemical Challenge to Evolution*, New York: Free Press.

12 Interestingly, Freeform Network aired its first of the ten episodes of the television series *Siren* on March 29, 2018, and 97% of viewers liked this TV show.

Borhes, Gerero 2005: Jorge Luis Borges and Margarita Guerrero, *The Book of Imaginary Beings*, Peter Sis, Illustrator; Trans. from the Spanish by Andrew Hurley. London: Penguin, 2005 (originally published 1967).

Bojn, Galeti 2018: Roy Boyne; Marina Galletti, *Special Issue: Bataille and Heterology. Theory, Culture & Society* 2018, Vol. 35, 4–5.

Kalavej 2016: Ewen Callaway, "Evidence mounts for interbreeding bonanza in ancient human species" *Nature*, 17 February 2016. https://www.nature.com/news/evidence-mounts-for-interbreeding-bonanza-in-ancient-human-species-1.19394. 07.10.2018.

Klotvorti 2018: Robert Clotworthy; Giorgio Tsoukalos; David Childress; Jonathan Young, *The Ancient Aliens*, 2010-2018, https://www.theancientaliens.com/. 02.09.2018.

Kremo 2001: Michael A. Cremo, "Forbidden Archaeology" In: Kick, Russ (ed.), *You are Being Lied to. The Disinformation Guide to Media Distortion, Historical White-washes and Cultural Myths*, The Disinformation Company Ltd., 390-395.

Kremo 1993: Michael A. Cremo; Richard L. Thompson, *Forbidden Archeology: the hidden history of the human race* (1st ed.), San Diego: Bhaktivedanta Institute.

Darvin 2010a: Charles Darwin, *The Life and Letters of Charles Darwin, Volume I*. Edited by Francis Darwin, Cambridge: Cambridge University Press (First published in 1887).

Darvin 2010b: Charles Darwin. *The Works of Charles Darwin, Volume 21: The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (Part One). NYU Press.

Delahojd 2018: Michael Delahoyde, BESTIARIES, https://michaeldelahoyde.org/medieval/bestiaries/, 15. 10. 2018.

Etimonlajn 2018: "GENE, GENETIC", https://www.etymonline.com/word/genetic. 21.10.2018.

Feria 2016: David Farrier, "How the Concept of Deep Time Is Changing" *Aeon Magazine*, Oct 31, 2016. https://www.theatlantic.com/science/archive/2016/10/aeon-deep-time/505922/. 25.10.2018.

Hejz 2018: Derek Hayes, *Monsters Among Us Podcast*, http://www.monstersamonguspodcast.com/, 10. 09. 2018.

Hau 2017: Linda Moulton Howe, *Earth is an Ancient Alien Laboratory*, UAMN TV, Published on March 15, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=yuv-zlnKP0k, 22. 11. 2018.

Hau 1998: Linda Moulton Howe, *Glimpses of Other Realities, Vol. II: High Strangeness*, Albuquerque: Linda Moulton Howe Productions.

Hudspet 2013: E. B. Hudspeth, *The Resurrectionist: The Lost Work of Dr. Spencer Black*, Philadelphia: Quirk Books.

Kik 2001: Russ Kick (ed.), *You are Being Lied to. The Disinformation Guide to Media Distortion, Historical White-washes and Cultural Myths*, New York: The Disinformation Company Ltd.

Pekston 2013: Fredrick S. Paxton, "Deep History: The Architecture of Past and Present" *American Historical Review* 118.1 (2013): 151-152. https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1032&context=histfacpub, 29. 10. 2018.

Ričmen 2018: Michéle Richman, "Bataille's Prehistoric Turn: The Case for Heterology" In: Boyne, Roy; Marina Galletti (eds.), *Definition of Heterology. Special Issue: Bataille and Heterology. Theory, Culture & Society* 2018, Vol. 35(4–5), 156-173.

Šrajok 2011: Andrew Shryock; Daniel Lord Smail (eds.), *Deep History: The Architecture of Past and Present*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Left/Right Production Company, Jim and Bill Vieira, *Search for Lost Giants*, 2015. https://www.history.com/shows/search-for-the-lost-giants. 09.09.2018.

Volis 2006: Alfred Russel Wallace, *Contributions to the Theory of Natural Selection*. Michigan: University of Michigan, 1871. Digitized 17 Feb 2006, https://books.google.rs/books?id=uGSFcFcSBmkC&vq=superior+intelligence&source=gbs_navlinks_s. 02.12.2018.

Volis 2011: Alfred Russel Wallace, *My Life: A Record of Events and Opinions*. Cambridge Library Collection – Darwin, Evolution and Genetics. Cambridge: Cambridge University Press.

Весна А. Лопичић

АБНОРМАЛНА АНАТОМИЈА: ХАДСПЕТОВ ДОПРИНОС ХЕТЕРОЛОГИЈИ

Резиме

Први роман америчког писца Е. Б. Хадспета (Hudspeth) *The Resurrectionist: The Lost Work of Dr. Spencer Black* из 2013. указује на озбиљна питања којима савремена наука избегава да се бави, а пре свегана оспоравање порекла човека као врсте. Циљ овог истраживања јесте да осветли то питање онако како га је Хадспет приказао преко свог јунака, доктора Спенсера Блека, који је у 19. веку наводно дошао до закључка да анатомске урођене аномалије нису грешка природе већ њен покушај да људском организму врати делове тела које је некада као врста имао. Наука о хетерологији Жоржа Батаја (Georges Bataille) представља погодан теоријски оквир за тезу да је много тога о пореклу човека конвенционална наука занемарила или намерно одбацила као ненаучно. Рад почиње указивањем на појачано интересовање ТВ медија за репортаже о митолошким бићима и чудовиштима, затим смешта те приче у контекст хетерологије као науке о тотално Другом и развија тезу да у овим тврдњама о анатомској повезаности људске врсте са њима можда има научне истине. Батај указује на могуће постојање хибридних бића која вероватно могу да повежу прекинути континуум између животиња и човека, Борхес у својој *Књизи имаґинарних бића* (1967) даје детаљан преглед познате митолошке анатомије, а Хадспет приказује сву разноликост абнормалне анатомије из угла лекара хирурга. Његов доктор Блек чак саставља и анатомски атлас на 130 страница који је део самог романа и у коме се налазе Хадспетови цртежи једанаест изумрлих митских бића. У последња два сегмента рада износи се тумачење да је сама појава атавистичких одлика метафоричка побуна одбачених делова људског организма, као што је и рад доктора Блека у супротности са прихваћеним научним ставовима побуна појединца над системом. На крају се наводи рад Линде Молтон Хау (Linda Moulton Howe) као пример свих озбиљних истраживача чије налазе етаблирана наука филтрира јер доводе у питање усвојену научну парадигму.

Кључне речи: хетерологија, митолошка анатомија, урођене аномалије, порекло човека, Е. Б. Хадспет

Примљен: 6. јануара 2019. године
Прихваћен: 27. марта 2019. године

821.111-31.09 Joyce J.
821.163.41-31.09 Pavić M.

Наслеђе 43 • 2019 • 57–72

Душан Р. Живковић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

САСТАВЉАЊЕ АДАМОВОГ ТЕЛА НА ЗЕМЉИ У ЏОЈСОВОМ *УЛИКСУ* И ПАВИЋЕВОМ *ХАЗАРСКОМ РЕЧНИКУ*[2]

У раду се анализирају доминантни принципи састављања Адамовог тела на земљи у Џојсовом *Уликсу* и Павићевом *Хазарском речнику*, посредством следећих аспеката: 1) општих поетичких перспектива отворености значења – у стварању интертекстуалног света као система повезивања и обликовања сагласја „корпуса" текстова – од древних херметичких принципа до конституисања хипертекстуалне свести у 20. веку; 2) утицаја кабале и теозофије на представљање тела Адама Кадмона као скривеног али утицајног семантичког аспекта у *Уликсу;* 3) утицаја теозофије и кабале на доминантни мотив састављања Адамовог тела на земљи у *Хазарском речнику*, као и утицајима и модификацијама Џојсових теозофских перспектива у Павићевој историографској метафикцији; 4) односе мушког и женског принципа у андрогиној природи Адама Кадмона; 5) односе теозофских учења о целовитости тела Адама Кадмона пре пада и херметичких принципа у обједињености значења *Corpus Hermeticum-a;* 6) природу и функције дијалога и сукоба међу религијама; 7) односе историје, легенди, митова и романескне фикције; 8) демонско спречавање мисије састављања Адамовог тела.

У свим наведеним аспектима, кроз алегорију састављања Адамовог тела, посредством компаративне и аналитичко-синтетичке методе, проучаваћемо, дакле, сличности, као испецифичности теозофских, кабалистичкихи херметичких учења о интерференцијама „корпуса текстова" и структурама анатомских јединица, у обликовању поетичких и семантичких аспеката Џојсовог и Павићевог стваралаштва, као значајних перспектива односа авангардних тенденција и постмодернизма.

Кључне речи: Џејмс Џојс, Милорад Павић, Адамово тело, Теозофија, Херметизам, Кабала, авангарда, постмодернизам

1 dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

1. Увод

У науци о књижевности постоји обимна литература о стваралаштву Џејмса Џојса[3] (James Augustine Aloysius Joyce, 1882–1941), кључног авангардног писца који је на светску књижевност пресудно утицао „у експерименталној употреби језика и истраживању нових књижевних метода"[4]. Такође, стваралачки опус Милорада Павића (1929–2009)[5] имао је значајну улогу у креирању доминантних токова европске постмодерне (уп. Kaindlstorfer 1996).

Међутим, иако Павић у есеју „Почетак и крај романа"[6] прецизно наводи Џојсов утицај у аутопоетичким аспектима, у науци о књижевности није довољно пажње посвећено дијалогу Павића са Џојсом, евентуалним утицајима Џојса, али и њиховим специфичностима, као и односима авангардног романа тока свести и Павићеве постмодернистичке ерудитне романескне фикције, у циљу стварању интертекстуалног универзума. У овом контексту, значајна су Џојсова и Павићева поимања отворености значења, интертекстуалности, мистике, као и уопште – јединства различитости[7], пре свега, у фигурацији Адама Кадмона – „човека пре пада, целовитог, андрогиног и безгрешног" (Paunović 2012a: 48). Састављање Адамовог тела састоји се у спознаји и повезивању алегоријских структура анатомских јединица, посредством повезивања и обједињавања „корпуса" мистичних текстова у Џојсовим и Павићевим поетичим и семантичким иновацијама.

У овом раду се анализирају доминантни принципи састављања Адамовог тела на земљи у *Уликсу* (1922) и *Хазарском речнику* (1984), посредством следећих аспеката: 1) општих поетичких перспектива отворености значења, у активној улози читаоца – стварању интертекстуалног света у мрежама значења као система повезивања и обликовања сагласја „корпуса" текстова – од (египатско-грчких) херметичких принципа до конституисања хипертекстуалне свести у 20. веку; 2) утицаја кабале и теозофије на представљање тела Адама Кадмона као скривеног али утицајног семантичког аспекта у *Уликсу;* 3. утицаја теозофије и кабале на доминантни мотив састављања Адамовог тела на земљи у *Хазарском речнику*, као и утицајима и модификацијама Џојсових теозофских перспектива у Павићевој историографској метафикцији; 4) односе мушког и женског принципа андрогине природе тела Адама Кадмона; 5) односе теозофских

3 Показатељи актуелног утицаја стваралаштва Џејмса Џојса су, на пример, међународни научни часописи: *James Joyce Quarterly*, E*uropean Joyce Studies* и *Joyce Studies Annual.*

4 Доступан на: https://www.britannica.com/biography/James-Joyce.

5 „Између многих књижевних послова којима се Милорад Павић бави: романсијер, историчар књижевности, песник, есејист, приповедач, морамо се запитати – Шта је он заправо? Коме дати примат? С обзиром на тему – приповедачу. Међутим, све ове сфере интересовања и рада међусобно су, на неки начин, испреплетене и повезане" (доступан на: (http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/ jmihajlovic-dusa_telo.html

6 Доступан на: http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana.

7 Уп. http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/01_pkp_radovic_c.html 1. 3. 2019.

учења о целовитости тела Адама Кадмона пре пада и херметичких принципа синхроницитета, амбигвитета, плурализма и енциклопедијске парадигме у обједињености значења *Corpus Hermeticum-a*; 6) контекст дијалога и сукоба међу религијама, промене религијског идентитета, као и односе догми и апокрифа у питањима састављањаделова Адамовог тела на земљи; 7) односе историје, легенди, митова и романескне фикције; 8) демонско спречавање мисије састављања Адамовог тела.

У свим наведеним аспектима, кроз мотив састављања Адамовог тела, проучаваћемо сличности, као и специфичности теозофских, кабалистичкихи херметичких учења у обликовању поетичких и семантичких аспеката Џојсовог и Павићевог стваралаштва, као значајних перспектива у сагледавању односа авангардних тенденција и постмодернизма.

2. Општи поетички аспекти

У *Уликсу* и *Хазарском речнику* принципи интертекстуалности су алегоријски представљени кроз мисије састављања Адамовог тела на земљи. Тако се у Џојсовом и Павићевом делу заправо оживљава и надграђује основна етимологија успостављања сагласја и обједињавања „корпуса" (лат. Corpus = тело) повезаних текстова.

Мит о састављању тела Адамовог на земљи у *Уликсу* експлицитно се спомиње неколико пута, док имплицитно има знато већу улогу (up. Terinoni 2007) у сугерисању активне улоге читаоца. Наиме, Џојс тражи узорног читаоца који „болује" од идеалне *insomnia*-е (несанице, будности, идеалне концентрације, уп. Eko 1965). У поимању читаоца који би спознао и надградио све семантичке асоцијације скривен је однос писца и читаоца као коаутора у интертекстуалном дијалогу – у стварању универзума значења (уп. Еко 1965, Еко 2001)[8]. „Читалац се затим узбуђује пред слободом дела, пред његовом бескрајном пролиферацијом, пред богатством његових унутарњих додавања" (Eko 1965: 146).

Јунаци *Уликса* трагају за својим идентитетом, користећи интертекстуалне принципе (у интерференцији мита о Одисеју, ирске историје и легенди, у полемици са кључним цивилизацијским тачкама, пре свега, из историје, езотерије, филозофије и књижевности, од антике до 20. века, које све истовремено постоје и преплићу се у лавиринту Даблина, у једном дану – 16. јуну 1904. године), чезнући за целовитошћу и не проналазећи хармоничност Адама Кадмона.

У *Хазарском речнику* заједничка мисија састављања Адамовог тела на земљи, у експлицитном и у имплицитном смислу, представља доминантни принцип (уп. Živković 2016: 131) који повезује „ауторе"

8 Односи између Џојсове и Павићеве поетике могу се посматрати непосредно – посредством анализе Џојсовог утицаја на поетичке и семантичке аспекте Павићевог стваралаштва, као и посредно – пошто је Умберто Еко најзначајнији део теоријских концепција у студији *Отворено дело* применио управо на Џојсов стваралачки опус, а с друге стране – *Хазарски речник* представља примену и надградњу Екове теорије отвореног дела (уп. Delić 1991; Milošević 2005).

речничких одредница (припаднике канонских и апокрифних страна хазарског света, јудаизма, хришћанства и ислама), у дијалогу са читаоцима – настављачима.

Дакле, полицентричност и амбигвитети *Уликса* утицали су на дифузност Павићеве енциклопедијске парадигме – покушаја Адамовог отелотворења у *Хазарском речнику*. Позивајући се на плурализам Џојсове поетике, Павић је стварао романе са мноштвом „почетака и завршетака"[9] – отварајући читаоцима више равноправних тумачења ка заједничким стварањима нових поетичких и семантичких стаза[10], у многострукости начина отелотворења речи.

Требаистаћи да се нелинеарност Џојсових и Павићевих дела отелотворила и у новом, хипертекстуалном медијуму. У умрежавању значења, Џејмс Џојс је обликовао „менталну хипертекстуалност"[11] у структуралном и идејном утицају на каснији развој системске, интерактивне књижевности. Такође, Павић је у *Хазарском речнику* (1984) остварио иновације у светској књижевности од формалних, преко поетичких до семантичких елемената (уп. Jerkov 1992), креирајући прво дело[12] природно структурирано за интерактивно окружење[13], у споју савремених интерактивних принципа умрежености линкова (уп. Živković 2007) и древних принципа сагласја „тела" текстова.

3. Утицаји херметизма, кабале и теозофије

У поетичким и семантичким аспектима *Уликса* и *Хазарског речника*, присутна су три основна интерферирајућа утицаја езотеријских система: херметизма, кабале и теозофије.

3.1 Херметизам представља мистичну египатско-грчку традицију култа Хермеса Трисмегистоса (grč. Ἑρμῆς ὁ Τρισμέγιστος, лат. Hermēs Trismegistus[14], „три пута највећи") – као споја египатског бога Тота (*Thoth*), бога знања, мудрости, библиотеке и енциклопедијске парадигме, „креатора језика, тумача и саветника богова"[15], „изумитеља писања и заштитника свих уметности и вештина (*arts*) зависних од писања"[16]) и грчког бога Хермеса (гласника богова, бога информација, двосмислености (уп. Еко 2001) – као оваплоћења принципа интерконтекстуалности. Херметизам је обликовао енциклопедијске парадигме *Уликса* и *Хазарског речника*, у поимању умрежености кодова, амбигвитета и

9 Доступан на: http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana.

10 Поред Џојса, на концепције стаза читања и лавиринта знања, на стваралаштво Милорада Павића утицао је Борхес, посебно у причама *Врт са стазама које се рачвају* и *Вавилонска библиотека*.

11 Доступан на: http://www.bibalex.org/attachments_en/publications/files/umberto_eco_.pdf, 6. 12. 2014.

12 Доступно на: http://www.khazars.com/pavic-i-hiperbeletristika, 4. 8. 2010.

13 Доступан на: http://www.rastko.rs/cms/files/books/4d38bf7fc5fbc.

14 Доступан на: https://www.thefreedictionary.com/Hermes+Trismegistos.

15 Доступан на: https://www.britannica.com/topic/Thoth.

16 Доступан на: https://www.britannica.com/topic/Hermetic-writings.

плурализма,по узору на принцип функционисања основног херметичког „тела" текстова – *Corpus Hermeticum-a*, чиме се, у дифузним дијалозима, успоставља отелотворење хермесовског присуства на два или више место истовремено. Такође, у овом контексту присутна је и интерференција херметичких принципа и мита о састављању Адамовог тела, управо у просторно-временским метафорама: „Врло кратак простор времена кроз врло кратка времена простора" (Džojs 2012: 47) или на пример: „Хазари будућност замишљају у простору, а никада у времену" (Pavić 2004: 163). Наведени реверзибилни просторно-временски односи које означавају отелотворење и преплитање Адамове и Хермесове суштине, у коме тело – као просторна одредница, обухвата заправо све временске перспективе, тежећи да се оствари у универзалном времену.

3.2. Утицај Кабале

Учење о Адаму Кадмону (Adam Kadmon) представља кабалистички концепт „првобитног човека [...] рана кабалистичка учењаговоре о *Adam elyon* (врховном човеку)"[17], а у *Зохару*, једном од основних подтекста[18] „Жуте књиге" *Хазарскоī речника*, „кореспондирајући назив на арамејском је: *adam di-l'ela* или *adam ila'ah*".[19] Наиме, Нехама, познавалац *Зохара*, уградио је клепсидру у прво издање *Хазарскоī речника* и тако одредио ритам просторно-временских односа, као и комбинаторике одредница по кабалистичким принципима.

Такође, основни нумеролошки кабалистички принципи налазе се у основама структура *Уликса* (уп. Koup 1970: 93–113) и *Хазарскоī речника*. *Уликс* има 18 поглавља, а у кабалистичкој традицији број 18 управо има кључну улогу у фигурацији Адама Кадмона јер значи принцип људског бивствовања (уп. Lit 2004: 187).

Кабалистичка учења о природи знака и значења, као и мит о Адаму Кадмону у новом, модификованом облику, постале су део Џојсове и Павићеве аутопоетике. Евидентна је сличност симболичких система *Уликса и Хазарскоī речника*, која се састоји у кабалистичким учењима о пореклу, природи и комбинацијама слова и бројева која сачињавају бескрајна значења у оваплоћењу Божјег поретка, као и поетици белина иза којих је скривена суштина значења. Дакле, користећи као основу наведене езотеријске елементе, Џојс и Павић су створили иновативне формалне и семантичке поступке.

У овом контексту, треба истаћи да *Хазарски речник* има 45 основних речничких одредница (не рачунајући Апендикс I и II)[20], које

17 Доступан на: https://www.jewishvirtuallibrary.org/adam-kadmon.

18 „*Sepher ha-Zohar* је монументално дело из 13. века, чувар кабалистичких знања о Божјој природи, о пореклу и устројству света, учењу о души, о добру и злу (*уп.* http://www.britannica.com/topic/Sefer-ha-zohar. *(*Živković 2016: 307, *уп.* http://www.britannica.com/topic/Sefer-ha-zohar).

19 Доступан на: https://www.jewishvirtuallibrary.org/adam-kadmon.

20 Док 45 одредница зависе од редоследа писма превода, Апендикс I и II се, наравно, увек налазе на истом месту – након речничких одредница.

читалац може комбиновати и стварати многоструке путање читања[21]; а по кабалистичком учењу, Tetragrammaton (Име Божје, хебр. יהוה, грч. Τετραγράμματον, и **YHWH** у латиничној транскрипцији) „има нумеричку вредност 45"[22], док се откривањем природе комбинација слова Божјег имена заправо открива промисао божанског стварања света.

3.3. Утицај Теозофије

На једном од кључних места за нашу анализу, Зоран Пауновић у напоменама *Уликса* наводида је Адам Кедмон (Adam Kadmon): „теозофско име за човека пре пада: целовитог, андрогиног и безгрешног" (Paunović 2012a: 48). Иако учење о божанској природи Адама Кадмона представља изворно кабалистички концепт, овим објашњењем Пауновић заправо имплицира да је, поред изворних кабалистичких учења, на приповедачки свет *Уликса* утицала и њихова модерна теозофска примена (уп. Mulin 2001).

У ужем смислу, „теозофија је окултни покрет који потиче из 19. века, са коренима који се могу пратити из древног Гностицизма и Неоплатонизма […]. Термин: 'теозофија' потиче од грчких речи *theos* ('бог') и *sophia* ('мудрост')[23], дакле, означава 'божанску мудрост'" (уп. Blavacka 2006). *Тајна доктрина* Блавацке (Елена Петровна Блаватская 1831–1891) утицала је на Џојсово авангардно поимање спиритуализма и превазилажење оквира једне канонске религије, на његову опсесију тајним повезаностима окултним мудростима Истока и Запада, као и генерално – синтезе науке, религије и филозофије – у грађењу компаративне свести модерног интелектуалца.

> „Основни циљеви Теозофског друштва изражени су у тзв. три објекта: да формира језгро универзалног братства човечанства, без разлике у раси, вероисповести, полу, касти или боји; да подстакне проучавање компаративне религије, филозофије и науке; и да истражи необјашњене законе природе и силе скривене у људским бићима."[24]

Такође, у *Хазарском речнику*, у мисији састављања тела Адама Кадмона, богумилски сегменти[25] учења Аврама Бранковића (уп. Radulović 2012) преплићу се у ониричком свету са кабалистичким принципима његовог двојника Самуела Коена, а овакав начин спајања разнородних принципа иманентан је основи теозофских схватања о упоредним проучавањима и прожимањима езотеријских учења.

---

21 „*Хазарски речник* обухвата књиге читача снова, једне верске секте веома јаке код Хазара. Тај речник је нека врста њиховог Светог Писма – *Библије*. Пун биографија различитих особа мушког и женског пола, *Хазарски речник* представља мозаички портрет једне једине личности – оне коју ми називамо Адам Кадмон" (Pavić 2004: 261).

22 Доступан на: https://www.jewishvirtuallibrary.org/adam-kadmon.

23 Доступан на: https://www.britannica.com/topic/theosophy.

24 Доступан на: https://www.britannica.com/topic/theosophy.

25 Уп. https://www.britannica.com/topic/theosophy.

У ширем смислу, обједињена мистична искуства теозофских учења утицала су на концепте спајања „Жуте", „Црвене" и „Зелене књиге" – јеврејских, хришћанских и исламских канонских и апокрифних извора *Хазарскоī речника:* у обједињавању различитих виђења божанске мудрости, посредством упоређивања њихових сличности, прожимања и специфичности, сједињењем у заједничком језгру религија (уп. Blavacka 2006) ‑ у стварању књиге-логоса.

4. Односи мушкоī и женскоī принципа

У есеју „Почетак и крај романа" Павић је истакао да Џојсово стваралаштво представља стваралачки подстрек за структурирање његових нелинеарних дела, као и конципирање женског и мушког примерка *Хазарскоī речника*:

> „Где и када почиње Џојсов *Уликс*? *Уликс* има један од највеличанственијих финала у књижевности уопште. Женски завршетак једне мушке књиге. У којој мери је почетак и крај романа, почетак и крај читања условљен оним што Јасмина Михајловић назива читање и пол? […] На та питања нашао сам неке одговоре пишући своје књиге. Оне су заправо биле одговори на та питања".[26]

У *Уликсу*, након мушких опсесија питањима идентитета, друштвеним околностима, историјом, филозофијом,смислом цивилизације уопште,следи женски исход ‑ унутрашњи монолог Моли Блум, као наговештај доминације новог, женског света, обликованог у интуицији, ирационалности, телесности (уп. Braun 2011), у природности женског принципа који ослушкује своју унутрашњу нелинеарну, дифузну логику, ослобођену знакова интерпункције, закона и догми. Унутрашњи монолог Моли Блум почиње и завршава се најпознатијим „да" у светској књижевности 20. века; Молино „да" једговор који одређују унутрашњи амбигвитети[27] , јер у динамичности контекста непрестано мења своје облике и значења у поигравању са изазовима живота.

Такође, амбигвитети *Хазарскоī речника* структурирани су посредством поетског записа принцезе Атех, носиоца женског принципа *Хазарскоī речника*: „Разлика између два *да* може бити већа него између *да* и *не*" (Pavić 2004: 157). У негирању линеарности и категоричности, Атех заправо сугерише активну улогу читаоца у отворености значења дела.

26 Доступан на: http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana.

27 Такође, у једној фази и Леополд Блум тежи ка остварењу андрогиности у својим сексуалним фантазијама са проституткама (уп. Braun 2011), привидно у чежњи ка обједињавању анимуса и аниме (уп. Jung 2017) али заправо на погрешан начин, без познавања Адамове суштине, без духовне посвећености и узвишености, пародично, гротескно, као контраст између некадашње величине Адама Кадмона пре пада и садашње отуђености, покушаја имитације у животу малог, модерног човека.

Поред овог женског принципа амбигвитета[28],који обликује поетичке и семантичке аспекте, „двополност *Хазарскоī речника* приказана је и у самом његовом склопу, композицији, као и у читавој филозофији и симболици дела […]. Суштина упоређивања и обједињавања мушког и женског примерка садржана је у смислу трагања ловаца на снове" (Živković 2016: 351) – у (интертекстуалном) спајању андрогине суштине тела Адама Кадмона. Тако је заправо створена идеја „апсолутног" интертекста: текст се тако састоји у спајању полова књиге[29], пошто је хазарска принцеза Атех саставила женски део хазарске енциклопедије, а њен љубавник, Мокадаса Ал Сафер, састављач је мушког примерка. У мисији састављања *Хазарскоī речника*, од средњег века до савременог доба, љубавна енергија Атех и Мокадасе повезује све будуће коауторе и настављаче.

5. Односи учења о Адаму Кадмону и мита о Одисеју

Џојсов *Уликс* је епопеја XX века, али и пародија модерног доба у коме није могућ свет коначног остваренog идентитета Хомерове *Одисеје* и у коме генерално – није могућ ни узвишени свет античких хероја. У Хомеровом епу, Одисејево трагање и херојство проналазе свој смисао враћањем у родну Итаку. Међутим, Џојс, кроз иронијски контекст догађаја у једном дану – 16. јуну 1904. године, описује у лику Леополда Блума отуђеност и апсурд модерног света, негирајући у њему принцип херојства. У успостављању паралеле Леополда Блума са Одисејем, ствара се иронијска слика, која је у складу и са општим доминантним контрастом између херојског света уопште – Одисеја, који проналази пут кроз лавиринте судбине и остварује свој идентитет у повратку кући, и малог Блума, који не може да изађе из лавиринта Даблина и лавиринта отуђености (уп. Pari 2012). Док је у првој фази стваралачког процеса Џојс тежио да свако поглавље *Уликса* представља отворенију асоцијацију на кључна места из *Одисеје*, тако је у следећим фазама и коначном обликовању свог најзначајнијег романа оставио само сугерисане одблеске некадашњег Хомеровог света, да би се фокусирао на свакодневицу модерног човека у „митској узвишености тривијалног" (уп. Paunović 2012b: 761). У овој замисли садржан је парадокс Џојсовог односа према традицији у модерној књижевности, пошто је Џојс, користећи мит о Одисеју, заправо,

28 „Бог је створио Адама тако што га је додирнуо палцем. Овај мотив успоставља директну паралелу са сценом додира палчевима Муавије и Дороткe Шулц у двадесетом веку, као битнија разлика у женском примерку, симболизујући спајање мушког и женског принципа у контексту стварања Адамовог тела. Међутим, чак и овај део остаје двосмислен, јер се ипак може говорити и о његовој неостварености. Наиме, у рату је др Абу-Кабир Муавија изгубио полну моћ" (Živković 2016: 360).

29 „Завршна напомена о користи овог речника" поседује утицај споја неоплатонистичке димензије и теозофског учења о састављању Адамовог андрогиног тела, посебно у алузији на Платонову *Гозбу*; у„верзији овог прастарог мита, која је највише утицала на европску књижевност. У почетку су мушкарац и жена били једно биће, које је касније располућено. Тако се јавила чежња за тражењем друге половине" (Delić 1991: 35).

створио антимит о модерном, отуђеном, запостављеном човеку[30], у свету модерног хаоса (*Уликс* је настајао од 1914. до 1921. године). Такође, у духу херметичког јединства супротности, пошто су прошла времена епских хероја, Џојс је истовремено створио, у заједничкој мисији са својим следбеницима – и градски, утешни мит за нови, отуђени свет, јер је прославио лавиринте Даблина, створивши читаоце-ходочаснике који одају почаст *Уликсу*, посебно за време Блумовог дана (Bloomsday, који се обележава сваког 16. јуна), поклонике који имају Блумове, а не Одисејеве егзистенцијалне драме и животне путеве.

Сличне поступке селектовања и транформације одломака из *Одисеје* користи и Павић, у „Повести о Петкутину и Калини", у „Црвеној књизи" *Хазарског речника*. У мотиву сагрешења које прати човека од Адама, кроз демонску игру Аврама Бранковића у стварању Петкутина, скривен је спој Одисејевог виђења света мртвих посредством демонског кушања човека и коначне Божје казне. Упечатљива је сцена одласка Петкутина и Калине у римски театар, да би Петкутин испунио сврху свога постојања и обмануо мртве; Петкутин и Калина, окружени сабласним сенама, читају одломке уласка у Хад из 11. певања Хомерове *Одисеје*, али Павић не спомиње извор цитата, већ евоцира асоцијативне токове интерпретације: Хомеров Одисеј је видео оностране свет, вратио се у Итаку мудрији и моћнији, повратио владарско достојанство, као и достојанство своје породице и државе, док у „Повести о Петкутину и Калини", уместо Одисејевог Јаства, Петкуттин н и Калина, који користе делове *Одисеје* као бајалицу за призивање мртвих, бивају раскомадани у царству сенки, а ускоро и Аврам Бранковић, Петкутинов „творац", постаје жртва демона.

Дакле, у овом контексту постоји блискост подтекста Хомерове *Одисеје* у *Уликсу* и *Хазарском речнику*, јер селектовани аспекти интертекстуалности добијају нове путање и супротни исход од узвишеног исхода Одисејеве судбине.

Такође, у интерференцији са митом о Одисеју, *Уликс* и *Хазарски речник* наговештавају и кабалистички концепт *Tikkun* (уп. Halamiš 1999), који означава „повратак" човека на стазу божанске милости, у састављању Адамовог тела на земљи. Дакле, остварене је двострука, обједињена веза између јунака *Уликса* и *Хазарског речника* у немогућности „повратка" својој суштини – у јеврејски *Tikkun*, или у античку Итаку. Тако је антички мит обједињен са кабалистичким мудростима, да би се наговестила божанска суштина (приказана кроз алегоријске слике у различитим религијама и митовима), од које се човек новог века удаљио – да би се, посредством контраста, приказала узалудност, немогућност остваривања целовитог и креативног идентитета, немогућност повраткасеби, духовном завичају, својој хармонији, људскости и немогућност повратка Богу.

30 Уместо Одисејеве верне Пенелопе, Леополд је ожењен неверном Моли; уместо сина Телемаха који чува очево достојанство, Леополд има ћерку која је заправо слика њене мајке. Бол Леополда Блума не престаје за преминулим сином који је поживео само једанаест дана, а један део очинске љубави према сину, може болно поделити само у пријатељском односу према Стивену Дедалусу.

6. *Учење о састављању Адамовог тела у контексту односа историје и фикције*

Џојс је у *Уликсу* изрекао страшну осуду историје: „Историја је, рече, Стивен, кошмар из кога покушавам да се пробудим" (Džojs 2012: 44). Такође, Џојс сугерише да је појам прошлости сложенији и истинитији од појма историје као званичног система тумачења прошлости – као званичне слике сећања и заборава цивилизације, а да је историографија заправо преплитање конструкција победника који се смењују, ревидирајући, фалсификујући и уништавајући историјске изворе.

Ирска прошлост је прошлост патње, борбе за национални идентитет и достојанство, прошлост подвојености и страдања; званична светска историја је историја империјалистичких тежњи и покушаја њиховог оправдавања. Тако се уништавају читави народи и цивилизације, које историја заборавља.

Такође, прошлост цивилизације не чине само ратови, примирја, освајања и одбране, нити је чине само велике историјске личности. Милијарде људи чиниле су обележја духа епоха и живели своје драме, а о њиховом постојању нема ни трага у историји. У тој мисији, да би открио истине које се преплићу, у покушају да састави Адамово тело на земљи, Џојс се окреће ирским легендама и светској књижевности, у тежњи да створи сагласја корпуса текстова и предања ослобођених догми, које могу носити скривене истине о прошлости; ова сагласја могу икроз мистични плашт наговестити не само прошлост, него и универзалне људске идеје – које чине исконског Адама Кадмона, пре пада у историју и у пролазност овог света.

Међутим, све што више промишљају о историји, јунаци *Уликса* се налазе у све већем немиру, хаосу, губитку идентитета, а Џојс, привидно парадоксално, приказујући њихове унутрашње драме, заправо тежи стварању слободног, креативног читаоца који ће сагледати и олакшати њихову патњу, али и кренути путем индивидуалне и цивилизацијске спознаје.

Страх од кошмара историје који је изрекао Стивен Дедалус у *Уликсу*, остварио се у *Хазарском речнику* Самуелу Коену „једном од писаца ове књиге" (Pavić 2004: 273). У трагању за тајнама о прошлости и легендама Хазара, у мисији склапања тела Адама Кадмона, Коен се никада неће пробудити из кошмара, јер пада у тардему, сан из кога нема буђења. Састављаче *Хазарског речника* заправо заједнички кажњавају демонске силе[31]: Севаст Никон – демон хришћанског света, Акшани Јабир Ибн и Ибн Абу Хадраш – исламског и Ефросинија Лукаревић – архетипска слика демонке Лилит из јеврејске традиције, покушавајући у свим временским димензијама да спрече настајање и обједињавање *Хазарског речника*, који би оваплотио тело Адама Кадмона на земљи. Другим речима, једино су демони сва три света сједињени и желе да спрече успостављање апсолутног система интертекстуалних веза у мноштву

31 Такође, „алузија на сатанистичку црну мису" (Paunović 2012a: 11) присутна је већ на почетку *Уликса*.

извора о Хазарима" (Živković 2016: 284). Тако демони заправо желе да наметну сопствено виђење историје, снова, легенди и стварности уопште, спречавајући обједињење свих извора којима би се откриле истине о Хазарима, а истовремено и спречавајући дијалоге међу религијама и цивилизацијама (уп. Jaus 2014).

У складу са овом идејом је и мишљење Михајла Пантића о историји као ђаволовом делу: „Ако Богу припада вечност, историја је Ђаволово масло. А историја се, и она стварна, и она фиктивна, налази у књигама. Ко жели да је контролише, мора припитомити ђавола. Стога ваља појачати надзор над писањем. Постмодернистичка књижевност приповеда и о томе"[32].

Ругајући се људској пролазности, само у једној генерацији демонске силе толеришу настанак „Великог пергамента" на ком је записана историја Хазара, истетовирана на телу изасланика, пошто Хазари нису могли поуздано преносити своју историју, већ су због тројног утицаја хришћанства, ислама и јудаизма постали њене жртве. Мотив Великог пергамента има функцију покушаја записивања основних историјских догађаја, али истовремено, у његовој несавршености и слабости људског, пролазног тела – и да релативизује опште схватање историографије, јер се званична историграфска виђења мењају кроз поколења, као што се мења пролазно људско тело: „[…] од посланика имао је на телу тетовирану хазарску историју и топографију, обележену на хазарском језику, али хебрејским писменима" (Pavić 2004: 85). „Чак и таква историја није могла бити записана хазарским писменима, већ је у току записивања понела туђи жиг и судбину" (Živković 2016: 295).

7. Дијалози и сукоби верских идентитета

У *Уликсу* постоји унутрашња драма између јеврејског идентитета Блумових корена (уп. Dejvison 1996) и спознаје хришћанства коме тежи, али само у привидном, формалном смислу, остајући под влашћу својих страсти у порочности и слабости малог, отуђеног човека: „Ко је дакле, Леополд Блум, један од 'најстварнијих' фиктивних ликова светске књижевности? Син Елене Хигинс, жене ирско-мађарског порекла и мађарског Јеврејина Рудолфа Вирага ('вираг' на мађарском значи 'цвет': 'bloom' је на енглеском 'пупољак'), који је променивши веру и име постао Блум, рођен је 1866. у Даблину"(Paunović 2012: 781). Заправо, јеврејска заједница сматра Леополда Блума отпадником од вере, а хришћанска заједница га не препознаје као свог припадника; он је: „уљез кога Ирци никада до краја неће прихватити" (Paunović 2012b: 781).

У таквом међупростору идентитета, у расколу светова живи и Самуел Коен (1660–1689), „дубровачки Јеврејин" (Pavić 2004: 273)[33]. Коен

32 Доступан на: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/07_pkp_pantic.html

33 Такође, карактеристично је да је управо у Коеновој заоставштини пронађен „Запис о Адаму Кадмону".

мења веру и тајно прелази у хришћанство[34], али у том процесу, уместо трагања за хришћанским просветљењем, бива заведен чарима демонке Ефросиније Лукаревић и одбачен и од Јевреја и од Хришћана.

Једини пут сазнања и покушај успостављања духовне хармоније за Леополда Блума и Самуела Коена је интертекстуално трагање за обједињењем текстова који се налазе у тајном сагласју, чинећи расута знања о састављању делова тела Адама Кадмона на земљи, да би створили мост између њиховог јеврејског порекла и разумевања хришћанског идентитета. Таква мисија једино је и могућа ако се створе услови за дијалоге религија (уп. Jaus 2014) и ако се победе њихови расколи.

Такође, у ширем смислу, у *Хазарском речнику*, промена верског идентитета доминантна је за судбину Хазара. „Хазарска полемика", која се „збила негде у 8. или 9. веку наше ере (или је било више сличних догађаја)" (Pavić 2004: 11) заправо је обележила почетак слома хазарске државе. Јевреји, хришћани и муслимани теже да потчине Хазаре, али истовремено, иако свака од три књиге Хазарског речника истиче субјективне перспективе и виђења полемике, славећи свака своју победу, ниједна од званичних страна трију религија не поштује хазарски идентитет, док Хазари заправо, не могу пронаћи уточиште ни на једној од три сукобљене стране.

Желећи да надвладају наведене расколе, у свим временским перспективама[35], састављачи *Хазарскоī речника*, верујући да оваплоћење Адамово[36] на земљи повезује све људе овог света,теже да обједине и објаве истину о некадашњој хазарској моћи, да одају почаст хазарској части и знању међу прецима, савременицима и потомцима.

8. Закључак

Посредством интерференције древних езотеријских принципа, Џојс и Павић су створили оригиналне приповедачке светове и извршили кључне утицаје на структурирање нелинеарне књижевности 20. века. У успостављању мистичних веза међу текстовима, као делова Адамових анатомских јединица, присутно је обједињавање и модификовање митолошких аспеката и савремених перспектива, у реверзибилном,

34 Поред Коена, сви „седамнаестовековни истраживачи, у тежњи ка спознаји целине хазарског света, долазе у сукоб чак и са званичним начелима сопствених религија" (Živković 2016: 283, уп. Delić 1991).

35 Временски слојеви *Хазарскоī речника*: 1) време хазарске полемике (9. век); 2) хронике о Хазарима (11. век и 12. век); 2. седамнаестовековни (барокни) слој – време првог издања и 3) двадесетовековни – Павићево „друго издање" *Хазарскоī речника*, обнављање научног интереса за Хазаре и (криминалистички) расплет романа.

36 „Одређено је и да је у свом речнику снова Мокадаса уобличио једну влас косе Адама Руханија (Pavić 2004: 217), пишући за претке, на хазарском језику 5. века. Привидно парадоксално, он је хтео да измени будућност, враћајући се у 5. век, тако што ће изменити прошлост, традицију и ток времена. Он је истовремено записао усмена веровања ловаца на снове, а принцеза Атех је ближа архитектсту, јер их је пренела у магијске, 'оностране' просторе" (Živković 2016: 274).

дифузном дијалогу са цивилизацијским временским слојевима – у коауторству са читаоцима – настављачима и дописивачима текстова који, заједно са ауторима, учествују у састављању Адамовог тела и тако креирају универзално време *Уликса* и *Хазарскоī речника*.

У наведеним аспектима присутан је утицај херметичких принципа – пре свега, у поимању енциклопедизма, мрежа значења, нелинеарности, дифузности, реверзибилности, амбигвитета и синхроницитета, у интерференцији са кабалистичким схватањима природе Адама Кадмона – у симболици бројева и слова, као и поетици белина – размака између земаљских слова у којима је скривена суштина небеског писма. Такође, поред преплитања елемената Херметизма (египатско-грчке традиције) и Кабале (јеврејске традиције), у *Уликсу* и *Хазарском речнику* евидентан је и новији, деветнаестовековни слој обједињавања мистичних знања – оличен у теозофији, која је на Џојса и Павића утицала као модификовано виђење Адама Кадмона, прилагођена интелектуалцима космополитског духа, у модерном обједињавању древних знања Истока и Запада.

Пошто је Адам Кадмон андрогино биће – у мисији састављања Адамовог тела, у *Уликсу* и *Хазарском речнику* присутна је тежња ка обједињавању мушког и женског принципа. Ипак, поред ове сличности, постоји и специфичност – док је у *Уликсу* присутан женски исход и наговештај рађања модерног, интуитивног женског света, за разлику од мушких опседнутости унутрашњим драмама идентитета и смислом цивилизације (присутних пре женског гласа у већем делу романа), у *Хазарском речнику* постоји непрестана тежња ка обједињавању полова књиге, који би чинили хармонију Адамове суштине у универзалном, свевидећем времену (уп. Živković 2016).

Такође, модификације и селекције мита о Одисеју присутне су у *Уликсу* и *Хазарском речнику*, да би истовремено асоцирале на некадашњи епски свет хероја, и означиле контрасте са отуђеношћу и немогућношћу остварења хармоничног идентитета човека новог века. С друге стране, постоје и специфичности: док је у *Уликсу* мит о Одисеју доминантни подтекст, у *Хазарском речнику* се подтекст Хомерове *Одисеје* директно спомиње у мотиву уласка у подземни свет (у „Повести о Петкутину и Калини"). С друге стране, мит о састављању тела Адама Кадмона и мит о Одисеју интерферирани су у Џојсовом и Павићевом делу са кабалистичким принципом *Tikkun*-а, „повратка" јединству и целовитости тела Адама Кадмона, али ни Леополд Блум ни Петкутин и Калинане могу да остваре жељени повратак исконској, опште људској хармонији.

У таквим унутрашњим драмама, као и мотивима промене верског идентитета, у безуспешној борби са демонима историје, јунаци *Уликса* и састављачи *Хазарскоī речника* свесни су да једино дијалози религија могу бити услови састављање Адамовог тела на земљи, у мисији која би представљала трагање за истином о пореклу, природи и сврси људског рода. Међутим, у великим цивилизацијским сукобима, као и у „малим" драмама хиљада људских поколења, сједињују се само њихови демони.

Листа референци

Blavacka 2006: H. P. Blavacka, *Tajna doktrina: sinteza nauke, religije i filozofije. Tom 1, Kosmogeneza*, Beograd: Metaphysica.

Braun 2011: R. Brown, *James Joyce and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press

Braun 2016: R. Brown (ed.), Joyce, "Penelope" and the Body, Leiden: *European Joyce Studies*, Volume: 17, 2016.

Damjanov, S. Pavićev lavirint. http://www.rastko.rs/cms/files/books/4d38bf7fc5fbc. 25. 7. 2018.

Dejvison 1996: N. R. Davison, *James Joyce, Ulysses, and the Construction of Jewish Identity: Culture, Biography, and 'the Jew' in Modernist Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.

Delić 1991: J. Delić, *Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića*, Beograd, Gornji Milanovac: Prosveta, Oktoih, Dečije novine.

Džojs 2012: Dž. Džojs, *Uliks*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika.

Еко 1965*:* U. Eko, *Otvoreno djelo*, preveo Nika Milićević, Sarajevo: Veselin Masleša.

Eco, U. Vegetal and mineral memory (The future of books).

http://www.bibalex.org/attachments_en/publications/files/umberto_ eco_.pdf. 6. 12. 2014.

Eko 2001: U. Eko, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.

Halamiš 1999: M. Halamish, *An Introduction to the Kabbalah,* New York: State University of New York Press.

Hermetic writings. Encyclopaedia Britannica.https://www.britannica.com/topic/ Hermetic-writings, 13.8.2018.

Hermetism. Encyclopaedia Britannica.https://www.britannica.com/topic/ Hermetism, 5. 8. 2018.

Homer 2009: Homer, *Odiseja,* Beograd: Dereta.

Jaus 2014: H. R. Jaus, Razgovor religija ili: The Last Things Before The Last, Novi Sad: Letopis Matice srpske, knj. 494, sv. 1 I 2, Novi Sad, 61–94. [orig.] Јаус 2014: Х. Р. Јаус, Разговор религија или: The Last Things Before The Last, Нови Сад: Летопис Матице српске, Нови Сад, 494, св. 1 и 2, 61–94.

Joyce, James. *Encyclopaedia Britannica*.https://www.britannica.com/biography/ James-Joyce. 1. 3. 2019.

Jerkov 1992: A. Jerkov, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Podgorica: Oktoih; Nikšić: Unireks.

Jung 2017: K. G. Jung, *Čovek i njegovi simboli*, Beograd – Podgorica: Kosmos izdavaštvo – Nova knjiga.

Kadmon, Adam. *Jewish Virtual library*. https://www.jewishvirtuallibrary.org/adam-kadmon. 22.2.2019.

Kaindlstorfer 1996: G. Kaindlstorfer, *Review* in Milorad Pavić, *Dictionary of the Khazars*. Belgrade: Dereta, 342.

Kassel, C. *Androgynous Man in Myth and Tradition*. https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/ viewcontent.cgi?article=1794&context=ocj.1. 3. 2019.

Koup 1970: J. I. Cope, Ulysses: Joyce's Kabbalah, Tulsa: *James Joyce Quarterly, Tulsa*, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1970), 93–113.

Lit 2004: Leonora Leet, *The Universal Kabbalah*, Rochester: Inner Tratitions.

Mihajlović, J. *Pavić i hiperbeletristika*. http://www.khazars.com/pavic-i-hiperbeletristika. 4. 8. 2010.

Mihajlović, J. *Priča o duši i telu: slojevi i značenja u prozi Milorada Pavića*. http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html. 11. 2.2019

Milošević, N.*Pavićevo otvoreno delo.* http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/05_pkp_milosevic_c.html. 4. 2. 2019.

Mulin 2001: K. Mullin, Typhoid Turnips and Crooked Cucumbers: Theosophy in Ulysses, Modernism/modernity, Baltimore: Johns Hopkins University Press, Baltimore,8, 1, 77–97.

Pantić, M. Pripitomljavanje đavola. http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/07_pkp_pantic.html. 4. 2. 2019.

Pari 2012: Ž. Pari, *Džojs*, Beograd: Otvorena knjiga.

Paunović 2012a: Z. Paunović, Komentari, u: Dž. Džojs, *Uliks*, Beograd: Geopoetika.

Paunović 2012b: Z. Paunović, *Uliks* Džejmsa Džojsa: mitska uzvišenost trivijalnog, pogovor u: Dž. Džojs, *Uliks*, Beograd: Geopoetika.

Pavić 2004: M. Pavić, *Hazarski rečnik*, „Roman-leksikon u 100.000 reči, ženski primerak", Sabrani romani Milorada Pavića, Beograd: Dereta.

Pavić, M. Početak i kraj romana. http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana. 1. 3. 2019.

Radović M. Katalog poređenja: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/01_pkp_radovic_c.html . 1.3.2019.

Radulović 2012: N. Radulović, Između igre i inicijacije. Pavić i nasleđe evropskog ezoterizma,

Novi Sad: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, Novi Sad, 60, 3, 437–459. [orig.] Радуловић 2012: Н. Радуловић, Између игре и иницијације. Павић и наслеђе европског езотеризма. Нови Сад: Зборник Матице српске за књижевност и језик, Нови Сад, 60, 3, 437–459.

Sefer ha-zohar. Encyclopaedia Britannica. http://www.britannica.com/topic/Sefer-ha-zohar. 1. 3. 2019.

Terinoni 2007: E. Terrinoni, *Occult Joyce: The Hidden in Ulysses*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Tikkun. *EasyBib.*http://www.easybib.com/public/History/Tikkun+Olam+Research+Paper/1544921966_5c15a36e1f3845.22972611. 1. 3. 2019.

Theosophy. Encyclopaedia Britannica.https://www.britannica.com/topic/theosophy. 22. 2. 2019.

Thoth. Encyclopaedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/Thoth. 13.8.2018.

Trismegistos, Hermes. The Free Dictionary. https://www.thefreedictionary.com/Hermes+Trismegistos15. 8. 2018.

Živković 2007: D. Živković, Otvoreno delo i hipertekst, Kragujevac: *Nasleđe*, 8, Kragujevac, 25–32. [orig.] Живковић 2007: Д. Живковић, Отворено дело и хипертекст, Крагујевац: *Наслеђе*,8, Крагујевац, 25–32.

Živković 2016: D. Živković, *Otvoreni lavirinti: Eko i Pavić*, Kragujevac: FILUM. [orig.] Живковић 2016: Д. Живковић, *Отворени лавиринти: Еко и Павић*, Крагујевац: ФИЛУМ.

Dušan R. Živković

THE ASSEMBLING OF ADAM'S BODY ON EARTH IN JOYCE'S *ULYSSES* AND PAVIĆ'S *DICTIONARY OF THE KHAZARS*

Summary

This article presents an analysis of the principles of the assembling of Adam's body on Earth inJoyce's Ulysses and Pavić's Dictionary of the Khazars: *A Lexicon Novel in 100,000 Words*, through the following aspects: 1) general poetic perceptions of the openness of meaning – in the creation of the intertextual world as a system of forming and connecting *the corpus* of the texts – from ancient hermetic principles, to the constitution of hypertextual consciousness in the 20th century; 2) the influence of Kabbalah and Theosophy on the representation of the body of Adam Cadmon as a hidden but influential semantic aspect in Ulysses; 3) the influence of Theosophy and Kabbalah on the dominant motive of the assembling of Adam's body in Dictionary of the Khazars, as well as the influences and modifications of Joyce Adam's body as theosophical perspectives in Pavić's historiographic metafiction; 4) the relationship between the male and female principles in the androgynous nature of the body of Adam Cadmon; 5) the relations between theosophical teachings of the integrity of Cadmon's body before the fall,in correspondence with hermetic principles in Corpus Hermeticum; 6) the nature and functions of dialogues and conflicts between religions, as well as the relations between dogmas and apocrypha; 7) the relationship between history, legends, myths, oneiric world and novelistic fiction; 8) demonic prevention of the mission of the assembling of Adam's body.

In all of these aspects, through the allegory of the assembling of Adam's body, using a comparative and analytical-synthetic method, we will analyze the similarities as well as the specificities of theosophical, cabalistic and hermetic ideas about the interferences of the *corpus of texts* and the structures of anatomical units, in the formation of poetic and semantic aspects of Joyce's and Pavić's creativity, as significant perspectives of the relationship between avant-garde tendencies and postmodernism.

Keywords: James Joyce, Milorad Pavić, Adam's body, Theosophy, Hermeticism, Kabbalah, avant-garde, postmodernism

Примљен: 1. марта 2019. године
Прихваћен: 15. јуна 2019. године

821.112.2(436)-32.09 Musil R.

Наслеђе 43 • 2019 • 73–86

Јасмина М. Ахметагић[1]
Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ГОВОР ТЕЛА МУЗИЛОВЕ НЕМЕ ЈУНАКИЊЕ

У фокусу нашег истраживања је репрезентација и семантика тела у „Тонки" Роберта Музила, завршној приповеци збирке *Три жене* (1924), коју приповеда лик рефлектор након јунакињине смрти. Нерефлексивна Тонка, неразвијених вербалних способности, не уме да се заузме за себе ни у ситуацији која на радикалан начин сведочи против ње: у тренутку када њена полна болест постаје доказ њеног неверства. Стога се опсесивно аналитичном јунаку који настоји да проникне у истину прошлих збивања стално у уму јављају слике њеног лица и тела. Музилова јунакиња се појављује као тело у простору, коме се приписују различита значења у зависности од угла посматрања и светлости којом је обасјано. Тело је снажно маркирано и укључује у семантику приче физиолошке, биолошке и трансцендентне димензије постојања. У Тонкином погледу јунак препознаје очитовање личности, али су у социјалном простору сва тако усвојена значења неодржива пред чињеницом неверства. Ослоњени на феноменологију Мерло-Понтија и Музилове есеје, у тексту осветљавамо однос интелекта и осећања, односно душе и тела и проблем вредновања личног искуства.

Кључне речи: Роберт Музил, „Тонка", тело, душа, лице, поглед, сећање, перцепција, друштвено конструисана значења.

„Тонка" је последња у низу од три приповетке Роберта Музила које, обједињене заједничким насловом *Три жене* (1924), темом љубави и неверства, представљају последње пишчево велико дело пре чувеног и никад довршеног романа *Човек без својстава*. „Грињу", „Португалку" и „Тонку" повезује и начин на који су представљени женски карактери, који, из различитих разлога, немају свој глас – јунакиње су уобличене доследно из перспективе мушкараца, за које представљају тајну и судбински преокрет.

„Тонка", коју приповеда лик рефлектор, како је наратора из чије је перспективе све предочено, иако се не обраћа непосредно у првом лицу, назвао Хенри Џејмс (Džejms 2012), јесте прича о љубави двоје, по свом социјалном статусу и менталној конституцији, изразито различитих јунака.[2] Па ипак је њихов однос, који се зачиње и развија као својеврстан друштвени преступ, дубок, трајан и срећан, све док га не разори њена трудноћа и разбољевање од сифилиса: пред чињеницом која је уму

1 ahjasmina @yahoo.com

2 Приповетка је настала на аутобиографској подлози: бројне странице *Дневника* Музил је испунио својим сумњама у верност Херме Диц, девојке из радничке класе која је прототип за Тонку (Kuci 2001).

необјашњива на други начин, осим неверством, јунаков поглед на Тонку се мења и он се суочава са границом властитог поимања света, са „епистемолошком дилемом" (Tir 2009: 141), у коју се уливају „психолошка, морална и теолошка питања" (Tir 2009: 142).

У јунаковом сећању усмереном на трауматично питање Тонкиног неверства напоредо се јављају слике из прошлости и накнадне интерпретације у којима се под теретом сумње изобличују и расплињују некадашњи утисци и значења. Међутим, и накнадно промишљање је вишеслојно, зато што се у њега улива читав спектар противречних мисли које је јунак имао од Тонкиног разбољевања па све до актуелног тренутка: сумња се доводи до краја, али се кроз њу пробија и она димензија мишљења која Тонкину уникатност разумева као узрок њене несреће, а њено разбољевање смешта међу мистична искуства. Против личности – а Тонка је оличење лојалности и безусловне љубави – појављују се чврсти научни разлози. Промишљањем односа са Тонком јунак тематизује феномен веровања и перцепције, доспева до проблематизације научних чињеница и питања шта легитимише наше знање о другом човеку и шта је пресудан критеријум који потврђује ексклузивност неког искуства. Музилова приповетка преиспитује однос интелекта и осећања, односно ума, душе и тела.

У тренутку приповедања Тонка је мртва, а у прошлости је била тихо, малореко, пасивно, нерефлексивно биће, неразвијених вербалних способности. „Како је само Тонка била нијема! Није могла ни да говори ни да плаче" (Muzil 1969: 51). Тиме је и мотивисан начин на који се појављује у јунаковом сећању: увек као део шире слике, као тело које је у узајамном односу са амбијентом у коме се налази. Као значајну за почетак њихове љубави, јунак маркира чињеницу да је тада био војник, али у сасвим другачијем смислу од оног на који упућују друштвена очекивања и улоге – јунак тврди: „никада нисмо тако лишени своје личности и својих дјела као у том раздобљу живота, гдје нам нека чудна сила скида с костију све" (Muzil 1969: 41). Сведен на фигуру војника, он је био лишен тек својих уобичајених и бројних друштвених значења – језиком аналитичке психологије: протективне функције Персоне – и растерећен притиска колективних вредности, о којима сведочи његов познаник, барон Мардански, када Тонку смешта међу „стотине таквих дјевојака" које раде на пољима репе и у свему се „покоравају надзорницима и њиховим помоћницима, као црно робље" (Muzil 1969: 43). Јунак се, дакле, с Тонком зближава управо на темељу најдубљих слојева своје личности и душе и дуго остају изван еротског односа. Зависност јунаковог суда о Тонки од његовог позиционирања спрам социјално конструисаних значења и представља важан слој у опсесивном промишљању детаља из прошлости: на другачији начин се мисли о Тонки у оквиру логике света и изван ње.

Јунак се у накнадном опсесивном промишљању прошлости посебно задржава на детаљима којима некада, док је Тонку спонтано доживљавао као изоловану из друштвеног миљеа, није поклонио пажњу: тако

актуализује све оно што је некад само имплицитно знао, а што мисли да је морао знати на свеснији начин. Тонкин друштвени статус од самог је почетка проткан двозначностима, посредством којих јој јунак тек накнадно суди: живела је у соби с кухињом у дворишту јавне куће, са тетком, у ствари сестричином која је имала незаконитог сина, и са баком, а заправо сестром, у улици у којој се говорила мешавина двају језика. И двојност њеног имена (немачко име Антоние и чешки облик Тонка) наговештава амбивалентност њеног положаја; јунака мучи питање да ли је амбивалентност Тонкино објективно својство, или се појављује тек са променом перспективе. У садашњем сећању присутно је и ондашње прихватање – мада се чудио што им је у кућу долазила рођака која је „била права срамота", проститутка Јулија, она им је „ипак рођака", којој „ниси могао ускратити место за столом", а „ионако је ретко долазила"– и актуелно суђење: „И премда су негодовале провалије није било; могао си пријећи и на другу страну" (Muzil 1969: 41). Лик рефлектор ставља под лупу и одсуство Тонкиног стида у свим приликама које су је још од детињства доводиле у друштво проститутки. Будући да је њено понашање остало непромењено и када је одрасла, јунак се пита да ли је детиња безазленост прерасла у тупост за префињено осећања срамоте и више осећања части, или је ипак реч о нечем другом, што не именује, али наслућује да је у вези са њеном изванредном отвореношћу, коју стално помиње. Тонкино одсуство стида могло би бити и потврда једног детиње наивног односа према свету, неоптерећеног моралним процењивањем: за дете је карактеристично да „не подвргава критици […] своје мисли", „не познаје гледишта" (Šević 2014: 362). Накнадно он преиспитује и Тонкину мотивацију да са њим пође у немачки велеград, када је пошао на студије – мада је пошла за њим *као ветар са сунцем*, а он ју је повео, јер би му иначе било *као да ју је предао непријатељима* – те му се чини да и није реч о безусловној љубави, поверењу и преданости, већ „одсуству алтернатива". Њено касније ћутање, поводом неверства, могло је бити „и недужност и окорјелост […] и лукавост, и бол, кајање и страх; али и стид због њега" (Muzil 1969: 66).

У тренутку када ју је упознао, она је стајала крај плота, „чинило се да говорећи гледа у мјесец" и осећала се „заштићеном под мјесецом" (Muzil 1969: 43). Заштићеност под месецом актуализује њену рањиву социјалну позицију, а јунаково настојање да се одреди према атмосфери прекорачења друштвених норми, која је окруживала Тонку, добија у накнадној интерпретацији значајну улогу. Бајколике слике очуване у сећању померају се у правцу друштвених значења, пред којима Тонка не може бити ексклузивна вредност, већ искључиво тип жене, са типичном судбином. Јунак би да је одбрани од социјално ригидне слике, али ни сам нема довољно средстава да се, суочен са њеном полном болешћу, из такве слике изузме. Како јунак прихвата друштвена значења, почиње сумња у смисао изворних слика, а у процесу сталне интерпретације, он увиђа да изворних слика и нема, да је немогуће утврдити праву природу

прошлих збивања. Његово је сећање константно палимпсестно писање преко слика које носи у сећању, а за које нема објашњење откуд му и како су настале баш такве какве јесу.

Тонка, која за све време њиховог познанства није умела да изрази своја осећања, доживљаје и уверења, не говори ништа у своју одбрану, осим тврдње да није била неверна, ни у тренуцима када се суочава са његовом снажном сумњом. Зато се опсесивно аналитичном јунаку стално у уму јављају слике Тонкиног лица и тела. Значај тих описа далеко превазилази простор који су добили у приповеци. Пре свега, они су сажети, фрагментарни, распоређени дуж читаве приповетке и граде утисак репетитивности. Опис Тонке с почетка, када се јунак сећа њиховог првог сусрета, касније се само призива детаљима који су, ма колико ситни, изузетно делотворни у стварању утиска њене целовитости. Осим тога, њен изглед је сав у значењима, а нема смисао дескрипције; лик рефлектор и започиње промишљање подсећањем да је Тонка значила бескрајност: „Бескрајност тече каткада капима" (Muzil 1969: 41). Свој доживљај он изражава песничком, идиличном, бајколиком сликом, у којој Тонка чини целину са амбијентом у коме се појављује:

> „Крај плота. Птица је пјевала. А онда је већ сунце било негде за грмљем. Птица је зашутјела. Била је вечер. Сеоске су дјевојке пјевајући ишле преко њива. Каквих ли појединости! Зар је то знак ситничавости ако се такве појединости прилијепе уз човјека? Попут чичка!? А све је то била Тонка" (Muzil 1969: 41).

Међутим, ни та слика није нешто изворно,[3] призор њиховог сусрета, дескрипција чињеница; и она је накнадно уобличена, као утисак о Тонкином значењу у његовом животу и на такве се слике јунак враћа када набујају мисли које рађа сумња. Истина јесте да је она тада стајала крај плота, али се испоставља да је јалово јунаково настојање да се пробије до објективности чињеница лишених личних значења када предузима рекапитулацију у чијем је средишту вредновање особе. Стога се и служи песничким сликама када настоји да представи хармонију с почетка: „чинило се да говорећи гледа у мјесец, који је блијед стајао над пожњевеним житом" (Muzil 1969: 43). Тек понекад се, као кроз маглу, како закључује наратор, пробија нешто стварно: под стварним, уверавамо се, јунак мисли на оно што је неупитно и јасно, на конкретне епизоде из његовог и Тонкиног живота, оне које се могу исприповедати неутралним језиком. Читалац се тада суочава са стварним значењем њене немости и оним што је јунакиња уистину говорила – а говорила је о обичним, малим догађајима из свог свакодневног живота, који потврђују тек њено присуство у стварности и њену перцептивност.

Лик рефлектор се усмерава на читање говора Тонкиног тела (на њено држање, лице, поглед, гестикулацију) у настојању да се разабере у једином простору њеног самоисказивања. Сећајући се њеног веселог, безазленог погледа, он као да ангажује Тонку за самоодбрану, којој за

3 „Но, да ли је и било тако? То је он себи тек касније разјаснио" (Muzil 1969: 41).

све време њиховог заједничког живота, и у часовима када његове сумње нарастају, она није била вична. Пред његовим најјачим сумњама, једино што није подложно промени и двоструким утисцима јесте значење Тонкиног отвореног, ведрог и бојажљивог погледа, који је сведочанство њене неподељене присутности. Тонкино лице има важно место у парници коју јунак води са собом, њој у прилог увек говоре невербални конструкти: пре свега доживљај њене безазлености, изазван „отвореношћу и свјежином којом је све одисало" (Muzil 1969: 44). Њено недужно лице стоји као одговор на све јунакове сумње, али га јунак константно третира као питање.

И први утисак који је јунак стекао о Тонки у вези је са њеним лицем, које је било супротстављено свему што је сматрао типично женским: ништа на Тонкином лицу, „на коме је било нешто јасно и одређено […] није одражавало оно нешто ситно и лукаво женско" (Muzil 1969: 43). Шта би било то ситно и лукаво женско читалац ће наслутити из јунаковог сећања на мајчин смешак, пун алузивности и „неповјерљиви, испитљиви поглед" (Muzil 1969: 44). Тонка се појављује, насупрот мајци, као увек једнака сама себи, лишена алузивности, индиректности. Њен поглед је јунака „погодио у очи", као суштински различит од погледа на које је навикао у свом окружењу. Утисак да је крајње отворена и непосредна јунакиња у исти мах загонетка обликован је јунаковим овештталим очекивањима, изграђеним у друштвеном миљеу. Испоставља се да је Тонку немогуће раздвојити на дух и тело, на посебне функције мишљења, осећања и делања. Тонкине очи немају у његовом сећању ни облик ни боју, иако се често помињу. Оно чиме је јунак заведен, а исправније је рећи – погођен до темеља бића – није лепота њених очију, које као да и нису орган вида: оне су простор очитовања личности.

Само се при првом сексуалном односу са Тонком, који је обележен њеном стидљивошћу, јавља дуализам душе и тела: јунак има утисак да је „оно најблискије остало лежећи на столици с њезиним хаљинама", док га је у постељи „чекало оно непознато и туђе" (Muzil 1969: 57). Тонкина душа не налази свој најбољи израз у сексуалном чину.[4] У свим другим приликама, Тонка је тело, али „тело није у свету, оно види свет" (Merlo-Ponti 1978: 200) и „изражава тоталну егзистенцију […] зато што се она у њему остварује (Merlo-Ponti 1978: 181).

Приповедач се сећа и неколиких епизода с почетка њиховог односа, у којима је обликована његова доминантна слика о Тонки и обелодањено њихово међусобно разликовање. При сусрету са расплаканом девојчицом, док се он трудио да објасни значење призора, које се налази иза манифестног, она је утешила, умирила и насмејала девојчицу. Тонкина непосредност и одсуство рефлексије изгледају јунаку, из угла његове прекомерне рефлексивности, као „непрозирност у духу". Показује та

4 Мерло-Понти, који тврди да се дух „не служи тијелом, већ се остварује кроз њега преносећи га изван физичког простора" (1984: 326–7), узима за пример очигледне одвојености душе и тела, када мисли не налазе у телу најбољег израза, ситуације изазване стидљивошћу.

епизода и важну разлику између нивоа и смера пажње протагониста: јунак на виђено реагује опсервацијом, чиме се повлачи од посматраног објекта у властити свет; Тонка је сва у актуелном тренутку, неодвојива од своје природе, због чега оличава потпуну једнакост особе и искуства: ништа не упућује на то да између догађаја и њеног реаговања постоји, макар и краткотрајан, процес рефлексије.

Тонкина немогућност вербализације, коју јунак најпре разумева као одсуство адекватних речи за именовање унутрашњих садржаја и настоји да томе притекне у помоћ, показује се као другачији доживљај живота. Испоставља се да она добро разуме смисао његових речи и ћутања, расположење и реаговање: није се могла изразити речима, али би „све наједном прочитала у његову оку" (Muzil 1969: 48). У срећном времену њиховог односа, све су се разлике међу њима усаглашавале љубављу, о чему сведочи и његова емпатија, и снажан праштајући став у души („да нема мене ко би је разумео" – Muzil 1969: 47), као и њено емотивно реаговање на јунака. Тако му на једном излету, када осети његову озлојеђеност након свог певања, каже „то није оно што сам мислила тим певањем". Шта је заправо мислила тим певањем, Тонка не говори. Уосталом, и то је певање било одговор на већ постојећу ситуацију, њено настојање да изрази читаву једну вибрацију и смислом препуњено осећање, садржај који је изван и изнад речи. Јунак ни тада, да је покушао, не би могао са већом вербалном прецизношћу изразити оно што касније покушава: за свој однос са Тонком, који је комплементаран, колико и једноставан и елементаран, ни сам јунак, изузетних вербалних способности, не налази праве речи, већ поређења: „као да једеш крух и со", „као природа што се сређује у духу" (Muzil 1969: 56). Поред тога, он је сматрао да не воли Тонку – она „није узбуђивала његову душу, већ ју је чистила попут свјеже воде" (Muzil 1969: 54) – што значи да ни сам није разумевао природу односа у коме се налази. И јунаков је доживљај Тонке непреводив на језик, који парцијализује утиске и фиксира њихова значења. Указујући на то да се дух не служи телом у традиционалном смислу речи, већ се остварује кроз тело, што је блиско дискурсу сексуалности који је владао у либералном Бечу у касном 19. веку – разумевању тела као биолошке реалности и душе као осећања утемељених у телу (Luft 2003: 2) – Мерло-Понти инсистира на онтолошком примату перцепције над интелигенцијом: „Ја понајпре не комуницира с 'предоџбама' или с мишљу, него са субјектом који говори, с извјесним стилом битка и са 'свијетом' на који он смјера" (Merlo-Ponti 1978: 198). Превазилазећи својом феноменологијом опозицију духовног и телесног, присутну у европској култури од Платона и хришћанства, а утврђену с картезијанском мисли (в. Šević 2014: 165), он говори о *исконској операцији значења* „гдје изражено не постоји засебно од израза" (Merlo-Ponti 1978: 181), за разлику од вербалне комуникације у којој актери посредују своје мисли тако што поштују значења која су дата „за сваки знак", а која испоручује култура. У том је смислу јунаков однос са Тонком смештен на нивоу дубљем од оног који формирају

културолошка значења. Јунак, међутим, настоји да и Тонкин говор тела преведе на језик појмова и тако у *непрозирну* јунакињу пројектује вишак мотива: њено одмахивање главом и спуштање кутова усана тумачи, на пример, као подругљивост или неприлику. Тонкино понашање нема значење, него јесте значење – „структура понашања […] непрозирна је за интелект" (Merlo-Ponti 1984: 310).

Мада је камен спотицања у њиховом односу то што Тонка не уме да искаже своје мисли, осећања, мотиве, читалац је сведок истоветног процеса у јунаку, пропорционалног његовој менталној конституцији. Однос са Тонком је и његa, већ у данима рађања љубави, суочио са тим да „није умио да изрази што се то с њим догађа" (Muzil 1969: 47), као што не уме да објасни преломне догађаје у развоју те љубави, на пример, како је дошло до тога да јој, након смрти његове баке, када она губи запослење, обећа да ће се о њој постарати. Пошто је промислио о својим речима, он је накнадно сузио простор своје одговорности, али се испоставља да је првобитни, олако дат исказ, много више одговарао истини њиховог односа од касније рационализације, која однос усклађује са очекивањима грађанског морала. Није само Тонка она која безусловно воли, и сам јунак је беспомоћан пред својим емоцијама. Када се, опхрван сумњом, пита зашто се Тонка није бунила против односа који је искључивао највише наде, он превиђа да је само један део одговора у њеној безусловној љубави и непрорачунатости, а да се други део заснива на ономе што је Тонка упила од његових осећања: „његово је месо било човјечније и паметније од младеначки преумних мисли" (Muzil 1969: 57).

А ипак је Тонка изгледала јунаку бескрајно виша од породичног скупа у коме се сукоб око бакине оставштине одвијао уз манипулативну употребу речи. Тонка је „говорила неким чудним језиком општости" (Muzil 1969: 47), у њеним одговорима је била „камена вечност" (Muzil 1969: 46): она је *нема* са становишта прекомерног поштовања интелекта и елоквенције у култури. Генијалност срца је у култури и мање видљива и мање схватљива од генијалности ума. Стога се о Тонки граде двојаки утисци: или је она „непрозирна у духу", јер и није духовна, или је пак духовнија и аутентичнија од свих који јунака окружују, али лишена експресивности, што није последица њене необразованости, још мање одсуства памети, већ начина постојања који је изнад и изван вербалних значења. Нема и непрозирна Тонка ипак нешто јако важно говори јунаку, али то чини целином свога бића, начином свога постојања: она ништа није разлагала на елементе и посматрала појединачно, и увек је била једнака и једноставна толико да је то јунаку несхватљиво попут халуцинације. Стога се јасноћа и одређеност њеног лица, као и утисак свежине који она оставља, јунаку понављају у сећању као сведочанство чистоте њених мисли и душе.

Јунак поуздано зна шта би разрешило његову менталну пометњу – „требало је вјеровати цјелини или сумњати у цјелину" (Muzil 1969: 66) – али, као парадигма човека рационалистичког духа, он не може

учинити ни једно ни друго у условима у којима животно искуство противречи научним чињеницама. Искључиво разумом, чија је делатност ограничена на разумевање сваког новог феномена према већ постојећем знању и искуству, не може се доспети до истине људског односа, а управо то покушава јунак, смештајући свој однос са Тонком у прокрустовску постељу рефлексије и анализе, чиме га нарушава и издаје. Искључива рационалистичка свест гротескно се изобличава падом у сујеверје и параноидним обрасцем мишљења, о чему сведочи јунакова опсесивна анализа, заокупљеност свим детаљима из прошлости, сновима и њиховим значењем, писањем никад непослатих писама мајци, сумњичењем свих мушкараца које је Тонка могла сусрести. Љубавни односи, у којима се обједињује мишљење, осећање и чулност, спадају у „нерационидну област", како је Музил дефинисао „подручје владавине изузетака над правилима" (Muzil 1993: 63): то је „област вредности и вредновања, етичких и естетских односа, подручје идеја" (Muzil 1993: 63).

У часу када настоји да љубав с Тонком преточи у речи, јунак се суочава са неизрецивошћу, управо стога што доживљено има карактер илуминације – неизрецивост и ноетички карактер искуства одликује, према В. Џејмсу религиозни доживљај (1917: 381). Љубав је приказана као мистично искуство, за које је карактеристично осећање јединства и немогућност раздвајања знања и бивања (в. Rao 1997: 74), што је супротстављено љубави која се може исказати језиком разлога, мајчином односу са „стрицем" Хијацинтом, који се развија над постељом болесног јунаковог оца, а ипак је друштвено прихватљив. Индикативно је да јунак чак и поводом мајчиног љубавног односа који се може концептуализовати – а љубав се и може концептуализовати када се не тиче целог субјекта „већ се односи на једну од његових улога" (Merlo-Ponti 1984: 393) – закључује да је велика мука изазвана слабом видљивошћу (ономе што у први мах, у возу, види да се збива између мајке и „стрица", супротставља се утисак стечен већ после неколико тренутака): „Ето, тако се мало зна што се зна" (Muzil 1969: 67).

У својим есејима Музил је експлицирао да људе није могуће разумети са већ формираним и одређеним начином мишљења, већ да „суд и мерило треба извући из њих" (Muzil 1993: 104), а за то је потребно „понирање, уживљавање, разумевање појава из њихове сопствене сфере, ненаметање било какве синтезе споља" (Muzil 1993: 104). Нужан је, дакле, акт спознаје егзистенције, тј. ослањање на истинитост онога што је Мерло-Понти назвао перцепцијом, разумевајући је као примарни начин на који се живуће тело односи према окружењу: „Перцепција није објективно знање о објектима […] Перцепција је акт који […] чини да они имају неки смисао" (Šević 2014: 322). Нема Тонка, а нема је попут музике, у којој се смисао „појављује везан за емпиријску присутност звукова" (Merlo-Ponti 1978: 202), оличава свет пререфлексивног искуства. И слике из прошлости које се јављају у јунаковом сећању представљају „еминентно пре-рефлексивно искуство" (Šević 2014: 322), али су израз спознаје егзистенције која се већ одиграла

као јединствен и целовит акт и укључивала је све капацитете личности. Јунак је спознао чистоту Тонкиног срца и душе, и на то сазнање га стално враћају слике њеног лица и погледа, али не може да се разабере у томе шта легитимише његово знање.

Како се учвршћују аргументи против Тонке тако расте и јунакова сумња у властите доживљаје, искуство и суд, које лишава компетентности. У намери да раскринка своје евентуалне заблуде и постане сигурнији у погледу реалности, јунак разлаже јединствене утиске на изоловане догађаје, гестове и детаље, и тек потом их, надограђене анализом, склапа у нову промишљену целину која, како се испоставља, изневерава аутентичност првобитног утиска, јер овај и није почивао само на разуму. Опхрван сумњама, јунак се налази у клопци коју је створио сам неспособношћу да се у односу на лични проблем позиционира на сасвим личан начин. О неистинитости закључака његове прекомерне анализе говори, настојећи да избалансира однос између разума и осећања у јунаку, и његово несвесно, обликујући сан у коме му неки непознати глас саопштава апсурдну поруку о Тонки: „Увијек је хтела да постане велика монденка" (Muzil 1969: 73).

Немогућност да помири властите вредности – Тонка је за њега била несумњива вредност – и друштвени морал, као и проблематизовање тих категорија, поткопава јунакова базична уверења о свету и стога је одговор на питање о Тонком неверству у толикој мери нарочит. Одговорити на питање да ли је била неверна значи доспети до одређења *ко је била Тонка* и то не под притиском љутње и разочарања, који су се истопили у јунаковом вишемесечном преживљавању истих питања. Уосталом, да је јунак несклон значењима која му посредством Тонке продиру у живот, сумње не би ни било, јер се Тонкин случај чини јасним: болест је доказ неверства. Да ли је, дакле, Тонка жена коју он није разумео, или ју је управо само он и разумео, наслућујући нарочит статус Антоние/Тонке у свету и разумевајући да је њена полна болест више несрећа него неверство? Зато јунак на крају и разумева да „то уопће и није била Тонка, да није живио с њом, да је то био неки позив" (Muzil 1969: 75).

Проблематизујући раздвојеност мишљења и осећања савременог човека, Музил, чији је поглед на свет „мешавина научног материјализма и филозофског ирационализма" (Luft 2003: 2), и у есејима указује на неусклађеност и недостатак интеракције разума и душе: „Немамо ми сувише разума, а премало душе, већ имамо премало разума у стварима које се тичу душе" (Muzil 1993: 111). Ток свести лика рефлектора обелодањује отуђеност модерног човека од животних феномена који се опиру анализи и дефинисаним, рационалним значењима.

Управо јунакова склоност рефлексији, његова интелектуална развијеност, ванредна способност мишљења и закључивања, чини његово суђење неразрешивим: пошто је у стању да ствари домисли до краја, он остаје увек између могућих опција, а мислити, како је искусио у оквиру свог научног рада, значи „не мислити сувише". Ни у научном раду,

којим се јунак бави, не учествује само рацио – суделовало је ту „и нешто друго, нека храброст, неко поуздање и неке слутње" (Muzil 1969: 63) и „да је хтио испитати сваку могућу сумњу, као што је то радио с Тонком, не би никада довршио ништа" (Muzil 1969: 64). Наука, која говори против Тонке (а парадоксално је да јунаку Тонка постаје загонетнија што је наука експлицитнија), настаје на истом оном таласу који рађа поверење у Тонку: јунаку из научног рада притиче сазнање да је све велико својеврсна тајна; ни до научног открића не доспева се искључиво рационалним путем. Тонкино разбољевање је или прост људски грех или мистично збивање, попут безгрешног Христовог зачећа, које је такође емпиријски недоказиво. Постоји једна струја јунакових мисли која језгровитим реченицама, које као да се пробијају одједном, кроз обиље детаља и тврдњи другачије врсте, у којима је сагласан са друштвеном сликом о Тонки, откривају његову слутњу да је Тонка једноставно вишег ранга бића и „да би све требало мјерити према другим вреднотама" (Muzil 1969: 71): „бити само човјек непоуздана је ствар" (Muzil 1969: 52); она је „била нешто дубље од оног што се с њом догађало у свијету (Muzil 1969: 74); у свету који не познаје појам истине, Тонка је „потиснута у близину бајки", у свет „Помазаног, Дјевице и Понција Пилата" (Muzil 1969: 59), свет у који још од детињства јунак није веровао.

Напоредо с питањем да ли је Тонка била неверна, јавља се и чуђење како је таква Тонка, јунакиња друштвено рањиве позиције, а потпуно отворена, лишена калкулације и амбиције, необразована, а довољно широка да појми комплексно људско биће, уопште могућа? Тако се неверовању Тонки (у искреност њених речи) придружује и смисао неверовања у Тонку (у истинитост њеног бића), што је нијанса која јунакињу доводи у близину религијских фигура: она је „за истинитост својих ријечи могла јамчити само истинитошћу својега бића" (Muzil 1969: 65). Јунак слути да је Тонка била *напола рођени мит*, „нешто што се нијемо расплињује у човечанству" (Muzil 1969: 51). И као што се садржај мита – а мит је „поседовање дубоке истине на једноставан начин", „непојмовна мисао" која се исказује „у безгласној свести" (Parejson 2005: 24, 23) – „не може превести у један филозофски облик, јер би га овај изобличио" (Parejson 2005: 24), тако се Тонка изобличава и расплињује у јунаковом току свести који наликује херменеутици мита и проблематизује га, настојећи да га филозофски промисли.

Јунаковој социјално-психолошкој мотивацији Тонке, којом се послужио да објасни њен однос са женама из Казненог завода и рођаком Јулијом – „тај јадни млади живот био је […] препуштен утјецају" (Muzil 1969: 42) – противречe каснији увиди о њеној потпуној неподложности утицајима: Тонка је имала неко своје чуло за вредност и истину и отклањала је од себе „а да није знала рећи зашто" (Muzil 1969: 58) грубост, неумност, неотменост с којом се свакодневно сусретала у фабричком радном окружењу; „остала је као природа чиста и неотесана" (Muzil 1969: 55). У истом поглављу јунак ће рећи „и само је небо

против Тонке", сећајући се мајчиног неповерљивог погледа и загонетно-сажаљивог смешка којим му је сугерисала да „свако зна" каква је Тонка. Немогућност да своју истину о Тонки помири са општом сликом открива да између њега и Тонке стоји читава култура (а она укључује и науку и јавни морал, који оличава мајка) са својим значењима, те да је њено деловање свемоћно, строго и преко попут старозаветног бога („и само је небо против Тонке"). Мајчин ће загонетно-сажаљиви смешак значајно утицати на његово касније проблематизовање Тонкиног девичанства (постоје „физиолошке дволичности", „чак ни сама природа не пружа недвосмислене доказе" – Muzil 1969: 44), упркос утисцима које је при првом сексуалном односу са Тонком сам стекао и упркос тврдњи да је Тонкино коврцање косе виклерима, „зацијело једино зло што га је у свом животу починила" (Muzil 1969: 66), а коју бележи у једном од непослатих писама мајци.

Јунак доспева до на праг сазнања да је учествовао у изузетном искуству кроз које је могао видети „спиритуалну парадигму као реалност" (Vajt 1997: 87), али би тек потпуно прихватање такве истине, за шта јунаку недостаје вере, водило личној трансформацији. Посебан терет на јунаковој савести представља то што Тонки није рекао да јој верује „премда јој је већ одавно веровао" (Muzil 1969: 73). Његово је веровање остало неделатно, а остало је такво јер није било скок у веру, кретање вере, како је о томе писао Кјеркегор (в. Tir 2009: 152) већ израз потрошених сумњи и неверовања. „Боравили су у малограђанској соби, у којој се ништа велико није никада догодило; зидни је сат био округла кухињска ура, па је показивала кухињско време" (Muzil 1969: 71). Да би властиту ситуацију разумео према аналогији (Исус се родио у јаслама), јунак би требало да буде Кјеркегоров витез вере. Из кухињског, линеарног времена, у коме влада каузалитет између прошлости и будућности, у каирос, квалитативно другачије време, иступа се признавањем нуминозне природе збивања којој смо присустовали, за шта је јунаку сметња рационалистички поглед на свет и њиме условљено поимање могућег. „Тонка" је прича и о присуству чудесног у животу и човековој недостојности за чудо.

У јунакова сумњичава преиспитивања пробијају се и мисли о јединственим феноменима у свету и људском односу према њима: о усамљеном светионику који негде постоји или о рунолисту који, сасвим изузетно, расте по ливадама у Веначкој долини. „То је неко лице, то је нешто што постоји, нешто што једино и само и вјечно постоји, па зато као да и не постоји" (Muzil 1969: 67). Поимајући да квалитет који није препознат заправо и не постоји, јунак увиђа властиту одговорност за половичан статус Тонке као мита: од њега, од његове интерпретације, зависило је ко ће она бити. Ако нема ко да посведочи о Тонки као аутентичној и потпуно искреној особи, онда Тонке такве и нема. Другим делом својих тврдњи он актуализује питање вере, јер Тонка и није тражила упознавање, него препознавање. Јунак увиђа да емоције утичу на перцепцију и да суд о самој Тонки зависи од угла посматрања: „Није његова драга

извор оних осјећаја – она их је тек наоко изазвала – већ ти осјећаји стоје иза ње као свјетло" (Muzil 1969: 70).

Два пута се у приповеци помиње одељеност звезда у ноћи, а та два описа су индикативна за промену која се тек након Тонкине смрти догодила у јунаку. Мисао о одвојености звезда јавља се први пут у време њиховог зближавања, док бораве на излету, и типично је размишљање интелектуалца о немогућности превазилажења усамљености у природи. Други пут, много касније, јунак се пробија до разумевања релационе истине: „ако свијет не проматрамо очима свијета, а већ је под нашим погледом, онда се он распада у бесмислене појединости које живе тако тужно растављене као звијезде у ноћи" (Muzil 1969: 68). Јунак кроз своје искуство са Тонком путује од трагаоца за објективном истином до поимања релационе истине: од прихватања фрагментарности света, самоће као непревладивог феномена, до разумевања зависности самог света од мисаоног оквира посматрача. О томе је Музил експлитно писао у свом есеју „Беспомоћна Европа или путовање од немила до недрага": „уобичајени пут наших мисли иде, искључујући наше Ја, од мисли до мисли и од чињенице до чињенице; ми не мислимо и не деламо преко нашег Ја. У томе је срж наше објективности: она повезује ствари једну са другом, а чак и тамо где […] за свој предмет има нас саме, она то чини искључујући личност. У извесном смислу, објективност жртвује душевну релевантност ствари; општеважење је безлично, или – да се послужимо речима Валтера Штриха – она за истину не може јемчити сопственом личношћу. Објективност стога не ствара људски, већ само објективни ред" (Muzil 1993: 112).

У објективном реду, Тонка је, без икакве сумње, била неверна. За јунака је, међутим, Тонка уистину била *позив* да прошири оквире властитог света и промени своју менталну слику, да у свој начин расуђивања интегрише вишедимензионалност сазнања до којих се доспева посредством „примордијалне перцепције", која није ни интелектуална, ни когнитивна делатност, већ „емоционални контакт, сусрет" (Šević: 314). За разумевање његовог личног односа са Тонком потребно је – како јунак и открива – посегнути са знањем ширим од разума, оним знањем на коме и почива истина немих слика, сачуваних у његовом сећању.

Листа референци

Džejms 2012: H. Džejms, *Budućnost romana*, Beograd: Službeni glasnik.

Džejms 1917: W. James, *The Varietis of Religion Experience*, New York, London, Bombay (etc.): Longmans, Green, And Co.

Kuci, Dž. M. *Dnevnici Roberta Muzila* <http://elmundosefarad.wikidot.com/dnevnici-roberta-muzila>. 17. 12. 2018.

Luft 2003: D. S. Luft, *Eros and Inwardness in Vienna: Weininger, Musil, Doderer*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Merlo-Ponti 1978: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Merlo-Ponti 1984: M. Merlo-Ponti, *Struktura ponašanja*, Beograd: Nolit.

Muzil 1969: R. Muzil, *Tri žene*, Beograd: Rad

Muzil 1993: R. Muzil, *Eseji*, Novi Sad: Svetovi.

Parejson 2005: L. Pareyson, *Ontologija slobode*, Zagreb: Demetra.

Rao 1997: K. R. Rao, Some Reflections on Religion and Anomalies of Consiousness, in: Charles T. Tort (ed.), *Body, Mind, Spirit: exploring the Parapsychology of Spirituality*, Charlottesville: Hampton Roads, 68–82.

Šević 2014: A. Šević, Emocionalnost i društveno biće čovekova kod Kjerkegora i Merlo-Pontija, doktorska disertacija <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:9302/bdef:Content/get>. 20. 12. 2018.

Tir 2009: A. Thiher, *Understanding Robert Musil*, South Carolina: The University of South Carolina Press.

Vajt 1997: R. A. White, Exceptional Human Experience and the Experiental Paradigm, in: Charles T. Tort (ed.), *Body, Mind, Spirit: exploring the Parapsychology of Spirituality*, Charlottesville: Hampton Roads, 83–100.

Наслеђе 43 • 2019 • 73–86

Jasmina M. Ahmetagić

BODY LANGUAGE OF MUSIL'S SPEECHLESS HEROINE

Summary

In the Robert Musil's short story "Tonka", Tonka's personality, behaviour and, above all, the riddle of her infidelity are the object of reminiscence and subsequent deliberation of the central character, the reflector-character. The main character's gaze is fixed on Tonka's face, eyes, gesture, posture, as she is simple, passive and non-verbal to the extent that she becomes completely opaque to the reflexive mind. The protagonist recognizes the manifestation of personality in Tonka's eyes, but in a social space all meanings perceived in that way are unsustainable once faced with the fact of infidelity. Understanding the language of the female body is his way of getting by in the only domain of her self-expression.

The silent and opaque heroine, who is nevertheless conveying something extraordinarily important and is doing so with the whole of her being, which is suggested by the absence of distance between her body and her way of existence, determines the man's life, changes him and brings him to essential questions. The main character's suspicion of Tonka's fidelity undermines his relationship with her, but also with himself, because he faces the unsolvable dilemma: on the one side there is the meaning and value of his own experience, the problem of unrecognized values, and on the other there are solid scientific facts that dispel illusions. Musil's heroine appears as a body in space, to which different meanings are attributed depending on the viewpoint and the light that illuminates it: the body is strongly marked and adds physiological, biological and transcedental dimensions of existence to the semantics of the story. By giving the body an important place, depicting it as the border between the perception of the other and the self, Musil problematizes the relationship between body and spirit, intellect and emotions, reflection and nature, bringing the reader to the following question: where are the mind and the soul?

Keywords: Robert Musil, "Tonka", body, soul, face, look, memory, perception, socially constructed meanings

Примљен: 9. фебруара 2019. године
Прихваћен: 14. априла 2019. године

7.046.1:611.69"652/654"
7.038.53 Popović I.
7.038.53 Čekada T.

Suzana Marjanić[1]
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Nasleđe 43 • 2019 • 87–98

ANATOMIJA „ŽENE BEZ GRUDI": OD AMAZONKE PREKO SVETE AGATE DO SUVREMENE ONKOLOGIJE – PRIMJER VIZUALNIH UMJETNICA: IVANA POPOVIĆ I TAJČI ČEKADA

U članku interpretiram suvremene umjetničke prakse umjetnica koje tematiziraju anatomiju ženskih grudi/dojki, koje sam ovdje tragično odredila Nietzscheovom preoblikovanom sintagmom „žene (izvorno: ljudi) bez grudi", referirajući na njegovo određenje „civilizacije ljudi bez grudi", gdje pratim navedenu društvenu kodiranu vrijednost od grčkoga mita o ratničkom ženstvu (Amazonke) bez desne dojke kako bi, prema predaji, mogle daleko bolje koristiti luk i strijelu; nadalje, preko polimastične E/efeške Artemide i mučeničke kršćanske Svetice Agate, re/konstrukcije mitske matrice epskih pjesama o Milošu Obiliću, koja nastoji restrukturirati junakovo prezime Kobilović/Kobilić u Obilić (*obilna*/velika majka i njezino *obilno* mlijeko; u mitemu o *obilnoj* majci Miloševa majka prebacila je desnu *sisu* preko lijevog ramena, kako to u svojim „mitskim" interpretacijama navodi npr. Natko Nodilo) do suvremene onkologije. U okviru navedene paradigme (vremenske lente) zadržat ću se na medijskim istupima i radovima pokojne multimedijalne umjetnice Ivane Popović (1968–2016) na vlastito tijelo „žene bez grudi/dojke", nakon dijagnosticiranoga raka dojke, kao i multimedijalne umjetnice Tajči Čekada (akcija *EkoEko – ljudsko mlijeko, jedino čovjeku svojstveno mlijeko,* 2017), koja je ženske grudi postavila u kontekst prvotne sfere kao hrane.

Ključne riječi: ženske grudi/dojke, mitologija, onkologija, Ivana Popović, Tajči Čekada

Mitska matrica – i polimastija i žene bez grudi

U dokumentarnoj BBC-jevoj seriji *Ljudska seksualnost* (*The Human Sexes*, 1997) zoolog/antropolog Desmond Morris interpretira svetkovinu koja se upriličavala u Artemidinu hramu Artemiziju u Efezu, jednom od onodobnih sedam svjetsko-graditeljskih čuda. Svakoga proljeća u blizini žrtvenika postavljao se Boginjin drveni kip na čiji su se torzo stavljale odrezane mošnje kastriranih bikova kao simbol solarne generativne energije kako bi se omogućila Boginjina plodnost, s obzirom na to da je oksimoronski figurirala i kao djevica i kao boginja Prirode. Prinositelji/ce žrtve (mošnji bikova) vjerovali su da će sjeme oploditi njezino djevičanstvo. Na jednom od sačuvanih kamenih kipova, naravno, na njegovu prednjem dijelu uklesano je trideset mošnji: „Izvorni kip bio je od drveta, ali kopije su bile od kamena, s mnoštvom posvećenih bikovih testisa,

1 suzana@ief.hr

oblikovanih na površini kamenog lika" (Morris 1988: 171). Međutim, pojedini autori/ice simboliku mnogostrukosti mošnji (prsni štit s mošnjama) interpretiraju kao prokreativni simbol umnožavanja grudi (polimastija), disperziju u manifestaciji plodnosti (usp. Campbell 1975: 63; Downing 1996: 175). U usporedbi s navedenim interpretacijama Robert Graves na torzu Efeške Artemide – za koju navodi kako je štovana u svom drugom vidu kao orgijastična Afrodita (usp. Graves 1969: 75) – prepoznaje velike zlatne urme/datulje kao plodotvorni simbol „koje su obično pogrešno tumačene kao grudi" (ibid.: 400). Ikonografiju Efeške Artemide, čiji vitki torzo prekrivaju bikovi testisi *ili dojke brojne kao u kuje,* Camille Paglia komentira: „Efeška Artemida je košnica majke prirode u kojoj se roje brojne pčele, otežalo stablo jabuke koje se pjeni plodovima, što je meni, ljudski gledano vrlo odbojno" (Paglia 2001: 60). Prema jednoj teoriji o Efeškoj Artemidi ovješeni vijenci žrtvovanih dojki na njenom torzu mogu se postaviti u poveznicu s amputacijom dojki u obredima posvećenim velikim boginjama Male Azije (ibid.: 61). Navedene ritualne amputacije mogu se pak povezati s predajom prema kojoj su Amazonke – kojima je posebice bila naklonjena Artemida – utemeljiteljice grada Efeza i efeškog Artemizija (ibid.). Zanimljivo je interpretativno prožimanje itifaličke i polimastične/laktomorfne konfiguracije arhaične Velike Boginje, čime bi se u okvirima arhetipske antropologije moglo govoriti o (iti)faličkim grudima i itifaličko-grudnoj oplodnji, jer iz falusa pršti „mlaz života", a iz grudiju izvire „jestivo života". Uostalom njezina mitska iskaznica o spolnom paradoksu *djevice koja rađa* možda je upisana i u ginekomorfni mit o androginatu, jer prije Velike Majke, praiskonska Majka – *Tellus Mater,* bila je bespolna ili androgina (usp. Cooper 1986: 10). Podsjećam na predaje koje bilježe vilinsko rađanje partenogenezom, fitomorfnom rođenju iz određene trave koja „pušta od sebe kao bale, a iz tih bala rađaju se mlade vile" (Nodilo 1981: 468; usp. Marjanić 1998: 45).[2] Desmond Morris upućuje kako je osam ili devet kilometara nedaleko od Artemizija nakon raspeća Sina živjela Blažena Djevica Marija, koja je isto tako određena Artemidinim oksimoronskim atributom – *djevičanskim materinstvom*. Pored navedenoga dodira na arhetipskom *zemljovidu,* na Efeškom koncilu 431. godine Djevica Marija je proglašena Bogorodicom – *Theotókos* (usp. Campbell 1975: 63). Tako u kršćanskom svijetu u najstrožim vremenima Marija je u crkvama reprezentirana kako doji otkrivenih grudi (usp. Ahčan 2015: 14).

Što se tiče Amazonki, grčkoga mita o ratničkom ženstvu bez desne dojke kako bi, prema predaji, mogle daleko bolje koristiti luk i strijelu, danas su uvriježene interpretacije u kojima se njihova kultura, amazonski matrijarhat (kao naličje patrijarhata), stavlja u opoziciju spram neolitskih matrističkih društava. Naime, kako to pregledno sumira teoretičarka ekofeminizma Mirela Holy, prva i osnovna razlika jest u tome što neolitska matristička društva nisu bila kefalno ustrojena te u njima nije bilo dominacije muškaraca ili žena. Za razliku do njih, amazonsko društvo je kefalno – ratničko društvo s izraženom

2 Ovdje, u uvodnome dijelu članka koristila sam rezultate svojih istraživanja iz članka u kojemu sam tematizirala animalnu matricu vilinskih fenomena u južnoslavenskim predajama (usp. Marjanić 1998).

hijerarhijom, u kojemu se štuju androgine božice ratnice ili muški bog rata Ares koji je prema nekim predajama i rodonačelnik amazonskih kraljica. „Kod takvih božanstava, posebice ženskih, u prvom su planu principi uništenja i osvete, slavljenja razaranja i smrti. […] Radi li se o dvije vrste matricentričnosti, dva paralelna oblika 'ženskih' društava, ili je moguće da se radi o prikazu istog, ili istih društava, samo što je jedan ženska verzija tog fenomena, a drugi je njegova muška verzija?" (Holy 2007: 72–73). Što se tiče Willendorfske Venere (25 000 godina pr. Kr.), obično se navodi da je riječ o kipiću iz paleolitika bez lica, a čija je uloga bila da istakne žensku plodnost, trbuh i velike majčinske dojke (Ahčan 2015: 12). Međutim, Marija Gimbutas iznijela je tezu da paleolitske i neolitske figurice „ženske plodnosti" nisu bile ograničene samo na plodnost i majčinstvo, već su imale višestruku ulogu pa ih tako „definira kao jedinstvo cjelokupnog života i prirode, kao beskrajnu moć manifestacija prirode izraženu u obliku cvijeća, životinja i ljudi, kao metaforu moći žive zemlje uobličenu u milijunima životinjskih i ljudskih oblika" (prema Holy 2007: 73).

Zadržimo se na još nekim mitskim ženama koje su povezane uz anatomiju grudi/dojki, gdje preko polimastične E/efeške Artemide dolazimo do mučeničke kršćanske Svetice Agate (izvedba mučenja bila je centrirana na rezanje njezinih grudi), kao i na mitsku priču o Romulusu i Remu kojima je ime pridano od etruščanske boginje Rumina/Rumia (lat. *ruma* – dojka), koja je djelovala kao boginja dojenčadi i djece, a prinosile su joj se lijevanice mlijeka (ne vina), što je dokaz da je riječ o arhaičnom kultu (usp. Oswalt 180: 299, usp. Mazzoni 2010: 94). Roland Barthes u eseju o vinu i mlijeku ističe da je mlijeko antivino jer vino transmutira i rađa, dok je mlijeko kozmetičko (prema Mazzoni 2010: 94).

U re/konstrukciju mitske matrice epskih pjesama o Milošu Obiliću Natko Nodilo (1981: 614) polazi od zapisa iz Karadžićeva *Života i običaja naroda srpskoga* (1867: 229–230), a riječ je o mitu koji nastoji restrukturirati junakovo prezime Kobilović/Kobilić u Obilić – *obilna*/velika majka i njezino *obilno* mlijeko; u mitemu o *obilnoj* majci Miloševa majka prebacila je desnu *sisu* preko lijevog ramena (navedeni mitski mitem gotovo da performativno podsjeća na erotske strategije *titty shake*).[3] Mitsku deskripciju prema kojoj je Miloševa majka Janja imala *grudi preko ramena* Nodilo interpretira kao osobinu bića koja dolaze s *drugoga* (u ovom slučaju celestijalnoga) svijeta.[4] Mitem o djetetovu dahu prema čijim ritmovima cijela šume diše Miloša povezuje, prema Nodilovoj interpretaciji, s duhom šume/vegetacije, što Nodilovu re/konstrukciju približava i Mannhardtovoj interpretativnoj niši. S obzirom na kozmičko-vegetacijsku poveznicu između Mjeseca i stabala, spomenuti mitem dijete-Miloša postavlja u paralelizam s Mjesecom. Sljedeći mitem – *vađenje sjekire iz klade* – Nodilo uspoređuje s oblikom mladog *srpastog* Mjeseca (Nodilo 1981: 621), a mitem djeteta-Miloša

3 O Miloševoj majci – čobanici Janji koja je rodila Miloša Obilića sa zmajem (mitem o zoofilijskom rođenju junaka) usp. *Srpski mitološki rečnik* 1970: 156.

4 Vojin Matić (1979: 136–137) u legendi, predaji o Milošu Kobiliću iščitava matrijarhat – matrilinearno nasljeđivanje kada su kao svete životinje figurirale kobile a ne pastusi, a Miloša Kobilića i Kosančića Ivana postavlja u srodstvo s Asvinima, „sinovima kobile".

koji čuva ovce povezuje s antropomorfnim predodžbama Mjeseca kao pastira zvijezda/ovaca (Nodilo 1981: 624). Nadalje Nodilo interpretira Karadžićevu pjesmu *Sestra Leke kapetana* (Karadžić II, 40; u *Prosvetinoj* numeraciji riječ je o broju 39) i pjesmu *Kako je vila Miloša zadojila* (Petranović III, 25), u čijim je svjetovima Miloša rodila kobila (mitem dojenja kobiljim mlijeko*m*), u okviru čega zaključuje da njegovo povijesno prezime glasi Kobilić (Karadžić II, 40; Petranović II, 25) kojim je oblikovan etiološki i etimologijski mit o Miloševu rođenju koje je inducirano kobilom.[5] S obzirom na dvije pučke etimologije, folklorno je imenovan dvojako – Obilić i Kobilić (usp. Maretić 1882: 127). Vezano uz navedenu predaju, u psihoanalitičkom ključu Melanie Klein ističe da su sve senzacije personificirane i pripisane dobrim ili lošim objektima: na najranijem stupnju svaki neprijatni stimulus je povezan s „lošim", poričućim, progonilačkim dojkama, svaki ugodan stimulus s „dobrim", zadovoljavajućim dojkama (prema Vukosavljević Gvozden 1999: 68).

Nadalje kao poveznica s mitskom anatomijom ženskih grudi/dojki mogu poslužiti i predaje o amorfnim kamenim *šmrkavim i blatnim* babama u hrvatskim primorskim krajevima. Jelka Vince-Pallua (1995/1996: 286–287) u iznimnom članku posvećenom kamenim babama koje se daruju plodovima i žitom ističe kako je u Grobniku kraj Rijeke naišla na jedinstveni primjer ženskog monolita koji nije amorfni lik već groteskna ženska figura isklesana u živoj stijeni. Konfiguracija navedene kamene babe sa širokim bokovima i hipertrofiranim dojkama može se povezati uz kompleks steatopignih paleolitskih Venera, čije pretjerano masne stražnjice (s kojima se i danas ljepša polovica stvarnosti nalazi još uvijek u dijetalnom agonu) Marija Gimbutas (1991: 163) simbolički interpretira kao vizualne metafore dvostrukoga (kozmičkoga) jajeta ili trudničkoga trbuha, intenzivirane plodnosti; a atributi *šmrkava i blatna* arhetipski povezuju kamene babe s *vlažnom* slavenskom boginjom Mokoši kao i s Boginjom blata (Tlazolteotl).

Završno u kontekstu mitske matrice o ženskim grudima, dojkama, navodim imagologiju o *divljačkim* Slavenima kako ih je povijesno ovjekovječio Bizantinac Pseudo-Cezarije u *Dijalozima*: „Sklavini rado žderu ženske dojke, jer su pune mlijeka, a povrh toga razbijaju dojenčad o stijenje kao štakore. Divlji su slobodni, bez ikakva poglavara, budući svoje vođe stalno ubijaju, bilo na gozbi ili na putu; hrane se lisicama i divljim mačkama i veprovima, a međusobno se dozivlju kao vukovi kad zavijaju" (prema Andrić 1995: 241).

5 Mitem o djetetu koje obilno *sisa* Nodilo (1981: 615–616, 619–620) interpretacijski ilustrira pripovijetkama *Sisan-Mazan i Aršin-brade pedalj čovjeka* (Kojanov Stefanović *prip.* 9) i *Kobilić i lakat brade, pedalj muža* (Stojanović *prip.* 23).

Ivana Popović: *Moje cice* (2012) i Tajči Čekada: *EkoEko ljudsko mlijeko* (2017)

Subverzivan potencijal tijela *dojilja* u svojim antimodnim scenarijima na kreativan je način osmislila Ivana Popović filmom *Urbane dojilje* (2005)[6], koji je prikazan iste godine na *Fashion Weeku.* Odnosno, kao što je sâma umjetnica kontekstualizirala navedeni *kratki humani film* koji je snimila s dojilačkom gerilom: „Nakon što su u Americi izglasali zakon da žena ne smije dojiti, ni na radnom, ni na javnom mjestu, a svi se hvale 'ja imam dvoje djece', 'ja troje', 'žena mi je trudna' – pomislila sam: 'Pa jeste li vi svi normalni?' Zbog toga sam skupila cijelu gerilu žena, koje imaju djecu i koje žele imati djecu…" (Martinović 2000: 18–19).

Tako je završnu večer Zagrebačkoga tjedna mode otvorila Ivana Popović sa svojom kolekcijom od tri odjevne kombinacije. Balerine odjevene u bijelo u „tobolcima" od zavoja nosile su dvije bebe-lutke i jedno (pravo) dijete/bebu (Ivanina Ava), a u pozadini na video-zidu projiciran je humani film *Urbane dojilje*. Revija je bila shvaćena kao poruka majčinstva i njezine uloge u društvu te kao dobar nastavak priče koja je „započela na humanitarnoj akciji u sklopu *Fashion Weeka* za nabavu sredstava za duktoskop (aparat namijenjen ranom otkrivanju raka dojke) za KBC Rebro".[7]

Umjetničinim prisjećanjem na to pravo na javno dojenje, na Audi Fashion Weeku *Urbane dojilje* dočekane su s kolapsom jer djevojke koje je angažirala „imaju salo i lijepe, oble ruke. Na samoj pisti bile su tri balerine (koje u HNK-u maltretira Bogdanić) odjevene u bijele kreacije koje su u 'tobolcima' od zavoja nosile djecu; točnije, srednja balerina nosila je moju Avu a dvije balerine sa strane nosile su lutke. Bilo je vrlo moćno gledati tri balerine koje hodaju na prstima, na špici na modnoj pisti i u pozadini gledati projekciju *Urbanih dojilja*, mama futuristica" (Ivana Popović, prema Marjanić 2014: 645–652). Tako antropologinja Penny Van Esterik ističe kako je zalaganje za dojenje jedna od antropoloških lekcija s obzirom na to da je istovremeno biološki i kulturno konstruirano, i pritom pokazuje kako je dojenje upravo ključno feminističko pitanje, pri čemu naravno napominje da neke feministice kritiziraju zagovornike/ice dojenja, smatrajući da se dojenjem žene vežu uz dom (Van Esterik 2008: 479).

6 Umjetnica je preminula u 48. godini (2016) od posljedica karcinoma dojke. U listopadu 2016. godine kiparica i modna dizajnerica u velikom intervjuu za *Story*, povodom mjeseca borbe protiv raka dojke, s kojim se borila posljednje četiri godine, progovorila je o svojoj bitci sa zloćudnom bolesti, želeći potaknuti žene na preventivne preglede. Hrabro je tada nagoga torza stala pred objektiv Mare Bratoš. Nažalost nakon četiri godine borbe s karcinomom dojke Ivana je preminula od posljedica karcinoma koji je metastazirao na mozak. Usp. http: //www.story.hr/umrla-kiparica-i-modna-dizajnerica-ivana-popovic-341448
U ovome dijelu rada koristim fragmente svoga članka (dio o radu *Urbane dojilje*, 2005) o Ivani Popović koji sam priredila za monografiju u povodu umjetničine retrospektive *Ljubav i otpor Ivane Popović* koji u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu priređuje muzejska savjetnica Nataša Ivančević.

7 Jednako je tako radila na pomoći pri nabavi linearnog akceleratora, uređaja koji se u tretiranju raka dojke koristi jednokratno, tijekom samog operativnog zahvata te kao što je navela – taj jedan tretman zamjenjuje šest tjedana liječenja, a mogućnost recidiva je minimalna: „Da sam ga ja imala, ni moj oporavak ne bi bio toliko bolan, a rehabilitacija opasna."

Nakon Ivane ostaje gorak okus na savjesti odgovarajućih institucija ove države koja u vrijeme kada je umjetnica oboljela od raka dojke nije imala aparat za rano otkrivanje raka dojke, kao ni aparat zbog čega joj je pored desne dojke moralo biti izvađeno 28 limfnih čvorova iz desne ruke (pazuha), zbog čega je postala pedeset postotni invalid i kao što je navela u povodu izložbe *Promatrači* (Muzej suvremen umjetnosti, Zagreb, 2013): „Prošle godine u trećem mjesecu, baš na dan otvaranja izložbe u MSU-u, bila sam operirana i odstranjena mi je desna dojka i izvađeno 28 limfi iz desne ruke. Bila je to jako agresivna operacija i vrlo bolna. Bila sam šokirana, slomljena i fizički i psihički. Ponajprije užasnuta činjenicom da sam ostala pedeset postotni invalid, a zatim da ću svoj preostali ženski život provesti bez dojke. Nakon što sam rodila i dojila dvije djevojčice, starija danas ima 14, a mlađa osam godina, trebala sam prihvatiti činjenicu da sam polužena. Usto, neumoljiva je činjenica da je rak dojke opasna i smrtonosna bolest, da od 2 500 oboljelih žena u Hrvatskoj umre njih 900. Na kraju, problem je i to što sam po zanimanju kiparica, pa mi obje ruke trebaju žive i zdrave" (Popović, http, 2013).

Upravo izrada tih mikroskulpturica (njih 10 000, svaka težine po 2g, pritom svaki portret imao je svoju osobnost i ekspresivnost u izrazu lica) pomogla joj je u rehabilitaciji desne ruke. *Promatrači* su nakon operacije karcinoma dojke 2012. godine bili presudni za brz umjetničin psihički i fizički oporavak i rehabilitaciju disfunkcionalne ruke. Tijekom izložbe u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu prihod od prodaje umjetnica je donirala udruzi Europa Donna za kupnju aparata za intraoperativno zračenje oboljelih od karcinoma dojke.

U okviru vlastitoga suočavanja s onkologijom i njezinim zahtjevima, pri čemu je isticala i kako je željela pokazati koliko je gubitak dojke osakatio žene u psihološkom smislu,[8] Ivana Popović na izložbi *Moje cice,* otvorenoj u Srpskom kulturnom društvu Prosvjeta nekoliko mjeseci nakon operacije raka dojke, izložila je „oklope" od kaširanog papira u obliku odljeva prednjeg dijela torza. Željela je „napraviti grudi, i to kao oklope koji čuvaju ženu od rakova" (Kiš, http). Upravo za to sakaćenje žene u psihološkom smislu, ili kako je Ivana Popović to stanje nazvala – polužena, sâma je umjetnica jednom prigodom istaknula: „Nakon odstranjivanja dojke nastaje problem intimnosti među supružnicima, na ženi je 'obaveza' da objašnjava partneru i djeci nove okolnosti. To su sve situacije o kojima se ne razgovara. Sve su to stvari koje treba prožvakati. Sramotno je što o partnerima i podrški rijetko čujem. Iz moga iskustva oni izgledaju kao autsajderi. Zuje na onim golemim prozorima Instituta za tumore i najvažnije im je da vide dijagnozu. S time da je to toliko nesofisticirano, neotesano i bezobrazno da neke žene imaju osjećaj krivnje jer više nisu seksi" (Popović, prema Devčić, 2017, http). Odnosno kao što je povodom spomenute izložbe *Moje cice* umjetnica izjavila: „Ovo nije trendovska priča, ovo nije modna priča, iako sam je započela na Dreft Fashion Weeku Zagreb prije godinu dana kreirajući moju tadašnju kolekciju – korzeti, ovo sam ja.

8 Vesna Andrijević Matovac u autobiografskoj knjizi *Žena s ružičastom vrpcom* isto tako tragično bilježi iskustvo mastektomije: „Osjećam se kao 'bogček' dok tako čekam sjedeći u toj košulji, na rubu kreveta" (Andrijević Matovac 2012: 37).

Ovo je moja životna priča. Ovo su moji osjećaji, ovo ja proživljava." Naime, „umjetnica je na izložbi postavila svoje instalacije u obliku ljudi bez lica, koji čitaju, sviraju klavir, uče... Izložila je svoje slike ljudi koji su jako mračni, crni, ljuti i tužni, te svoje kiparske 'cice' – prikazane kao korzeti na njezinim modelima (*outfitima*) obješene na zid kao slike, te ih oživjela dodajući im papirnate ruke i noge koje plešu, te statične označene i obilježene 'cice' okružene 'promatračima'" (usp. „Moje cice", 2012, http, usp. Popović 2012, http).

S druge pak strane, žene koje se odlučuju na rekonstrukciju dojke svjedoče da imaju daleko kvalitetniju psihološku punoću, kao što to svjedoči npr. Ljiljana Pranjić: „Vrećicu desne dojke jesmo popunili, ali punjenje nije bilo dovoljno. Uzmite jastuk pa izbacite pola perja. Ili balon pustite da se ispuše. Izgleda otužno. Nakon pola godine gadnih i teških kemoterapija te nakon godinu dana oporavka, dobila sam dozvolu da odem na još jednu operaciju – sekundarnu rekonstrukciju. U poluispuhani 'balon' ubaci se onoliko silikona koliko treba da dojka izgleda cijela. Niti jedan estetski kirurg ne dopušta da se napravi jedna lijepa sisa, a da druga visi i pokazuje znakove vremena. Zato smo na sekundarnoj rekonstrukciji popunili desnu, a podigli lijevu" (Pranjić, 2019, http).

Što se tiče *freak show-ova,* koje je voljela uključivati kao dodatnu dimenziju subverzije u svojim anti/modnim nastupima, Ivana Popović navedenu je dimenziju usmjerila i prema vlastitoj tragičnoj sudbini kada je nakon operacije autoironijski govorila da će tražiti da joj naprave i treću *sisu* (upotrebljavala je vrlo rado riječ *sisa, cica*, a ne *dojka, grudi,* kao npr. i u predavanju *Moje cice* 2012. godine nakon što se zbog bolesti podvrgla mastektomiji): „Želim imati tri sise, za svaki slučaj, iste kao što sam vidjela na jednoj ženi iz divne knjige o svjetskim cirkuskim čudovištima."

U okviru akcije/performansa *EkoEko – ljudsko mlijeko, jedino čovjeku svojstveno mlijeko* (2017) Tajči Čekada, a u kontekstu izvedbe i (medijske) slike trudnoće u zelenim sferama i nekropolitikama, izradila je određenu količinu proizvoda od ljudskoga (majčinskoga) mlijeka. Dokumentaciju akcije/performansa činile su četiri faze, odnosno tri dana akcije: dan 1. Skupljanje ljudskoga, majčinskoga mlijeka (kod donatorica); dan 2. Izrada proizvoda od ljudskoga mlijeka (umjetnica izrađuje proizvode po uputama Armana i Marijane Jeričević koji navedene proizvode rade od kozjega mlijeka); dan 3. Plasiranje proizvoda pod nazivom *EkoEko – ljudsko mlijeko* na Sajmu zdrave hrane; dan 4. Performans *EkoEko – ljudsko mlijeko* na Osmom festivalu suvremene umjetnosti – Almissa Open Art festival 2017. u Omišu.[9]

U teoretskoj kontekstualizaciji rada umjetnica je kritična prema korporativnoj poveznici mliječne industrije i školskoga sustava, ističući da u SAD zakoni nalažu da sve škole moraju opskrbiti djecu mlijekom pri svakom obroku ili će im prestati davati subvencije, prijete im obustavom financiranja. „Oni koji su odgovorni za ovaj nalog izabrali su 'zanemariti' činjenicu da do 90 %

9 U ovome dijelu članka koristila sam fragmente svoga rada, istraživanja o prvoj izložbi o trudnoći u RH *Žena – trudnica – majka: zelene sfere i nekropolitike* kustosice Anite Zlomislić (usp. Marjanić 2017).

afroameričke, 70 % azijske i 15 % *evropske* djece ne mogu probaviti laktozu,[10] kao i mnoge druge činjenice. Mliječna se industrija subvencionira s čak tri milijarde dolara godišnje." (Tajči Čekada, iz e-mail razgovora s umjetnicom)

Navedeni se rad može interpretirati i u kontekstu banki majčinoga mlijeka za spas nedonoščadi, gdje Hrvatska namjerava osnovati navedene banke u Zagrebu i pri KBC-ovima u Rijeci, Splitu i Osijeku. Prva je takva banka u Hrvatskoj otvorena 2018. godina, a riječ je o bankama u kojima se skuplja, testira te zamrzava mlijeko majki koje kod kuće doje svoje djecu, a izdojene viškove doniraju za potrebe hranjenja nedonoščadi u rodilištima i bolnicama. Pritom i Beogradski institut za neonatologiju osigurava donirano majčino mlijeko za potrebe hranjenja posvojenih beba kao i za liječenje određenih bolesti odraslih. Naime, humano mlijeko se preporuča i kao terapija kod nekih vrsta karcinoma debeloga crijeva, u nekim stanjima kronične bubrežne insuficijencije, kako je istaknula prim. dr Radmila Mileusnić Milenković, načelnica Banke humanoga mlijeka u Beogradu, te je spomenula da u Velikoj Britaniji neke slastičarnice proizvode sladoled napravljen od majčinoga mlijeka[11] – cijena porcije oko 120 kuna (Mrvoš Prvić 2017: 19).

Zaključno: od mitologije do onkologije ili žene bez grudi

Članak sam dijadno (mitologija i onkologija) koncipirala gdje se u prvome dijelu zadržavam na mitskoj polimastiji i ratničkim ženama bez grudi (Amazonke), dok u drugome dijelu interpretiram medijske istupe i radove pokojne multimedijalne umjetnice Ivane Popović (1968–2016) o vlastitom tijelu „žene bez grudi/dojke", nakon dijagnosticiranoga raka dojke, kao i multimedijalne umjetnice Tajči Čekada (akcija *EkoEko – ljudsko mlijeko, jedino čovjeku svojstveno mlijeko,* 2017) koja je ženske grudi postavila u kontekst prvotne sfere kao hrane. Temu anatomije ženskih grudi/dojki tragično sam odredila Nietzscheovom preoblikovanom sintagmom „žene (izvorno: ljudi) bez grudi", referirajući na njegovo određenje „civilizacije ljudi bez grudi" o čemu je tragično što se tiče suvremene vizualne prakse progovorila Ivana Popović.

10 Izvor: „Istina o mlijeku". (http: //www.4dportal.com/hr/component/content/article/40/1230-istina-o-mlijeku).
Pritom je zanimljivo da je konzumacija kravljega mlijeka u opadanju u SAD, dok je u Aziji u porastu, iako nije dio istočnjačke prehrambene tradicije (Marshall, 2019, http).

11 Usp. članak o Baby Gagi, performativnoj konobarici koja poslužuje humano mlijeko u londonskoj slastičarnici Icecreamists (Covent Garden). Pritom je konobarica odjevena u stilu Lady Gage, s naglašeno dimenzioniranim *dojkama/grudima* (više grudima nego dojkama), a sladoled od majčinoga (humanoga) mlijeka poslužuje se u čaši za martini.
Usp. http: //www.telegraph.co.uk/foodanddrink/foodanddrinknews/11565562/Breast-milk-ice-cream-relaunched-to-celebrate-royal-baby.html

Nasleđe 43 • 2019 • 87–98

Foto 1: Ivana Popović: *Moje cice* (2012). Foto: Luka Stanzl12

Foto 2: Tajči Čekada: ***EkoEko – ljudsko mlijeko, jedino čovjeku svojstveno mlijeko*** (2017). Video-dokumentacija akcije *EkoEko – ljudsko mlijeko*

12 Fotografija preuzeta s internetske stranice: https://www.vecernji.hr/showbiz/ivana-popovic-moje-cice-prica-je-o-svemu-sto-sam-prozivjela-417670/galerija-23049?page=1

Lista referenci

Ahčan 2015: U. Ahčan, *Rak dojke i suvremeni načini rekonstrukcije: kad se život okrene naglavačke,* Zagreb: Medinska naklada, Sve za nju.

Andrić 1995: S. Andrić, Likantropija. *u:* K. Bagić (ur.), *Rječnik Trećeg programa*. Zagreb: Hrvatski radio, 241–242.

Andrijević Matovac 2012: V. Andrijević Matovac, *Žena s ružičastom vrpcom*, Zagreb: V.B.Z.

Campbell 1975: J. Campbell, *The Masks of God: Primitive Mythology,* New York: The Viking Press.

Devčić 2017: K. Devčić, Hrabra i posebna žena. Posljednje zbogom Ivani Popović: jednom je pobijedila opaku bolest, pomagala je brojnim oboljelim ženama, bila je velika umjetnica... *Jutarnji list,* Zagreb, 1. siječnja 2017. <https: //www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/posljednje-zbogom-ivani-popovic-jednom-je-pobijedila-opaku-bolest-pomagala-je-brojnim-oboljelim-zenama-bila-je-velika-umjetnica.../5456335/< 9. 2. 2019.

Downing 1996: Ch. Downing, *The Goddess: Mythological Images of the Feminine,* New York: Continuum.

Van Esterik 2008: P. Van Esterik, The Politics of Breastfeeding: An Advocacy Update, *u:* Food and Culture: A Reader. 2nd Edition. C. Counihan i P. Van Esterik (ur.), New York, London, Routledge, 467–481.

Gimbutas 1991: M. Gimbutas, *The Language of the Goddess,* San Francisco: Harper Collins.

Graves 1969: R. Graves, *Grčki mitovi,* Beograd: Nolit.

Holy 2007: M. Holy, *Mitski aspekti ekofeminizma,* Zagreb: TIM press.

Karadžić 1867: V. Stef. Karadžić, *Život i običaji naroda srpskoga,* Beč: A. Karacić.

Karadžić 1988: V. Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme II* (Sabrana dela Vuka Karadžića, knjiga 5), Radmila Pešić (prir.), Beograd:

Kiš 2019: P. Kiš, Užasno slobodna. Uskoro se otvara izložba posvećena prerano preminuloj kiparice, jednoj od najintrigantnijih hrvatskih suvremenih umjetnica, *Jutarnji list,* Zagreb, 9. veljače 2019. <https: //www.jutarnji.hr/kultura/art/uzasno-slobodna-uskoro-se-otvara-izlozba-posvecena-prerano-preminuloj-kiparice-jednoj-od-najintrigantnijih-hrvatskih-suvremenih-umjetnica/8359496/> 10. 2. 2019.

Kojanov Stefanović 1871: Đ. Kojanov Stefanović, *Srpske narodne pripovedke,* Novi Sad: Srpska štamparija dr Jovana Subotića.

Marjanić 1998: S. Marjanić, Telurni simbolizam konavoskih vila. Zapisi vilinskih pripovijedaka Katine Casilari u Bogišićevoj cavtatskoj rukopisnoj zbirci usmenih pripovijedaka, Dubrovnik, *Dubrovnik: časopis za književnost i znanost,* 1, Dubrovnik, 44–65.

Marjanić 2018: S. Marjanić, Žena – trudnica – majka: zelene sfere i nekropolitike. *u: Tijelo i um*, A. Zlomislić (ur.), Zagreb: Centar za kulturu Novi Zagreb, Galerija Vladimir Bužančić, str. 70–81.

Marshall, M. 2019. *Why Humans have evolved to drink milk?* <http: <www.bbc.com/future/story/20190218-when-did-humans-start-drinking-cows-milk> 5. 2. 2019.

Maretić 1882: T. Maretić, Studije iz pučkog vjerovanja i pričanja u Hrvatâ i Srbâ, Zagreb, *Rad JAZU* LX, Zagreb, 117–220; LXII:1–44.

Martinović 2000: K. Martinović, Gerila dojilja. Split, *Feral Tribune*, 10. lipnja 2000., Split, 18–19.

Matić 1979: V. Matić, *Psihoanaliza mitske prošlosti. III,* Beograd: Prosveta.

Mazzoni 2010: C. Mazzoni, *She-Wolf: The Story of a Roman Icon*, Vermont: University of Vermont.

Morris 1988: D. Morris, Desmond, *Govor tijela: priručnik o ljudskoj vrsti,* Zagreb: August Cesarec.

"Moje cice Ivane Popović" (2012). <https://wall.hr/clanak/moje-cice-ivane-popovic/> 21. 2. 2019.

Mrvoš Prvić 2017: B. Mrvoš Prvić, Banka majčinoga mlijeka za spas nedonoščadi. *Novi list,* Rijeka, 6. kolovoza 2017., Rijeka, str. 52–53.

Nodilo 1981: N: Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata (Religija Srbâ i Hrvatâ, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog),* Split: Logos.

Oswalt 1980: S. Oswalt, *Grčka i rimska mitologija,* Beograd: „Vuk Karadžić" – Larousse.

Paglia 2001: C. Paglia, *Seksualna lica: umjetnosti i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson,* Zagreb: Ženska infoteka.

Petranović 1989: B. Petranović, *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine. Epske pjesme starijeg vremena.* Knjiga druga, Sarajevo: Svjetlost.

Popović 2012: I. Popović, „Moje cice" priča je o svemu što sam proživjela. <https://www.vecernji.hr/showbiz/ivana-popovic-moje-cice-prica-je-o-svemu-sto-sam-prozivjela-417670< 7. 2. 2019.

Popović 2013: I. Popović, Kiparstvo kao terapija: Izložba humanitarnih „Promatrača" Ivane Popović. >https://www.tportal.hr/kultura/clanak/izlozba-humanitarnih-promatraca-ivane-popovic-20130305/print> 7. 2. 2019.

Popović 2014: I. Popović, Modni performans kao linija otpora. *u:* Suzana Marjanić: *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas,* Zagreb: Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, str. 645–652.

Popović 2017: I. Popović, Posljednji veliki intervju Ivane Popović: „Moja dojka je moja sudbina", razgovarala: Antonija Nazor < https: //www.story.hr/vijesti/posljednji-veliki-intervju-ivane-popovic-moja-dojka-je-moja-sudbina-341785> 7. 2. 2019.

Pranjić 2019: Lj. Pranjić, Povijest moje desne dojke. Koji paradoks, tek kada sam postala bezsisa, tek kada moje tijelo više nije bilo cjelovito, tek tada sam ja postala cijela. <https: //100posto.hr/zivot/koji-paradoks-tek-kada-sam-postala-bezsisa-tek-kada-moje-tijelo-vise-nije-bilo-cjelovito-tek-tada-sam-ja-postala-cijela> 24. 2. 2019.

Srpski mitološki rečnik. 1970. red. Š. Kulišić, P. Ž. Petrović, N. Pantelić. Beograd, Nolit.

Stojanović 1867: M. Stojanović, *Pučke pripoviedke i pjesme,* Zagreb: Brzotiskom i nakladom A. Jakića.

Vince-Pallua 1995./1996: J. Vince-Pallua, History and Legend in Stone – to Kiss the *Baba*, Zagreb, *Studia ethnologica Croatica* 7/8, Zagreb, 281–292.

Vukosavljević Gvozden 1999: T. Vukosavljević-Gvozden, Objektni odnosi u teoriji Melani Klajn i savremenoj klajnijanskoj misli, Niš, *Psihologija*, 1-2, Niš, 65–82.

Suzana Marjanić

THE ANATOMY OF A "WOMAN SANS BREASTS": FROM THE AMAZONS AND ST. AGATHA TO CONTEMPORARY ONCOLOGY – EXAMPLES BY VISUAL ARTISTS IVANA POPOVIĆ AND TAJČI ČEKADA

Summary

In this article I interpret contemporary artistic practices of female artists who thematise the anatomy of women's breasts, which I have tragically defined on this occasion by Nietzsche's reformulated syntagma "women (originally: people) sans breasts," thus referring to his definition of a "civilization of people sans breasts", whereby I follow the aforementioned socially-coded principle from the Greek myth of women warriors (the Amazons) who, according to the lore, removed their right breast so as to use the spear and arrow as efficiently as possible; furthermore, through the polymastic Artemis of Ephesus, the Christian martyr St. Agatha, and the re/construction of the mythic matrix of the epos of Miloš Obilić – which seeks to restructure the hero's surname Kobilović/Kobilić into Obilić i.e. "the abundant one" (the *abundant* mother */obilna majka/* and her *abundant* milk */obilno mlijeko/*; in the mytheme of the *abundant* mother, the mother of Miloš threw her right breast over her left shoulder, as noted by e.g. Natko Nodilo in his "mythic" interpretations) – to contemporary oncology.

Within the framework of the aforementioned paradigm (timeline), I shall address in more detail the media appearances and works of the late multimedia artist Ivana Popović (1968-2016) on the subject of her own body of a "woman sans breast" following breast cancer diagnosis, as well as the multimedia artist Tajči Čekada (action *EkoEko – Human Milk, the Only Milk Inherent to Humans*, 2017) who set women's breasts into context of their primordial sphere as a food source.

Keywords: female breast, mythology, oncology, Ivana Popović, Tajči Čekada

Примљен: 28. фебруара 2019. године
Прихваћен: 15. јуна 2019. године

821.163.41-992.09 Petrović R.

Наслеђе 43 • 2019 • 99–110

Игор Д. Перишић[1]
Институт за књижевност и уметност, Београд

ХОМОЕРОТИЗАМ „ЦРНОГ ТЕЛА" У ОБРНУТОМ КВИР ПОГЛЕДУ: *АФРИКА* РАСТКА ПЕТРОВИЋА[2]

У литератури о Растку Петровићу тек у новије време почело је да се пише о хомоеротској садржини неких његових текстова. У том смислу најиндикативнији је путопис *Африка*. Приповедачево одушевљење голим, „црним телом" – више мушким него женским – провоцира и питање да ли се такав поглед, из данашње епохе сагледано, може тумачити као колонијални или антиколонијални. Политика погледа на „црно тело" јесте и политика анализе анатомске Другости, (на)страности, онога чудног у односу на доминантни, евроцентрични дискурзивни поредак, што би могла да буде и једна од дефиниција „квира" у друштвеном смислу. Међутим, путописац истовремено и „колонизује квир" тако што га у својој оптици повремено посматра на хомонормативан начин, дакле као Другост која би имала да покаже једну од могућности стабилног идентитета и стабилне друштвене организације. Квир теорије се показују као најадекватније у тумачењу амбивалентне идеологије приповедача *Африке* при сусрету са граничним подручјима сексуалности, али и у детектовању својеврсне цивилизацијске травестије која се при томе одвија.

Кључне речи: Растко Петровић, *Африка*, тело, хомоеротизам, квир теорије, постколонијалне теорије.

Експлицитно и позитивно конотирано о хомоеротизму у опусу Растка Петровића (1898–1949), напосе у *Африци*, прва је у српској критици проговорила Ивана Живанчевић Секеруш. То се десило у 21. веку, деведесетак година после објављивања првих књижевних радова српског писца. Пре тога као да је постојала „пређутна сагласност" проучавалаца књижевности да се тек „у алузијама, или узгред, дискретно, маркира хомоеротика у Петровићевом делу" (Živančević Sekeruš 2009: 38). Термин „хомоеротизам" упућује на истополни „еротски израз/исказ" који је „суптилнији и мање експлицитан од отвореног описивања хомосексуалног понашања и ситуација" (Živančević Sekeruš 2009: 45).[3] Хомоеротско

1 perisigor@gmail.com

2 Текст је резултат рада на пројекту *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Мада код Растка, примера ради, у причи „Један боем" има недвосмислено описаних и хомосексуалних веза (Živančević Sekeruš 2009: 45), Соња Веселиновић ипак говори да су у декамеронској композицији ове приче сва три дела текста увезана истом основном темом – а то је „хомоеротски однос" (Veselinović 2009: 115) два старија мушкарца и једног младића.

не подразумева нужно и остварење хомосексуалног односа, јер се значење овог појма „распростире на нејасне тензије и скривене жеље које постоје између особа истога пола и најчешће се не остварују" (Živančević Sekeruš 2009: 46). Употреба оваквог значења појма сасвим је адекватна при опису бујне али истовремено и прикривене сексуалности у *Африци*, где се ни на једном месту хомоеротска тензија не реализује.

У новије време, и Кристина Стевановић, користећи сада већ прилично дугу глобалну теоријску традицију родних и квир студија, пише да ниједан српски мушки писац није био толико свестан сопствених „невоља са родом" и „толико искрен" поводом тог питања као што је то био Растко Петровић у својој прози (Stevanović 2011: 212), да би поентирала:

> „Након преиспитивања природе мушког модуса у причама Растка Петровића, веома јасно се истиче константно проблематичан однос према полном и родном идентитету заснованом на конзервативној, бинарној матрици. Стална потреба да се превазиђе родна дихотомија, као и антиципација постојања транссексуалности и трансродности, указују на то да је аутор пол/род сматрао флуидном и провизорном категоријом." (Stevanović 2011: 231)

После оваквих запажања и истраживања, у којима је најзад отворено проговорено о неканонској сексуалности у делу српског писца, Бојана Стојановић Пантовић моћи ће (у предговору за „канонско" издање изабраних дела Растка Петровића, у антологијској едицији *Десет векова српске књижевности* Матице српске) да сумира стање у „новој расткологији" и да отвори путеве за даља проучавања која се не би држала статично схваћене традиције. Она сматра да је за тумачење Петровићеве прозе од посебног интереса „његово поимање родних улога/идентитета" и „тематизација сексуалног и родног искуства" (Stojanović Pantović 2012: 17). Будући да у авангардној епохи долази до „својеврсне кризе мушкости, противречно кодираних родних идентитета, као и родне трансгресије (прекорачења)" (Stojanović Pantović 2012: 18), теоретичарка на крају предговора веома куражно закључује, имајући на уму и Растково описивање „хомоеротских/хомосексуалних јунака и ситуација" (Stojanović Pantović 2012: 21), да се тиме:

> „[...] конструкција мушкости опире бинарним опозицијама, и пре доживљава као полиеротична, или чак панеротична, јер Растков поетски или прозни субјект еротски реагује на бројне спољне надражаје и идеје из унутрашње и спољашње реалности, а не само из оне сфере тзв. канонизоване сексуалности." (Stojanović Pantović 2012: 22)

Иако хомоеротски садржај не мора нужно да буде аутобиографски (као уосталом ни хетероеротски), ипак је таква тематика – како наводи Ивана Живанчевић Секеруш, сматрајући да је то случај и код српског писца – често израз подсвесног, непризнатог дела бића „који се манифестује сублимисан у уметности" (Živančević Sekeruš 2009: 46). Дакле није нужно, али са добрим разлозима може се претпоставити да је и сâм

Растко као личност био у најмању руку нехетеронормативан, са квир[4] или флуидним сексуалним идентитетом. Будући да у литератури и доступној архивској грађи ипак не постоји довољно јасних назнака о овом питању, навешћемо само нека места која на „заобилазан" начин говоре о томе. У биографији Растка Петровића под називом *Изабрани човек* Радован Поповић стидљиво помиње одређене чињенице везане за пишчев сексуални живот. Оне се наслућују из цитираних и штуро коментарисаних писама Саве Шумановића упућених Растку Петровићу. Писма је први пут објавио познати историчар уметности Лазар Трифуновић у часопису *Уметност* 1965. године, под називом „Звезде су угашене за мене" (Šumanović 1965). Мада су настала, већим делом, у периоду Шумановићевог психичког растројства, обележеног клиничком паранојом, у њима се налазе фактографски прилично истинолике алузије на Расткову хомосексуалност и оптужбе да у Паризу приређује „педерастичко-кретенске забаве" (Brković 2008: 33), а из свега провејава огорчење због вероватно неузвраћене љубави Расткове према Шумановићу. Живко Брковић, аутор студије о односу уметности и лудила код Саве Шумановића, наводи и да шидски сликар у једном писму директору *Политике* Владиславу Рибникару за Растка тврди да је „хомосексуалац и садиста" (Brković 2008: 21). Радован Поповић описује српског писца као дендија,[5] додуше не баш лепог физичког изгледа, али са префињеним манирима. Он је радо виђен гост на отменим забавама, ужива у друштву лепих жена, али жена које се касније удају за друге мушкарце (Popović 2009: 18), што би се могло тумачити у кључу синдрома вечитог младожење (уп. Perišić 2016). Српски књижевни историчар наводи и један анонимни памфлет који се појавио у часопису *Слободна мисао*, у којем се Растко Петровић оптужује за „секаперсизам" и где се описује његова феминизираност (Popović 2009: 150). Попут Шамике Кирића, јунака Јакова Игњатовића из романа *Вечити младожења*, и Растко се никад није женио,[6] мада је

4 Термин „квир" је и настао као ознака за све што је супротно хетеронормативности, дакле нормама успостављеним на бази хетеросексуалности која се друштвено пропагира као једино нормална и пожељна. То значи да овај концепт подразумева нефиксираност идентитета, за разлику од унеколико фиксираних лезбејских, геј, бисексуалних и транссексуалних идентитета који теже опет формирању нормализаторских дискурса (Freccero 2006: 49). Према теоретичарки Анамари Џагоуз, квир се „првенствено односи на све што се разликује од конвенционалног на неки необичан начин (синоним за чудно, ексцентрично)" (Džagouz 2007: 9). Бити квир значи бити „преступник [transgressor], ићи против струје и прелазити у забрањена подручја, имајући за циљ да се тиме демаскира притворно лукавство најважнијих табуа и забрана који се конституишу у друштвеном главном току" (Schoene 2006: 285).

5 Важно је на овом месту истаћи везу између концепта дендизма и квир идентитета: „Могло би се рећи да је принцип дендизма утемељен у *queer* принципу одбијања фиксних идентитетских позиција; да је борба за *queer* идентитет суштинска одредница дендијевског деловања" (Rosić 2014: 293).

6 Ипак, за разлику од психолошког типа вечитог младожење који се зауставља на *асексуалној* љубави, Растков сексуални апетит је изгледа био усмерен на све стране, а потпуно у складу са његовом животном и поетичком филозофијом. Како наводи Радован Поповић, српски писац је једном пријатељу имао обичај да каже: „Драги

имао небројено прилика за то. Током целог живота је, изгледа, био више везан за разне мушке *интимне* пријатеље, да би и скончао у Вашингтону у стану на истом спрату где је живео – Поповић се усуђује да мало слободније инсинуира – „његов блиски пријатељ Лепковски" (Popović 2009: 197). Извршилац тестамента, у писму Растковој сестри Љубици након пишчеве смрти, лексички појачава „функцију" Рафала Лепковског: „бивши први секретар Пољске Амбасаде и веома *интиман* пријатељ и друг Растков" (Popović 2009: 203, курзив И. П.).

* * *

Из данашње политички коректне или постколонијалне перспективе, при сусрету са путописом *Африка* (први пут је објављен 1930, док се сâмо путовање одвијало 1928–1929. године) осећа се одређена културолошка нелагода због именовања тела којима је Растко толико одушевљен – црним. И у оно време, Растко је свестан да назив Црнац није баш прихватљив за предмет његовог усхићења, али будући да тада није било другог, политички коректног имена писац износи овакву ограду: „Казати црнац увреда је, треба рећи Црни; то мање показује разлику у раси" (Petrović 2008: 18). Лаконско објашњење заправо показује Расткову суштинску космополитску толеранцију, тако да смо, следећи његов пример, у овом раду црно тело ставили под наводнике као знак отклона од могућег дискриминаторног значења, без потребе за опширнијим, постколонијалним или деколонијалним елаборацијама.

Ипак треба рећи да поглед на Другог јесте у функцији извесног „оснаживања" погледа Запада. Позивајући се на постколонијалног теоретичара Хомија Бабу, Дејан Сретеновић сматра да је у *Африци* реч о „амбивалентном дискурсу који културну различитост продукује уз помоћ диференцијалних знакова који имају искључиву вредност унутар специфичних (западних) историјских и дискурзивних формација" (Sretenović 2003: 90).[7] Владимир Гвозден, испитујући хронотоп сусрета с Другим у српским путописима између два светска рата, налази да је поглед на Другост у *Африци* Растка Петровића удружен са артифицијелношћу погледа, чиме већ почињу да се раскрављују могуће дискриминаторске импликације таквог дискурса у правцу антиципација савремених политика транскултуралности:

мој, кад би ми неко рекао да ћу имати велико љубавно уживање са слоном, одмах бих отишао да купим мердевине" (Popović 2009: 195). Ова изјава је у потпуном сагласју са Растковим виталистичким панеротизмом, о којем Бојан Јовић пише: „Уверење о еротско-сексуалној утемељености поетског чина непосредна је последица Петровићевог става да је основна сила која покреће живу васиону – природу – сила сексуалности" (Jović 2005: 60).

7 Говорећи о амбивалентности постколонијалног дискурса који у исто време представља Другост као „ригидност и један непроменљив поредак исто колико и неред, изопаченост и демонско понављање", чиме се репродукује стереотип да је двогубост у дискурсу немогуће ухватити, те она тако остаје фиксирана и непроменљива, Хоми Баба помиње и стереотипну животињску сексуалност Африканаца, коју и „нема потребе доказивати" јер у дискурсу и не може бити доказана (Baba 2004: 12).

> „[...] важно је што кроз хронотоп сусрета, специфични садржаји унутрашње дијалогичности пишчеве личности и доживљаја страног места воде живе интеркултуралне, интертекстуалне расправе с гласовима које он носи у свом 'интелектуалном пртљагу', и што та интертекстуална дијахронија заправо доноси пуноћу синхронијe сусрета с другим, страним, новим, које је на неки начин већ посредовано другим текстовима и дискурсима." (Gvozden 2011: 40)

На делу је, дакле, естетизација Другости, јер је Африка у неку руку апстрактни објект који постоји „само да би га путописац фотографисао" (Gvozden 2011: 234) и нема своју естетичку, чак ни историјску аутономију. Истини за вољу, због епистемског усуда и неминовног евроцентричног багажа који уз то следује, каткад се код Растка провуче и прави расистички и колонизаторски исказ попут овог: „Позната је јединствена упечатљивост црначког мозга, који иначе није способан ни за какав аналитички или дедуктивни говор" (Petrović 2008: 23). Ипак, такви искази су прилично ретки и делују као стереотипне паузе у тренуцима када попусти Петровићево одушевљење „црним телом". Пажљиво одмеривши, могло би се устврдити да код Растка претеже *естетичка колонизација*, која је изведена уз коришћење прустовског,[8] (пре)осетљивог тоналитета у приповедању, на основу чега „звучи" као да се писац формално извињава због интуиције о неприкладности неких својих, контекстуално изнуђених, логотетских акција. Иако му непрестано, као гласник колонијалног ума, сапутник Вуије забрањује, Растко се „одушевљава" урођеницима или *плаче* због лепоте „црног тела": „Одједном, побеђен од оволике лепоте ликова, боје и светлости, имам пуне очи суза" (Petrović 2008: 45).[9]

Одушевљење „црним телом" свакако је у дубокој вези са авангардним интересовање за афричку уметност: „Утолико ме више узбуђује сусрет са овим женама овнујских очију и дебелих усана, што оне одговарају тачно гравурама које сам налазио као дечак у старим путописима или романима [...]" (Petrović 2008: 19). Приповедач се, како примећује Зоран Милутиновић, налази у позицији својеврсног уметничког *архивара*.[10] Активирајући сопствено *имаџинарно*, он гледа широм отворених очију, „али те очи већ знају шта треба да виде у Африци. Научиле су читајући старе путописе и романе, у којима је неко већ претходно

8 На једном месту, међу осталим уметничким референцама, помиње се и Пруст, као писац очигледно близак Петровићевом сензибилитету (Petrović 2008: 30).

9 Када се отприлике на трећини путописа (путовања) растаје са сапутником Вуијеом, Растков приповедач и то доживљава врло емотивно: „Не обзирући се на црнце, на боја, на кувара, на тумаче који су ми се придружили, ја пуштам да ми сузе обилно теку низ лице. Зашто? Зар сам толико сам на овом друму, у овој шуми, у овом животу, да ми једно пријатељство тако пролазно, и један растанак тако природан, могу задати прави бол?" (Petrović 2008: 71)

10 У свем том обиљу, Растку понекад чак понестане простора да опише лепоту афричких тела, па је неопходно да се користи поступком каталогизације или архивизације: „Има их дугачких и танких, витких, кратких, угојених, главатих, сасвим ситних глава на јаким вратовима, црних као абонос, црвених, у свим тоновима скоро до ружичастог, плавичастих кожа скоро до азурног, тетовираних дубоким зарезима, тетовираних правим цртежима" (Petrović 2008: 17).

архивирао оно што Африка нуди погледу" (Milutinović 2011: 183). Мада пре свега у архиву носи афричку уметност, чему ћемо се још вратити, Расткова архивска егзалтација пребира и по свеукупној уметничкој традицији. Афричкој деци тела су „тако хармонична и мускулозна да их човек гледа као уметничке творевине" (Petrović 2008: 31). Много пута се помиње да су црни „дерани", који непрестано наги дефилују кроз путопис, уз гомилање придева који описују њихову лепоту, поред осталог и аполонски грађени, што за собом дозива наслеђе *складне* линије западне уметности у супротности са оном гротескном.[11] Уметнички склад откривен у/на афричком телу експлицитно се доводи у везу и са познатим уметничким именима. Примера ради, један младић боксерски је развијен и леп као „црни Давид Микеланђелов" (Petrović 2008: 138), а једно племе је „мускулозно, али толико фражилно, рекло би се, вајано од Праксителеса" (Petrović 2008: 254).

У досадашњој литератури о *Африци*, уз изузетке наведене у првом делу текста, говорило се уопштено о Растковој егзалтацији телима на „црном континенту". Када је то одушевљење требало конкретније описати, као по некој невидљивој команди пажња се усмеравала на женско тело. Петровићеви описи мушког тела су у анализи углавном били под јаком културолошком цензуром. Велико је питање чак и да ли је Растко подједнако одушевљен и мушким и женским телом. Свакако да јесте *и* једним *и* другим, али чини се на *различит* начин, што би значило да ипак није подједнако. Поред артифицијелности у опису женског тела – што је поглавито случај и код мушког – тј. уклапања у референтну мрежу светске историје уметности, у следећем примеру „асексуалност погледа" може се без већих тешкоћа превести у одсутни хомоеротизам:

> „Оној најлепшој најзад врућина и, кад смо већ уморни од наговарања, без икаквих увода одбацује свој 'пањ', и остаје мирна и бестидна као *дер*ан. Сва је један једини мускул превучен тамном блиставом кожом: нигде опште дуге савршене линије не прекида ни угојеност ни јачи мишић." (Petrović 2008: 27, курзив И. П.)

Ивана Живанчевић Секеруш сматра да у *Африци* постоји „мноштво детаљних описа обнажених тела младића које сликарски дочарава фасцинирани путник-посматрач" (Živančević Sekeruš 2009: 42), док се у неколиким описима женских тела женска лепота слави „онда када је она најсличнија мушкој" (Živančević Sekeruš 2009: 43). Примењен на цитирани одломак из Петровићевог путописа, овакав закључак српске теоретичарке испоставља се потпуно исправним. Када је поглед усмерен на најлепшу од најлепших жена, и када би се очекивало да се – како би то било у хетеронормативној приповедачкој традицији – он продуби ка детаљнијем опису спецификума женске лепоте, следи антиклимакс. Одједном се

11 Места за дозивање гротескне линије развоја уметности има тек у тренуцима када црни људи приповедачу почну да личе на беле: „Смешно је да у Африци, између два црнца који се прихвате одевања, много је ближи примитивности и голотињи онај који носи европску одећу, састављену од најчуднијег комађа, но онај који усваја своје традиционалне плаштеве, чуване дотле само за празнике" (Petrović 2008: 16).

опис поново артифицијелизује и делимично маскулинизује, јер путников поглед дозива у сећање парадигму атлетски грађеног, у најмању руку андрогиног тела. Поред тога, афективна присност с којом се употребљава реч „деран", која у целом Растковом опусу служи за именовања несташних малих враголана, или младића „у цвату", сведочи о још једној архетипској слици која је непрестано у свести приповедача *Африке* – оној еросној представи младог мушког тела која опстаје још од Платоновог времена.

За разлику од привидно неутралних артифицијелних описа лепоте нагог „црног тела" по угледу на примере познате из историје уметности или оних скривено афективно пристрасних, постоје и места где Растко усмерава поглед на понешто слободнији начин, имплицитно разоткривајући место еротске жеље:

> „Високе, атлетске, широких рамена и ратничких руку, жене имају врат као тамни стуб, а цела лубања је необично купаста као у египатских статуа. Кажу да при порођајима жене нарочито подешавају деци овакав облик темена. Људи, у најчешће случајева сасвим голи, *секса који једна пета од узице држи уздигнут уз трбух*, развијени су херкуловски. Мирних су и необично тамних облика. То су прави египатски мрамори који су се рашетали овом стазом." (Petrović 2008: 174, курзив И. П.)

Иако је и овде на делу уклапање погледа на голо тело у уметничку традицију египатских скулптура, ипак више је него очигледно да се пажња фокусира и на „секс", тј. полни орган онако како га Растко зове, и то на мушки полни орган, који је у стању једне врсте латентне ерекције, док се поглед на женски „секс" не усмерава ниједном у целој *Африци*. У опису који врца од купастих или фалусоидних облика, задржавање путниковог погледа на пенисима који се помоћу узица одржавају у вертикалном стању, више је него знаковито сведочанство „идеологије погледа" фокализатора, јер да није на неки начин био лично заинтересован за ту слику, могао је просто да је превиди.[12] За приповедача *Африке* мушка

12 Познат је ранији случај када је Растко Петровић, у поетском тексту „Споменик" (1922), такође упадљиво усмерио поглед ка мушком полном органу, ни мање ни више него самог Исуса Христоса, и то црног Исуса, у стиху „Мушки му знак допире до колена". Због тога му је претила и екскомуникација из Српске православне цркве, након чега је, према речима Гојка Тешића, уследила „прилично неспретна песникова изјава/одбрана" (Tešić 2009: 282). Пошто је Црква ударила и на песникову угледну породицу, Растко је под притисцима патријархалног кодекса попустио и написао једно покајничко писмо Цркви чиме је избегао „духовне санкције". Тај поступак био је предмет карикатуре чувеног Пјера Крижанића. (Као имплицитни одговор на то изнуђено покајање, Петровић понавља слику са истакнутим мушким удовима осам година касније у *Африци*, али то не изазива више никакав скандал, јер је експлицитно смештено у подручје Другости.) Што се тиче самог „Споменика", Тешић га луцидно тумачи као „један од најнесхваћенијих текстова у песничкој радионици Растка Петровића" (Tešić 2009: 281) и долази до закључка да би се у извесном смислу могао посматрати у кључу – и формалне и садржинске и књижевноисторијске – обрнуте или квир перспективе (не користећи овај последњи термин): „У визуелном смислу, ако се текст чита као слика, уочава се посве дадаистичка конструкција. То постаје нарочито јасно, поготово када се схвати како је споменик, као уметнички уобличено дело постављен изврнуто, тј. наопачке. Оно што би, наиме, требало да

лепота јесте и структурно и садржински привилегована. Поводом тог питања, Растко на једном месту као да резимира имплицитну расправу: „То су најлепша тела која сам икада видео у животу и која ћу икада више видети" (Petrović 2008: 214) – мислећи дакако искључиво на мушка тела која се ту описују.

У приповедачевом (хомо)еротском одушевљењу више мушким него женским телима, саобразно је да се примети и скривени хомонормативни начин живота афричких племена:

> „Када човек живи са Белима, он више не примећује колико људи и жене живе удружено, као парови, као љубавници, као породица и као друштво. Међ' Црнима, они су потпуно одвојени једни од других. Постоји човечанство људи, и постоји човечанство жена. Та два човечанства, савршено различита једна од другог, живе нужно заједно, као нпр, оне птице што живе са стадима, помажући се узајамно, сарађујући ка одржању сила међусобних племена. Човек је одвојен од жене засебном мађијом, засебним фетишима, татуажама, тајном секса, начином живљења, чак засебним језиком. Све раздваја човека од жене а једино га сусрет сексова за њу везује. Човеку је ближи његов друг с ким је у истом тајном удружењу, с ким говори језиком који само мушки разумеју, но жена, са којом рађа децу и коју он, нити воли, нити презире, већ му је само туђа и страна. [...] Човек се такође сједињује са женом и у фетишу, када је нарочити там-там, мистерија или обред. Тада је споредно која жена подлеже коме човеку, љубомора према жени код овога уопште не постоји. [...] За црнца је његов друг једино нежно биће; за њега он има сву чежњу ако је удаљен и своју најбољу мисао када су заједно: но и ту је немогуће приметити ма сенку љубоморе или зависти." (Petrović 2008: 211–213)

Одломак који описује нехетеронормативну афричку цивилизацију садржи и Расткову општу поетичку тежњу ка повратку облицима паганске културе,[13] у овом случају реч је о авангардном усхићењу усмереном ка неевропским облицима „примитивне" културе (Jaćimović 2005: 22). Поред тога, на Расткове етнографске афинитете, који су наравно у дубокој вези са интересовањем за паганско, утицала је и мода „негрофилије" распрострањена у париским интелектуалним круговима двадесетих година 20. века (Sretenović 2003: 90). Али, када се све сабере, најважније је ипак одушевљење нехетеронормативним друштвеним животом:

> „Резултат Петровићевог трагања за исконским и паганским, слика идеалног друштвеног уређења које није 'хетеронормативно' и где је хомоеротска тензија контекстуализована са позитивним предзнаком, оживела је пред његовим очима у Африци [...]" (Živančević Sekeruš 2009: 43–44)

се налази на почетку, налази се на крају текста – постамент је први слој, а 'бласфемични' стихови о Христу долазе на крају као визуелни утисак о нечем 'наузнако' постављеном!" (Tešić 2009: 285)

13 Уп. „Оно што је предмет посебне путопишчеве фантазије, те и детаљних описа, јесте однос међу половима који се сасвим разликовао од односа у европским културама, а био врло близак њеним паганским изворима чије је трагове Растко Петровић ослушкивао. У споју афричке жене и мушкарца путописац је препознао исконски модел мушко-женских односа, филтриран од свега чиме га је временом оптеретио цивилизацијски процес." (Jaćimović 2005: 95)

У горенаведеном одломку из *Африке*, огледа се и (прохујала) хомофратернарна потка западне цивилизације, о којој је додуше на метафизичком плану говорио Жак Дерида. Француски филозоф је сматрао да у западној теорији и филозофији од самих почетака доминира једна велика фигура пријатељства која је по правилу, поред осталог, андроцентрирана и фалогоцентрична (Derida 2001: 9), чиме се политичко поље симболички конституише као потенцијално хомосексуално јер искључује жену из такве друштвене дијалектике (Derida 2001: 18). Према Дериди, јаки трагови такве културе видљиви су и данас, док је код Растка измештена у простор егзотичног Другог, уз имплицитну носталгију што је она за Запад можда заувек изгубљена, уколико се не приступи процесу парадоксалне архаичне ревитализације. Наиме, политика погледа на „црно тело" и „црну цивилизацију" јесте и политика анализе Другости, (на)страности, онога чудног у односу на доминантни, евроцентрични дискурзивни поредак, што би могла да буде и једна од дефиниција „квира" у друштвеном смислу. Али у исто време путописац и „колонизује квир" тако што га у својој „уврнутој" оптици посматра на хомонормативан начин, дакле као Другост која би имала да покаже једну од могућности стабилног идентитета и стабилне друштвене организације.

Растко Петровић се дакле труди да сопствени квир поглед представи као „нормалан" или барем подједнако легитиман као онај овештао хетеронормативном традицијом. На то значење понајвише упућује синтагма „обрнути квир" из наслова овог огледа, или „колонизација квира" до које се дошло у претходном пасусу. Оно за шта би се очекивало да се посматра као страно у односу на европску цивилизацију, и тиме на неки начин чудно, или „настрано", постаје „нормално", и то само ако је аутентично, неискварено том цивилизацијом. За Растка су „најодвратнији" (Petrović 2008: 205) представници „црне расе" они који се труде да се прикажу као европеизовани подлежући процесу културолошке хибридизације – он хоће аутентичну Другост. Петровић овде антиципира потрагу за *аутохтоним информатором* у постколонијалној теорији, коју је много касније формулисала Гајатри Чакраворти Спивак.[14] Иако квир поглед скреће пажњу на идентитет, он неће да га успостави као чврсту кате-

14 „Аутохтони информатор" би било друго име за субалтерни (подређени) субјект, за жељени аутентични глас Другог који би био идеално раздвојен од западне субјект-позиције. Будући да та субјект-позиција увек изнова производи Другог, постколонијална критика у верзији Спивакове свршава у апорији која се огледа у форми безуспешне потраге за аутохтоним информатором. Али то није метаапорија која би „инсајдерски" сведочила неуспех теорије у којој се налази, већ инхерентна апорија уписана у постколонијалне теорије деконструктивистичке провенијенције, каква је и теорија Спивакове. Америчко-индијска теоретичарка поставила је себи за циљ да испита фигуру аутохтоног информатора, али убрзо открива да се колонијални субјект, приближивши му се, одмах и одаљава од њега (Spivak 2003: 13) и то назива „продуктивним саучесништвом" (Spivak 2003: 17), јер „домородац" није само „жртва већ и чинилац" (Spivak 2003: 256), који сопствену (не)могућу перспективу, у даљем продуковању апорија, може да види као присвојени траг „у пукотинама утицајних текстова радикалног дискурса господара" (Spivak 2003: 471).

горију, већ да га проблематизује, окрене, преврне, како би указао на могућности другачијег погледа на есенцијализована питања. Будући да ми свет посматрамо кроз језик, квир на неки начин „решава не само кризу идентитета, већ и кризу изражавања" (Simić 2009: 187). Пребацујући драму идентитета на драму тражења новог цивилизацијског израза при сусрету са Другошћу, Растко као да је урадио у тадашњој епистеми једину могућу ствар. У дискурсу неформирану квир теорију, он је интуитивно применио, осим на проблеме појединачне апартне сексуалности, и на травестирање цивилизацијских поредакâ. Људска „врста је пала у оно што зовемо цивилизацијом" и тај се пад вековима продубљује, да би Петровић, у сагласју са Фројдовим учењима из периода када настаје и *Африка* (Milutinović 2011: 185–186), покушао да учини дискурзивни цивилизацијски преокрет, да пад претвори у ускрснуће, или ерекцију, и отуда сви они фалусоидни облици у његовим текстовима.

Богатство виталистичких, еративних форми и слика има послужити као контраст европском лицу које је, по Растковим речима, „напаћено непрестаним, често болесним, радом мисли. Као после какве буре, бели лик је разорен чежњама, бригама, апстракцијама" (Petrović 2008: 31). Овим се не говори да је „белац гори од црнца" већ да „своју супериорност белац плаћа својом лепотом" (Petrović 2008: 31). Иако декларативно тврди да у овој паралели нема хијерархије, ипак је за Петровића лепота на првом месту, упркос колонизаторским стереотипима којима делимично подлеже, па тако имплицитно излази да би *Африка* могла да буде – као што је већ наговештавано – огледало за регенерацију Европе. Стога се и неодлучност која се јавља при самом крају путописа у односу на жељу за повратком у Европу испоставља амбивалентном или квир-носталгичном:

> „Тако мој пут од Дакара до Марсеља, који је имао да траје само осам дана, трајао је дванаест. Ја сам имао утисак да ме оно што ме увек вуче на пут, што ме је вукло и у Африку, сада нерадо пушта од себе. То је моја чежња, чежња целога мога поколења, толико европског, да се откинемо од свега оног што је Европа. Европа је, уистину, била ту, преда мном, а ја јој нисам пристајао." (Petrović 2008: 274)

Новорођена свест о измештености Европе, само је израз меланхолије при одмаку од пређашњег евроцентричног, цивилизацијски идеализованог доживљаја сопственог културолошког идентитета који се сада испоставља утопијским, али не у будућности и поново недостижним. Татјана Росић сматра да Расткова посета Африци има по европску културу далекосежне последице:

> „Изгледа да је само у дивљини за Растка још увек могућ поглед на целовито и складно тело, које, попут какве веште звери, свакодневно измиче смрти. Поглед на то тело јемац је да је подухват реконструкције белог тела и његовог растрзаног субјекта могућ и тамо, на европском тлу." (Rosić 2003: 106)

Расткова фасцинираност царством чулног и телесног доводи до огледалног (могло би се додати: цивилизацијског) обртања слике „стварности". Симболичка, дионизијска драма деконструкције тела белог субјекта одиграва се „управо тамо где се најмање очекује – на сцени установљавања аполонијски прозрачног култа нагог црног тела" (Rosić 2003: 106). Култ голог „црног тела" послужио је дакле као својеврсна квир цивилизацијска слика могућности регенерације Европе, оне Европе у којој је Растко као Словен био у маргиналном положају, али којој је по свом културолошком европејству и образовању до сржи припадао. Европски патриотизам, у обрнутом или квир погледу, израженији је ипак из културно периферијске перспективе која тежи да буде поглед Центра и тиме двоструко – парадоксално али виталистички дејствено – негативно оснажена. Такав патриотизам јесте сасвим квир патриотизам, јер као да нам Растко („уврнуто" или дискурзивно травестирано) поручује: треба прихватити квир поглед као „нормалан" и ето решења цивилизацијског „проблема".

Листа референци

Baba 2004: H. Baba, *Smeštanje kulture*, prev. R. Jovanović, Beograd: Beogradski krug.

Brković 2008: Ž. Brković, *Šumanović: Umetnik i ludilo*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

Veselinović 2009: S. Veselinović, Rastko Petrović u ulozi domaćina i gosta u Italiji: Pokušaj destrukcije stereotipa u putopisima o Italiji Rastka Petrovića, Kraljevo: *Povelja*, 2, 111–122.

Gvozden 2011: V. Gvozden, *Srpska putopisna kultura 1914–1940: Studija o hronotopičnosti susreta*, Beograd: Službeni glasnik.

Derida 2001: Ž. Derida, *Politike prijateljstva*, prev. I. Milenković, Beograd: Beogradski krug.

Živančević Sekeruš 2009: I. Živančević Sekeruš, Homoerotizam u putopisima Rastka Petrovića, *Kako (o)pisati različitost? Slika Drugog u srpskoj književnosti*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 37–48.

Jaćimović 2005: S. Jaćimović, *Putopisi srpske avangarde: Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Stanislav Krakov, Stanislav Vinaver*, Beograd: Srpska književna zadruga.

Jović 2005: B. Jović, *Poetika Rastka Petrovića: struktura, kontekst*, Beograd: Narodna knjiga – Institut za književnost i umetnost.

Milutinović 2011: Z. Milutinović, Oh, to be a European! What did Rastko Petrović learn in Africa?, *Getting Over Europe: The Construction of Europe in Serbian Culture*, Amsterdam – New York: Rodopi, 181–204.

Perišić 2016: I. Perišić, Drugo ime: *Večiti mladoženja* Jakova Ignjatovića u svetlu kvir i kemp teorija, Beograd: *Književna istorija*, 159, 59–76.

Petrović 2008: R. Petrović, *Afrika*, Novi Sad: Solaris.

Popović 2009: R. Popović, *Izabrani čovek*, Beograd: Službeni glasnik.

Rosić 2003: T. Rosić, Rastko: Skandal i ekstaza tela, u: *Otkrivanje drugog neba: Rastko Petrović*, ur. O. Stošić i M. Pantić, Beograd: Kulturni centar Beograda, 103–116.

Rosić 2014: T. Rosić, *(Anti)utopije tela: Reprezentacija maskuliniteta u savremenoj srpskoj prozi*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Simić 2009: I. Simić, Queer i queer teorija, Beograd: *Genero*, 13, 183–192.

Spivak 2003: G. Č. Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma*, prev. R. Mastilović, Beograd: Beogradski krug.

Sretenović 2003: D. Sretenović, U potrazi za prvobitnim, u: *Otkrivanje drugog neba: Rastko Petrović*, ur. O. Stošić i M. Pantić, Beograd: Kulturni centar Beograda, 89–100.

Stevanović 2011: K. Stevanović, *Osvajanje modernog: Kratka proza Rastka Petrovića i žanrovsko raslojavanje srpske avangarde*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Stojanović Pantović 2012: B. Stojanović Pantović, Književni projekat Rastka Petrovića: Spoj arhaičnog i modernog, u: *Rastko Petrović (Antologijska edicija Deset vekova srpske književnosti)*, Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 9–22.

Tešić 2009: G. Tešić, Slučaj „Spomenika" Rastka Petrovića, *Srpska književna avangarda (1902–1934): književnoistorijski kontekst*, Beograd: Institut za književnost i umetnost – Službeni glasnik, 281–294.

Freccero 2006: C. Freccero, *Queer / Early / Modern*, Durham and London: Duke University Press.

Džagouz 2007: A. Džagouz, *Queer teorija: uvod*, prev. T. Popović, Beograd: Centar za ženske studije.

Schoene 2006: B. Schoene, Queer politics, queer theory, and the future of „identity": spiralling out of culture, in: *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, ed. Ellen Rooney, Cambridge: Cambridge University Press, 283–302.

Šumanović 1965: S. Šumanović, Zvezde su ugašene za mene, Beograd: *Umetnost*, 3–4.

Igor D. Perišić

HOMOEROTICISM OF THE „BLACK BODY" IN THE INVERSELY QUEER VIEW: *AFRICA* BY RASTKO PETROVIĆ

Summary

In the literature about Rastko Petrović, the fact of homoerotic contents in his texts was only recently observed. In this sense, the travelogue *Africa* is the most indicative. The narrator's delight towards the naked, „black body" – more male than feminine – provokes the question whether such a view, from today's epoch, can be interpreted as colonial or anti-colonial. The policy of looking at the „black body" is the policy of analyzing anatomic Otherness which is strange (queer) in relation to the dominant, Eurocentric discoursive order. This could be one of the definitions of „queer" in the social sense. However, the travel writer at the same time „colonizes the queer" by observing him in his optics simultaneously as the Otherness that might show one of the possibilities of a stable identity and a stable social organization. Queer theories prove to be the most appropriate in interpreting the ambivalent ideology of the narrator of *Africa* in encountering the boundary areas of sexuality, but also in detecting a kind of civilization travesty that is taking place in the travelogue written by Rastko Petrović.

Keywords: Rastko Petrović, *Africa*, body, homoeroticism, queer theories, postcolonial theories

Примљен: 2. марта 2019. године
Прихваћен: 15. јуна 2019. године

821.163.41-31.09 Crnjanski M.

Наслеђе 43 • 2019 • 111–141

Часлав В. Николић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

АХИЛОВА ТЕТИВА У *РОМАНУ О ЛОНДОНУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ[2]

Сцена сензорно-моторног круга, представе екстремитета, прекидање тетива и немоћ кретања, омогућавају да, читајући *Роман о Лондону* Милоша Црњанског, у први план изведемо проблем са границе онтолошког и метафизичког мишљења: супстанцу и структуру људског тела, његову демонтажу и његово ишчезавање. Пуцање Ахилове тетиве главног јунака овог романа представља, наизглед, једносмерну митолошку реминисценцију, али ефекат ове повреде показује како Црњански превреднује и усложњава смисаоне обрасце, обогаћује романескни асоцијанизам. Историјске реминисценције, књижевне асоцијације и халуцинације јунака, приповедна стилистика и приповедни коментари, нису важни само као психолошки рефлекс или наративно-симболички декор – они постају генеричке матрице Рјепнинове стварности. Зато *Роман о Лондону* Милоша Црњанског није само књига о анатомији која се симболички редефинише. То је роман о преврату, после којег не остаје чак ни тело.

Кључне речи: Ахилова тетива, пуцањ, инвалид, протеза, фантомски удови, монструозна имагинација, инверзија

> „Заиста, пријатељи моји, ја се крећем међу људима као међу разломцима и деловима људи! То је мом оку најстрашније, што наилазим на човека у деловима и расутог као на каквом разбојишту и кланици.
> И кад ми око склизне од садашњице у некадашњицу: наилази увек на исто: на разломке и делове тела и грозне случајеве – а нигде на људе!" (Niče 2012: 61)[3]

1 caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

3 Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, Београд, Рад, 1993, наведено према одломку „О избављењу", у књизи: *Необична тела*, приредио Иван Велисављевић, *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, год. 39, број 182, Чачак: Културно-просветна заједница општине, Чачак, 2012, 61.

Ахилова тетива

Не само да је најснажнији везивни сноп у људском телу, Ахилова тетива је, као чврста повезница других еволутивних услова и сила, и зачетно место анатомије нашег идентитета, његово завичајно ткиво. Појава људског бића на одлучујући је начин „повезана са његовом способношћу да трчи", па је пре више од три милиона година, осигуравши припадницима врсте *homo* јединствено садејство „умерене брзине и изузетне издржљивости", ова тетива била залетни и „пресудни чинилац у процесу природне селекције" (Benjamin i drugi 2007: 5). У анатомском појмовнику Ахилова тетива означава траку која „повезује троглави мишић за петну кост на задњој страни потколенице и активно плантарно опружа стопало и подиже пету и цело тело на прсте" (Vidić i drugi 2010: 34). Посреди су два мишића на десној страни потколенице, који се „у доњој трећини поткољенице спајају и стварају Ахилову тетиву која се пружа до петне кости" (Jakovljević i drugi 2017: 2), омогућавајући човеку да се креће. Ова тетива, и то је њена основна функција, треба „да пренесе снагу мишића који је производе на кости" (Čoh 2012: 147). У медицинској теорији Ахилова тетива означена је као „најјача тетива у људском телу" (Vidić i drugi 2010: 34), али се сматра и једном „од најчешће патолошки промијењених или озлијеђених анатомских структура доњег екстремитета" (Kos i drugi 2016/2017: 9). Клинички појам *тендинитис* упућује на „болне тетивне структуре", чије су озледе „најчешће повезане с дегенеративним процесима који се повећавају са старењем, када тетиве почињу да губе еластичност" (Kosinac 2015: 375). До пробијања тетиве долази онда када се, понављањем микротрауме, услед „погрешног или прекомјерног оптерећења", створи промена „у везивном и потпорном ткиву", па се потом „морфолошки промијењена тетива прекомјерно оптерети" (Kreszinger 2009).

Премда су културне и идеолошке фантазије устожерене жељом о савршеном телу и о оптимуму његовог активизма, искуство ограничења нашег тела једино је универзално животно искуство (Davis 2013: 276). Николају Родионовичу Рјепнину, главном јунаку *Романа о Лондону* Милоша Црњанског, Ахилова тетива пукла је на океанској обали у Корнволу, потврдивши медицинску хипотезу да су у етиологији озледе овог снопа везивних влакана учестале и несмотрености у вези са ходањем „по неравној конфигурацији подлоге, тврдој или склиској цести или меканим (пјесковитим) плажама" (Kosinac 2015: 376). Нешто раније, с пролећа 1947. године, укорачивши, посредовањем пољског грофа Тадије Ординског, „у чувени лондонски клуб либерала", јунак романа, учитељ јахања, не слутећи да ће баш таквом искуству неспретности и дисфункције концем лета и сам припасти, својој супрузи Нађи снуждено је испричао „да је зашао у свет неких накарада, суклата, сметењака, који су дилетанти, и у лову, и у планинарству, па и у јахању", а који падају „са коња, често" (Crnjanski 2004: 213). Митолошки рефлекси анатомских означитеља показују да постоје основе из којих се у физиономији

главног јунака *Романа о Лондону* збрајају извесни смисаони навоји: ако је Ахил био „најлепши и најхрабрији од свих Грка пред Тројом", Рјепнинова храброст и лепота, премда некада неупитни, волшебно се преокрећу у ружноћу и изнемоглост, а ако је Ахил имао „плаву косу, блиставе очи и снажан глас" (Srejović, Cermanović-Kuzmanović 1987: 75), јунак Црњанског, као одраз њиме овладале силе самонапуштања, има тамно лице, тамне очи, тамну браду, тамну косу и све више ћути – а ако говори, онда шапуће, мрмља, виче у себи. Од свега ахилејског, Рјепнин као да задржава само тетиву, ту рањиву, смртну тачку најславнијег јунака рата у Троји.[4] Као да ниједну од перспектива Ахилове митолошке судбине Рјепнин не може да обнови – ни то да оде у рат и погибијом задобије славу, али ни то да, не окусивши славу, ипак дуго живи – њему као да припада удес да само буде обогаљен, осмрћен, онемоћао и да се неславно искраде, ишчезне, угаси. Пуцање Ахилове тетиве главног јунака *Романа о Лондону* испољава своју поетичку вредност у огледалу двеју патолошких перспектива: у ужем смислу, озледа тетиве обележила је Рјепнина недостатком потпуне моћи кретања и зато радном и социјалном неподесношћу и пасивношћу, а у ширем смислу, пуцање тетиве озвучило је да изобличавање и руптура постоје и на другим анатомским пунктовима, јер се у роману искривљују уста, носеви иду у страну, главе се у привиђењима, сновима или асоцијацијама јављају као откинуте итд. Промене у синтакси корпореалитета нису само ствар тела по себи, већ анатомија показује да, попут рељефа насталог пропулзијом нефизиолошких сила, постоји атлас несупстанцијалног, према којем се мреже телесне супстанце, тетиве-мостови људског скелета, развезују и кидају. То је нека тамна димензија са обе стране састава тела – и *споља* и *изнутра* – нека патогена дубина субјекта и других, из које се иронички разарају поредак тела, његова компактност и његова егзистенцијална сврха. У преплету дискурса, психолошких промена, онтолошких преображаја, у сударима погледа субјекта и погледа других, у драматичној конфронтираности унутар погледа самог субјекта, уочава се неко дејствовање пред чијом силином тело постоји као платно за исцртавање кружница око камена баченог у воду.

Последњи роман Црњанског потврђује посткартезијанску физиологију Мерло-Понтија, у вези с тим да човек „није психизам додат организму", већ да постоји као „врева егзистенције", у смени телесних и личносних аката: „Психолошки мотиви и тјелесни поводи могу се испреплетати, јер у живом тијелу нема ниједног покрета који би био апсолутна случајност с обзиром на психичке интенције, ниједног психичког акта који не би нашао бар своју клицу или свој генерални план у физиолошким диспозицијама" (Merlo-Ponti 1987: 104). Односи замене између физиолошког и психолошког установљавају јединствени органско-рефлексивни

4 Мајка, богиња Тетида, потапала је Ахила „у воду Стиге да би га учинила нерањивим, али да је десна пета, за коју га је држала, остала ненаквашена и да је Ахил једино на том месту могао да буде рањен" (Срејовић, Цермановић Кузмановић 1987: 71).

комплекс, у коме телесну незгоду испољавају психолошки ефекти, а психолошки поремећаји откључавају и „људско значење тјелесног збивања". Органско-психолошко пресликавање, настављање и удвајање чини да се оквир корпореалитета и разумевања телесних слика прошири, јер болесник „у своме тијелу осјећа неку другу усађену особу" (Merlo-Ponti 1987: 104). Како се „сваког тренутка у кретању егзистенције" успоставља и приказује „јединство душе и тијела" (Merlo-Ponti 1987: 104), рефлекс овог јединства, у вези са субјектима литературе, има и онтолошки степеник. Приповедачки паралелизам који је Мило Ломпар угледао „између *психолошких* и *онтолошких* знакова јунаковог удеса" дефинише једну методологију читања *Романа о Лондону* према којој то што неки чудноват доживљај, „неки догађај или нека промена у стварима" изазива „затамњујуће или осветљавајуће одјеке у узнемиреној души" није могуће свести „на неуротичну идеју једне опсесивне нарави", јер се са „елементарним психизмом" јунака одиста „стапа чудесни живот града", па из реда психолошки испољених промена израња нешто одиста надсубјективно – „оно неухватљиво у граду што је налик енергији која покреће жива бића" (Lompar 2007: 40). Када месо изневери материју, по Сиорану, нелагода и бол што их тело сноси представљају казну, јер „живо се указује као криво у односу на мртво; живот је стање кривице, стање утолико теже што га нико није истински свестан" (Sioran 1991: 55). Рјепнинов деформацијски комплекс, губитак моторичког језика доказ је о томе да је, његовим одласком из Лондона и од Нађе, нешто одиста стварно изгубљено, јер баш то „изгубљено стварно производи ефекте који се осећају у сновима, омашкама, вицевима или симптомима у телу, болестима или оштећењима за које изгледа да нема физиолошких узрока" (Belsi 2010: 61).

Оцртавајући на почетку *Романа о Лондону* физиономије чланова двеју Рјепнину и Нађи суседних породица,[5] у Мил Хилу, приповедач примећује како супруга десног комшије у ногама носи „траг болести костију, која се зове енглеска", што ипак, како приповедни дух програмира закључивање, не значи да је болест „енглеска, него је последица, недостатка Сунца, и слабе исхране такозваних 'нижих' сталежа" (Crnjanski 2004: 26). Ограничавајући и замагљујући културолошко сочиво, приповедач преводи смисаодавни говор у подручје климатских и социјалних узрока, као да тај закључак срачунава само за свест јунака, којој неутрални тоналитет приповедне медијације треба да потврди логичност саме болести. Али у заградом обрученом панелу текста стрелица приповедног разумевања, као у резонанци која за некога треба да остане затајена, а некоме нешто да дошапне, прониче управо у димензију егзистенцијалне аутентичности Енглеза, јер изоштрава наше осећање чудноватости протетичке инфлације, дакле наше осећање њене волшебне правилности: „(Има толико женских ногу у тим предграђима, које су у

5 „Њихов десни комшија звао се: 'зелени господин', – јер и тога у Енглеској има: *Mr. Green*. [...] Сусед са лева, звао се господин Божић, јер и тога у Енглеској има: *Mr. Christmas*." (Crnjanski 2004: 24–25)

протезама. Чудноватих жена, чудноватих живота, које, тако, ходају, на полугвозденим ногама.)" (Crnjanski 2004: 26)[6] Иако је *Mrs. Green* била „ваљда излечена" и ходала „још само једва приметним љуљањем", не треба пречути поредбени довршетак реченице којом започиње нови параграф, далекоцињност утиска што се избистрио тамо где приповедна свест открива разлику између телесне нормалности и онога што је, премда на граници свесности и осета, ипак одриче: „као на преломљеним ногама" (Crnjanski 2004: 26). Јер се, толико пута касније у роману, примећује и признаје како причина о неком одвајању главе од трупа, одаламљивању штапом, пуцању тетиве развезује стабилну границу преносног и дословног значења, расејава смисао, те утварни одзиви Рјепнинове свести, његове халуцинације, историјске реминисценције или књижевне асоцијације, али и сами тропи и коментари приповедне свести, постају много више него психолошки рефлекс или наративно-симболички декор – постају генеричке матрице Рјепнинове стварности.

Становиште егзистенције састоји се у одбијању и превладавању дефицијентности, те што је егзистенција интегрисанија – а „за најинтегранију је егзистенцију унутарња нужност да себи даде једно уобичајено тијело" – то су јасније истакнути њени сензорно-моторни кругови, па се „наш битак у свијету, који даје смисао свим нашим рефлексима, и који их у том виду утемељује, ипак њима предаје и на крају се на њима заснива" (Merlo-Ponti 1987: 102–103). Призор човека у инвалидским колицима, на лондонској станици, утемељује мисао да је Рјепнин изгубио рефлекс у чистом стању, покрет у коме је осијан смисао његовог бивствовања, те се за њега још може рећи да тада има „само једну средину (Umwelt)", али не више и „један свијет (Welt)" (Merlo-Ponti 1987: 102). Када му се, наиме, почетком августа, при поласку на пут, причинило оно што га је и зачудило и уплашило – то „да је из Лондона, заувек, отишао", што је значило „да одлази и од своје жене коју је волео, да се уопште неће ни вратити, онамо, откуда је допутовао", као и, у расту страхотног предосећања, то да „и кад би се вратио, да то неће бити он" (Crnjanski 2004: 239) – тоналитет и симболика Рјепниновог повратка са летовања, септембра месеца, обистињују пређашњу слутњу, јер се јунак „враћа у Лондон, сав промењен" и „ћопав". Као *перемешћенаја персона*, Рјепнин је тада сав у власти механизма извртања и умањивања, те је не само „човек састављен од богатства и бола", „Мистер Ричпејн", већ и онај који се „претвара и у иглу" (Crnjanski 2004: 339). Враћајући се као „Нико", он је апсолутно редуциран. У панорами умањености и онтолошке избачености коју тај што је постао „*Pin*" може да, као властиту средину нађе, најподеснији кондензат неповратног измештаја из пређашњег света није слика, за њега на лондонску станицу донетих, малих колица „на точковима, за инвалида", на којима гурају „узете, до кола и излаза", већ удесу човека без сна подсмехнута, у возу, ноћна визија фантомске ноге без тела: „Замишља ту

6 Црњански унеколико подсећа на Џојса, у *Финегановом бдењу*, који „универзализује инвалидност као оно што би свако могао бити" (Linett 2017: 185).

ногу, у Лондону, како ће скакутати, као врабац, сама, самцита, у гомили која, ујутру, жури до станица подземних железница и бусова." (Crnjanski 2004: 340)

Фантомски удови

Рјепниново осамљивање у *Роману о Лондону* – а нарочито продубљивање и окоштавање осаме јунака током његове одвојености од Нађе – оличава дејство радикално супституитивног духа, јер уместо „да има жену, децу, породицу, пријатеље, своје друштво људи", он се и пре преокретног летовања самозамењује човеком који „има читаву једну варош крај себе, па са њом разговара" (Crnjanski 2004: 181). Хитајући, током паузе за ручак у радњи *Lahure & Son*, у музеје, где га чекају „причљиви" Рембрант, Гоја и Мане, Рјепнин осећа како му делирација доноси утеху, премда га то фантазматско утешење доследно искључује из бивствовања *ту*, па он „у том друштву заборавља где живи и зашто живи" (Crnjanski 2004: 182). Знајући да свет „не трпи охолог човека", а да „цени скромност", али и видећи да њен муж не воли да му се „помене скромност", уплашена „од његовог дивљег погледа, који, пре, није имао", Нађа осећа колико је нарасла несразмера између онога ко Рјепнин у Лондону јесте – а није више него, како приповедачу, на почетку романа, „неко шапће у уво", „макар ко", тек јада, мрмоља, незадовољник – и онога ко би, као „неки претендент", желео да постане. Нађа препознаје да се траума помањкања јавне моћи, недосежност универзално активне улоге, превладава тек фантазматски – серијама протетичке референцијалности. Док пред Нађом брани самоћу у коју је у Лондону доспео и упоређује је са самотним стајањем Сен-Жиста[7] пред вечношћу, Рјепнин захтева право да се поистовети са Сен-Жистом и да афирмише једну контрафактуалну перспективу, чије је значење несумњиво протетичко. Иако му она, потенцирајући одговорну релацију бића са именом, приговара („Николај Родионович Рјепнин, пробудите се, – па ви нисте *St. Just*."), срдити полемичар одбија Нађину примедбу, демонтира структуре обликовања грађанског идентитета и, нихилизмом надражен, формулише особену теорију могућих светова:

> „'Ко је ко био, никад се, пре смрти, не зна. Тачно је да нисам, на фотографијама, нити пред грађанским законима. Ја сам, бивши, штабни, официр, Дјеникина. Јункер. *Можно*. Но, да сам се родио у Француској, могао сам бити и *St. Just*. Сасвим сигурно. Могао сам бити *St. Just*. Нико није оно, што му име каже, у животу. Нити онај чије име носи.'" (Crnjanski 2004: 119)

Противно доследном говору о неповредивости свог имена и руског порекла, омамљујућа понуда моћи, дозване кроз виртуелност историјских димензија, открива спремност јунака на преображај. И пре него што ће, у подруму обућарске фирме *Pol Lahure & Son*, почети да прелиставa модне журнале и своју мисао преводи у панораму сексуалности,

7 Луј Антоан де Сен-Жист био је једна од кључних личности Француске револуције. Заједно са Робеспјером погубљен је на гиљотини.

Рјепнин дефинише један оквир идентитета у коме се извесност мења неодређеношћу, па у топологији тог оквира човек може из своје биографије, имена, адресе и фотографије сасвим ишчезнути да би отишао тамо где га нема. Хетерокосмика какву артикулише јунак Црњанског деприви легује једну историју и идентификацију, као обавезујући рам грађанске улоге и судбином насељени простор сопства и, одриче им карактер иманентности, своди их на једну од могућих историја и на један од могућих идентитета, чиме се омогућава да не буду изабрани, односно да буду напуштени. Одабирајући онтологију могућности да се реконтекстуализује и превреднује, запоседајући туђу биографију, Рјепнин настањује управо оно место које је сам Сен-Жист прозрео као симулацију слободе: „Људи ће се заносити привидом слободе; илузија ће бити њихова домовина." (Sen-Žist, prema: Elil 2019) Инвазивни Рјепнинов дискурс о превратима, актерима револуције, партијама, шефовима влада, министрима, политичарима знак је напуштања оне прошлости у којој је био „леп, врло племенит, млад човек" и тек *прапорчик*[8], као и знак наративног превладавања недовољне валидности и преласка у величину и гранање протетичке релационалности: „*Прапорчик*, Ники. А говорите као да сте неки претендент." (Crnjanski 2004: 121) Иако је то жена „коју воли" и која му говори „весело, срдачно, са искреним сажаљењем", јер је била навикла да и „он са њом, увек, говори, учтиво, олако, весело, каткад са подсмехом, али увек мио", дух узурпације, који она у њему разоткрива, овладава човеком и монструозно изобличава његово лице: „Одговара са изразом зла на лицу. Љут је и нека дубока жалост, и мржња, прелива му се преко лица. (Неколико тренутака то лице има боју лешина.)" (Crnjanski 2004: 121) Протетичке перцепције заоштравају се тропима кроз које провирују демонски пламенови: „Сад, пред њом, као да стоји неки други човек. Неки други Рјепнин. Босоног, барусав, као неки вештац, издиже се пред огњиштем у ком се црвене последње жеравице." (Crnjanski 2004: 122) У *Роману о Лондону* јунак се може наћи изван димензије властите стварности, као премештен и окружен „неким фантастичним бојама и чудноватим пламеновима", преметнут у „неко привиђење", а може се, такође, догодити да при слушању Берлиозове „Фантастичне симфоније", при посматрању његовог заступања „одсутног Тосканинија" и дириговања „неком невидљивом оркестру" жена уплашено види како, осијан светлошћу свеће, он „има, сад, на зиду, неку огромну сенку" и како „његово млатарање рукама" ту сенку увећава, па јој се то дириговање може приказати као „нечастиво, лудо, сумануто" (Crnjanski 2004: 67). Нашавши се у егзистенцијалном процепу, у Лондону, јунак Црњанског „разбија у иверје објективни свијет који му закрчује пут и у магичким чинима тражи једну симболичку задовољштину" (Merlo-Ponti 1978: 101). Магијска оличеност главног јунака активира хефестовске путоказе у

8 У руској царској војсци појам *прапорчик* означавао је најмлађи официрски чин, између наредник и потпоручника.

роману, јер је Хефест био фигура магијске моћи[9] и јер ће, као у случају грчког божанског мага, Рјепнинов деформитет бити знак његовог пада (Stiker 2002: 59). Хелена Дајч описала је деформитет као ефекат пада из форме коју су Бог или природа исписали на телу (Deutsch 52, према Linett 2017: 144). Дијаболички предимензиониран, човек подсећа на уротнике, који делују „то чудотворније и разорније што имају мање рационална разлога", а фантазми у којима се његова душа премешта, расипа и нестаје као да имају нешто од пустошности Бодлеровог терористичког сна: „'Ако икад', пише Baudelaire мајци 23. просинца 1865, 'опет смогнем онај напон и енергију што сам је неколико пута посједовао, искалит ћу свој бијес у књигама које изазивају страву. Намјеравам побунити против себе читав људски род. Била би то сласт која би ми све надокнадила.'" (Benjamin 1986: 26). Када се покрети органског тела престилизују језиком „психичких и фантастичних нивоа" његовог субјекта, указује се одиста промењено сопство, „које бубри кроз фантомске удове, које проширује телесну слику да би преплавило, обухватило и учинило својом било коју протезу коју употреби" (Nelson 2012: 99). Ако „заступати одсутног" – Тосканинија, Сократа, Одисеја, Ахила, Сен-Жиста, Тимура Ленка, Бајрона, Ба̀рлова, Наполеона и друге – значи учинити једно посредовање у којем се нико не појављује, јер је оно што се заступа *невидљиво*,[10] Рјепнинови силасци у прошлост одиста представљају силаске у празнину која је развезала имена и бића. Његово *могао сам бити St. Just*, пред којим *оно што јесам* постаје тек необавезујуће *можно*, допуштено је расколом језика и бића, па Рјепнин и не жели да буде *један-и-исти* Сен-Жист, да се споји са дубином личности до које означитељи и не домашују, већ да присвоји само ефекат имена, дакле њихову репрезентацију. Посегнувши за именима, Рјепнин са ивице, на којој се налази на почетку романа као *макар ко*, прелази у невидљиво, у коме имена *кажу* живот, премда ни о чијем животу имена *не кажу* ништа, па је он одиста *нико*. Нити је оно што име значи, нити је онај чије име носи. А „лаж је тако лепа", па „кад затвори очи, понавља себи: да, да, треба лагати" (Crnjanski 2004: 134). Израстање фантомских удова на јунаку *Романа о Лондону*, пропулзија његовог историјског дискурса, модалитет је и ефекат вишеструке анихилације: сваком новом протезом (а то потврђује и њихово умножавање) нестаје, губи се, ишчезава и то што она значи, као што ишчезава и лице чије је име била. Како Рјепнин зна, јер у директном одговору Нађи и формулише ову постхуманистичку семиотику, да „нико није оно, што му име каже, у животу", нити постаје „онај чије име носи", шта заправо представља његова комплексна дискурзивна релационалност: протетичко прибављање недостајућих удова или осакаћивање, раздешавање тела, расипање и нестанак у руци невидљивог? Најподеснији одговор изрекао је сам Рјепнин: „Имена су изговор за игру и убиства." (Crnjanski 2004: 142)

9 Хефест припада групи божанских чаробњака који су, и изван старе Грчке, осакаћени: „Варуна је парализован, Тир је изгубио руку, Один је једнооки." (Stiker 2002: 60)

10 „Звао је то, подругљиво: заступати одсутног Тосканинија. Невидљиво." (Crnjanski 2004: 67)

Придружујући се Агизелају, Тимуру Ленку и Бајрону, Рјепнин се фантомски реконфигурише, налик Бајроновом Арнолду, чији је преображај у корпореалитет славног грчког јунака омогућен онда када је ђаво, имитирајући чин Божјег стварања Адама, у тело замешено од црвене земље да уђе призвао не душу хероја, већ Ахиловог фантома. У свом прегледу студија инвалидности, Дајан М. Нелсон показује како протетичка релационалност означава темељну одређеност тела својом протезом, у односу са којом се оно мења, јер протезу инкорпорира помоћу телесне слике коју субјект о себи гради. При чему, саме протезе нису неутралне, јер су „оживљене опредмећеним људским радом и емотивним улагањем, настањене фантомским удовима" (Nelson 2012: 99). Мерло Понти уочава како „у случају фантомског уда субјект изгледа као да не зна своје осакаћење те рачуна са својим фантомом као с реалним удом и покушава да хода фантомском ногом, па се чак не да обесхрабрити којим неуспјехом" (Merlo-Ponti 1978: 96). Фантомски екстремитет није тек представа руке или ноге, „већ амбивалентна присутност" ноге или руке, будући да извесног органа нема, али рука и нога не нестају из хоризонта живота, јер човек и даље на њих рачуна и осећа их, његово се постојање распростире у димензији у којој нога или рука некуда закорачују или се нечему подижу и управљају.[11] Рјепниновска синтеза – *и* Агизелај, *и* Тимур Ленк, *и* Бајрон – ефекат је протетичке тропологије, имагинативног захватања, које „проблем одсуства нечега" не разрешава тек препознавањем и повезивањем једнако повређених унутар искуства своје маргинализације, већ, у случају јунака Црњанског, дискурзивном реинсталацијом тела и редистрибуцијом моћи. Слике пробуђене у Рјепнину химерично су настављање субјекта „преко границе", коју, као своју неразградиву социјалну, егзистенцијалну и онтолошку међу, у модерном универзуму препознаје, али чију трансгресију жели.[12] Реминсценције јесу протезе, јер преливање воље субјекта у оне симболичке димензије у којима налази упориште не за своју слабост, већ за самопрекорачење и хегемонију, показује како је жеља субјекта за заменским удовима – особито када су они сам дискурс – покренута вољом за моћ (Nelson 2012: 100). Сједињујући искуство социјалне реалности и своје фикционалне деривате, Рјепнин постаје симболички киборг[13], јер се његове монументалне протезе јављају само као ефекат вишесмерне релационалности дискурса. Субјект који располаже оним чега нема знак је нечега у њему што „одбија сакатост и дефицијенцију", а што је, за Мерло Понтија,

11 Субјект фантомско третира као реално и „у настојању да се некамо запути не потребује неку јасну и рашчлањену перцепцију свога тијела; њему је довољно да 'располаже' њоме као неподијељеном могућношћу, и да фантомску ногу наслути као укључену у њој" (Merlo-Ponti 1978: 97).

12 У *Манифесту киборга* Дона Харавеј каже да њен „мит о киборгу говори о трансгресији граница, потентним фузијама и опасним могућностима које би прогресивни људи могли истражити као део неопходног политичког рада" (Haravej 2019).

13 Киборг је не само „кибернетички организам, хибрид машине и организма", већ – отуда и кибернетичко очитавања јунака *Романа о Лондону* – и „творевина друштвене реалности и фикције" (Haravej 2019).

перспектива „битка у свијету", дакле траг оног *ја* које је ангажовано „у извјесном физичком и међуљудском свијету", чије се самоосећање „непрестано пружа према својему свијету упркос дефицијенцијама или ампутацијама" и које их „утолико, не признаје *de jure*" (Merlo-Ponti 1978: 97). Одбијање да је само *ūрūпорчик*, утишавање у себи приговора о томе да није оно са чим комуницира и што као телесну или политичку слику реанимира, Рјепнина, међутим, не чини инхерентим свету, јер га, како разговори са Нађом о тежини положаја у коме је породица показују, не приближавају, већ супротстављају „природном кретању које нас баца нашим задаћама, нашим бригама, нашој ситуацији, нашим присним хоризонтима" (Merlo-Ponti 1978: 97). Фантомски удови јунака имају разнолике експресије, пикторалне форме, историјске и културне корпусе, рађају се и нарастају у различитим ситуационим оквирима, али они су увек „метафоре унутар моћне протетичке технологије коју зовемо дискурсом", тропи који „теже доминацији на пољу моћи", као што, с друге стране владе дискурса, ова чудновата метаморфоза бића у хибрид привиђења „не пружа трансценденцију нити наду стабилног тла на којем би се стајало", јер њена „продужења и замене нису никада потпуно интегрисане у нову синтезу" (Grej i Mentor 1995: 463, 465, 466, prema: Nelson 2012: 101). Јер шта би, упитајмо са Дајан М. Нелсон, могло бити „језивије и фантомскије", неодмереније и ауторитарније, од дискурса „невидљиве руке", од симболичких чворова онога чега нема, а у чијој се мрежи „додирују и спајају протезе на насилан начин" (Nelson 2012: 100)?

Ако је тело „возило битка у свијету", па имати тело и оптимално осећати све његове функције „за живо биће значи спојити се с одређеном средином, стопити се с извјесним пројектима и у њима се непрекидно ангажирати" (Merlo-Ponti 1978: 97), онда јунак Црњанског не остварује, фантомским посредовањем, никакво учешће у светском ангажману, јер се његов битак, управо фантомизацијом удова, функција и света у коме би да их потврди, расипа, искључује и гаси. Фантомски светови не стављају на испит оно што се нема, они управо омогућавају да оно што није не буде подвргнуто испиту који би га разоткрио, па да, уколико за њега и зна, сасвим игнорише стандарде и резултате тога испита. Рјепнинова фантомска имагинација која продире у структуре историјских означитеља и присваја их показује да је фантомска невидљива рука што се из јунаковог *ја* продужава и отвара прошлости „стара садашњост која се не одлучује да постане прошлост" (Merlo-Ponti 1978: 101). Рјепнин и Нађа у Лондону живе „као неки туђ живот", јер „обоје живе у прошлости", што и за приповедача представља онтолошки избор – да се своје бивствовање и свет у коме би оно пронашло свој ангажман подреде прошлости, тако да постоји она, а не они: „Постоје, обоје, само у тој својој прошлости. Нису више, такорећи, ни живи." (Crnjanski 2004: 39) Али док се стара садашњост којој се Нађа предаје може вредновати као димензија успомена, асоцијанизам у вези са оцем и погинулом браћом, искуство изгубљеног времена, Рјепнинова прошлост је бременита не тек

властитим успоменама, него дискурзивном релационалношћу и ревизијама личне историје. Радикална противсмерност њихових претходности најосетнија је у вези са заједничким искуством, јер док се она често „сећа првих година њиховог брака", он сања о оној прошлости, у Русији, у којој Нађе „у његовом животу није још било" (Crnjanski 2004: 40). За Нађу свака успомена на почетак љубави са Рјепнином значи актуелност позива да се изнова заузме положај који успомена на зачетно искуство заједнице евоцира (Merlo-Ponti 1978: 101), док Рјепнин, не памтећи дан у који су се, „пре двадесет и шест година", венчали у Атини, негира евокативност која је и доследност пређашњем положају, већ оличава дух радикалног дисконтинуитета са прошлошћу, односно са нужношћу да се бране евоцирани положаји личног живота. Рјепнинова интелектуална меморија концептуализује прошлост као идејну апаратуру, па то више и није његова прошлост, конструкција која „својим интенционалним нитима" додирује хоризонт „проживљене прошлости", већ означитељски оператор чија је сврха одређена алтернацијом проживљене прошлости неком другом, могућом. Семјуел Бекет је видео да у Прустовој модернистичкој темпоралности нема бекства из прошлог или зато што нас је оно јуче деформисало или зато што смо га ми деформисали (Kolocotroni, Goldman, and Taxidou 451, prema Linett 2017: 146). Питање о прошлости је и питање о темељном позиционирању јунака у браку и осећању другога, у бивствовању и у разложности која га уоквирује: „Она само за њега живи. Да за њу живи није рекао." (Crnjanski 2004: 63) Када културно посредована меморија, а не лична успомена, постане основ психолошко-емоционалне реинтеграције субјекта, па он почне да говори из књига, да говори као да је неко други, тада се „каузалност идеје" поставља и „изнад физиолошке каузалности" и изнад биографске и личне егзистенцијалне одговорности, па балон Рјепнинових идеја о освети и величини постаје резонатор његових емоција, сећања, егзистенцијалног става, бивствовања. Идејни и означитељски надражаји, а не лични садржаји, означавају Рјепниново место, наизглед „чине да он не буде поништен, да још нешто значи у организму", али објекти који би испунили ту празнину не постоје, допуштајући му „да реализира фантом" тек „као што структуралне сметње допуштају садржају психозе да реализира делириј" (Merlo-Ponti 1978: 102).

Монструозна имагинација

У другом делу Дидроове *Енциклопедије* разматра се идеја о уметничком стваралаштву као о монструозној генези, према којој је „уметничко дело облик тератолошког откривања" (Huet 1993: 3). Имајући у виду блискост чудовишта и језика, следствено којој наказност најчешће јесте „ефекат наратива или књижевне слике", потребно је уочити (мада су приговори пред овом перспективом разложни) како су у књижевној имагинацији чудовишта и инвалиди понекад тако „блиско повезани да би читалац могао да замисли везу између физичког поремећаја и

монструозности" (Stiker 2012: 41). Двадесет шест година раније, при испловљавању из Керча, Нађиној тетки Марији Петровној, зачуђеној његовим азијатским цртама, Рјепнин је заличио „на талијанске бандите" (Crnjanski 2004: 155). Ако би зими, „у метежу саобраћаја", носећи капут и рукавице од лепог крзна, некога и могла подсетити „на неку мачку, или тигрицу, на позорници, из неке енглеске, дечије, зимске, бајке", на Нађином „лицу и у њеним очима", када би се они изблиза погледали, „није било, ни трага, неке мачке, лисице, тигрице", јер су њене очи „носиле у себи неко огледало доброте, и мира" (Crnjanski 2004: 99–100). Нађино биће трансцендира вечити рат у свету: „Не бих никад убијала. Ја бих све праштала, чак бих и партију мењала." (Crnjanski 2004: 123) Преносећи се све чешће „у мислима у прошлост" – а те мисли наликују сновима кроз које налази „неког другог у себи" – Рјепнин преиначава своје лепо и мирно лице у „маску неког талијанског, или француског, бандита", трокут црне браде, коју безразложно носи од изласка из Русије, мада је „нико у Лондону више није носио", његовом лику даје „израз немилосрдног, судије, леденог, срца", а „његовим цртама оштрину калабрешких асасина" (Crnjanski 2004: 120, 154). У постању монструозног средишње је, следимо ли Аристотелово чуло, стварање лажне сличности са неком другом врстом или неким другим објектом, јер представљајући себе кроз сличност са категоријама бића са којима нису повезана, „чудовишта замагљују разлике између жанрова и ремете строги поредак природе" (Huet 1993: 4). Премда Нађа мисли да би у револуционарној Француској, када би се у преломном часу европске историје он ту обрео, извесно био први гиљотиниран, јер не би могао, иако у општем превратy, да згази „у Паризу, ни мрава", Рјепнина запоседа, као рефлекс одбијања Нађине визије о жртви, троп о себи као о немилосрдном судији и асисину:

> „Талијанском театралношћу, која је иначе међу Русима, ретка, он се изненада раздра: 'Гиљотинирао бих ја био, већ први дан, и графа Мирабоа.'
> А док му се жена смеје, све тише, додаје: 'А имате право. Не бих био дирао ниједног мрава.'" (Crnjanski 2004: 120)

У време формирања Другог француског царства Бодлерова политика побуне је, како о провокативним назорима у песниковим записима о Белгији пише Валтер Бенјамин, значила афирмацију револуцију као разарања, испаштања, кажњавања, смрти, а јунак Црњанског, гневни разбаштињеник, могао би следити бодлеровску двосеклу мисао: „Не бих био сретан само као жртва; ни играти крвника не би ми лоше пало – не бих ли осетио револуцију с обје стране!" (Benjamin 1986: 25). Традиција готског романа предочава међусобну замењивост субјекта и монструозне другости (Linett 2017: 144). Марен Това Линет указује на збирку есеја Рут Анолик о инвалидности у готичкој литератури, у којој је казано да „готика представља људску разлику као монструозну, а затим, парадоксално, поткопава категорије искључености како би се заговарало човечанство чудовишта" (Anolik према Linett 2017: 144). Када се наказно почне осећати као фигура наше властите померености и замењивости,

оно тада постиже и дубину у књижевности (O'Connor 45, према Linett 2017: 144). Јунак *Романа о Лондону* прозире у механизам премештања и замењивања као у обликотворни рад Лондона, те судар са том огромном вароши, кружење Рјепнинове мисли око идеје о убиству Лондона, раскрива трауму свргнутости и патологију жеље за осветом и величином. Ако је експериментисање људским обликом одраз експериментисања естетском формом (Siebers 10, prema: Linett 2017: 145), модернистичка имагинација напушта симетричност и формалну равнотежу, преобликује традиционалне форме, чиме читаоце и тумаче изводи преко граница смисаоне стабилности (Miller 13, prema: Linett 2017: 145), сасвим налик томе што и различити телесно-психолошки деформитети, у којима се та имагинација кондензује, јесу изрази трансгресије културног норматива.[14] Џојсов експериментални радикализам и слављење деформитета у *Финегановом бдењу* пример је модернистичке „ревалоризације деформисаног тела као тела модернистичког текста" (Linett 2017: 145).[15] Имагинација Црњанског, у *Роману о Лондону*, испуњена је сликама изобличења и деформитета – што јесте израз „модела модернистичке фикције као деформације романа" (Linett 2017: 163) – па су Рјепнинове представе о себи, који је „висок, атлетског раста" и који је десет година раније „био најлепши официр међу царским официрима", насељене бројним и разноврсним интертекстовима о деградацији човековог лика. Суицидални фокус приче у вези је са тим што јунаком изнова овладава „неко лудило жеље, да разори себе, и оде са овог света" (Crnjanski 2004: 169). Као да чита роман о себи, студију о губитку лепоте и младости, Рјепнин у низу Рембрантових аутопортрета препознаје промене које симболички уоквирују мисао о доследном ружењу и разарању људског лика:

> „'Те промене на Рембрантовом лицу, – па и на мом лицу, – на сваком људском лицу, – најлуђа су метаморфоза, мислим, која се може доживети. Очи постају очи коња, мачака, жаба, рупе, слине, шупљине, носеви кромпири, репе, а подваљци висе, као прасци, крмаче, лепиње. Нема већег сликарског дела, од тих аутопортрета Рембранта. То је ванредан роман о животу, у златној светлости и боји. Како је био дрзак, спочетка, кад држи младу жену на крилу. Како је био охол, кад је метнуо шешир са нојевим перјем, на главу. Тај фламански, велики шешир никад нећу заборавити. У чију је боју био

14 Адолф Хитлер је у говору 1935. године напао модернистичку реторику деформитета, сматрајући да „није мисија уметности... да се ваља у прљавштини ради прљавштине, да слика људско биће само у стању трулења, да црта кретене као симболе мајчинства, или да представља деформисане идиоте као репрезенте мушке снаге" (Farago 25, prema: Linett 2017: 146). У говору из 1937. године Хитлер је „модернистичкој 'дегенерисаној' визији човечанства као монструозних, зверских 'деформисаних богаља и кретена'" супротставио „нови херојски људски тип представљен на Олимпијским играма 1936. године и у нацистичкој уметности" (Linett 2017: 146). Презирање авангардне уметности „као погрешне врсте репрезентације погрешних врста тела" било је увод у „уништавање слика и скулптура које се сматрају дегенерисаним" и у елиминацију „живота који се сматра неспособним да живи" (Linett 2017: 146).

15 О односу модернизма према телесним деформацијама и о модернизму као о поетици деформитета више у књизи: Maren Tova Linett, *Bodies of Modernism: Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

помешао, први пут, боју јесењег лишћа. Можда је тада био мојих година? А видите ли како је снуждено скрстио руке, овде, у музеју? Сећате се? Лице је већ подбуло. Коса разбарушена; очи су тужне. Нос је надувен. У претпоследњем портрету се већ немоћно смешка. У овом, у Лондону, ни суза више нема. Има само једна бескрајна, људска, туга.'" (Crnjanski 2004: 113)

Рембрантови аутопортрети један су од прототекстова романа што га, док се исписује, Рјепнин осећа као роман о себи и о човековом сједињавању са смрћу. Премда је о њему, роман није Рјепнинов, јер га, кроз њега и његов живот, исписује туђа рука, а он, тек осматрајући себе као другог, изван своје власти, више и не живи, већ чита тај роман „исписан коштуњавом руком смрти, од којег, у животу људском, другог романа и нема" (Crnjanski 2004: 113). Старост би Рјепнина, ако би успео да се одржи у подруму радње *Lahure & Son*, приказала „у неком полумрачном ћошку", где старце обично држе као „симбол пролазности у лепом свету" (Crnjanski 2004: 171). Смисао таквог живота је – како старачко бивствовање у подруму уопштава мистериозни виртуоз пета Зуки, док приближава Рјепнина опозиву путање којом би, умиривши се пред чињеницом пролазности, у ту егзистенцијалну димензију доспео – расцелињујући, погрдан, човекохулан: „(У свакој кући, каже Зуки, има тако, негде, неки напукао, ноћни, суд, који је остављен, негде у ћошку, у мраку.)" (Crnjanski 2004: 172) У Платоновој метафизици је, како Мирча Елијаде оцртава, „као и у теологији Филона Александријског, код неоплатонских и неопитагорејских теозофа, као и код херметиста који се позивају на Хермеса или на спис *Poimadres*, или код бројних хришћанских гностика, људско савршенство било замишљено као јединство без пукотина" (Elijade 1996: 78–79). Ненапукло људско једно „само је одраз божанског савршенства, Све-Једног", а пало биће које би тој потпуности да се врати чини метаноју, преобраћа се из онтолошке онецељености и реинтегрише у неподељени тоталитет: „Све оно што јесте у правом смислу мора бити потпуно, у њему мора постојати *coincidentia oppositorum* на свим нивоима и у свим контекстима" (Elijade 1996: 79). Када мисао о изненадном доласку старости загосподари човековом осећајношћу, те баш долазак старости буде означен не само као „један од најстрашнијих доживљаја, у животу сваког човека", већ истакнут као „мој најдубљи доживљај", дакле „дубљи, него наша несрећа, и Лондон", неочекиван и подмукао као убица на крају тесне, безизлазне улице, онда се смисаодавни карактер те смрти у којој се, као у напуклости бића, виде наказност човековог лика и бескрајност човекове туге и не налази у чему другом до у поновном јављању „предлога самоубиства", односно до у приливу снаге у аргумент да се то искуство слабости, ружноће и деформитета нема чиме искупити, јер је цели смисао живота који га сведочи редуциран на ту монструозну изобличеност:

„'За мене је била најстрашнија гадост, да идем у посету тетки, књегињи Оболенски, која ме је толико волела и звала. При вечери су залогаји почели већ да јој испадају из уста. Нисам био, ни на њеном погребу. Којешта. Међутим, сад, видим, да има само два света. Младеж и стареж. Ко те пита јеси

ли био Парфенов, Нежинчев, Рјепнин, или *Cinna*? Звоне звона изненада. Доцкан је за ма шта. Лондон ће, једног дана, опет бити очишћен, опран, неће више бити у рушевинама; биће и пролећа у њему, биће и весеља, али не за нас. Чему онда продужавати ово чекање на милостињу, у старости? Чему жалба?'" (Crnjanski 2004: 117)

Слушајући о лудим помислима свог мужа, у вези са предлогом самоубиства и о чистини без њих, Нађа је локализовала идеју о лишавању живота сврхе и о решењу произашлом из те лишености у полемичку стрелицу, која није само горки одзив Рјепниновој тешкој слутњи да би и она могла учинити крај свом животу – „Помислио је: само му још то треба" – већ је и одзив поетике која кружи око изобличавајућих ритмова унутар хуманог: „Човек је, ипак, Ники, само једна животиња, брат горила. Чак и у таквом страшном тренутку, кад помишља да му се жена, у очају, можда убила, не зна да помисли ништа лепше, него то: само ми још то треба." (Crnjanski 2004: 141) Иако у папирима „пише, да је он принц", полицијски чиновник Рјепнина посматра, духу модернистичке фикције доследно, „као муву на свом носу" (Crnjanski 2004: 137). Изврнутост фонолошке структуре, којом се, већ према томе како га ко у Лондону изговара, у јунаково име уткивају и смисаони обриси животињских физиономија пример је необручиве гротескности и, према њој изведене, оцене о фаличности. Тако му млада жена што пере степениште у радњи *Lahure & Son* кишним данима „понавља, свако јутро: '*A good old English day, Mister Sheepin*'" (Crnjanski 2004: 173). Рјепнинов сензибилитет је модернистички зато што је деформацијски, инхерентно отуђујући и фрагментирајући, што се види и по корпореалитетима који испуњавају његова сећања и снове. Његове реминисценције на бомбардовање Лондона неретко гравитирају сликама разорених тела, па се детињи снови о Лондону, доцније преображени у хтење да, када је рат почео, изблиза види бомбе и мртве сада, танатофилски, задовољавају у сећању на форме „неких страшних, подбулих, руку, једне уличне девојке, коју је фосфорна бомба била претворила у дебелу смесу образа, ногу, хаљина" (Crnjanski 2004: 136). Када домет овог сећања приповедач заокружи реченицом „Као неког кловна", он, осим на јунака, показује и на само приповедање, јер оспољава да се наративна оптика уврће у мери у којој је деформише сећање које се наративизује. Јер једно је *тада* страшном силином бомби деформисано тело проститутке, а друго су силина жеље да се виде мртви, трбосековско око и њиме одабрана тмина једног ћорсокака у који јунак улази баш онда када мртво женско тело израња из подсвести, као и у наративну површину *сада* уграђено первертивно представљање, слободно асоцирање, растеловљење и преобликовање. У трансгресији какву демонстрира збуњујућа транзиција Рјепнинове свести, а какву приповедна свест не обуздава, него појачава, супституитивни симболизам нихилира обавезујућу карактеристику прошлости и њену асоцијативност развија и преиначава до заборава почетног означитеља. Када поређење дефигурисану страдалу девојку

замени фантомском сликом кловна, онда је, у том нестанку обруча људских тела, у деформативном залету имагинације могуће и да се, у Рјепниновом сну, у подруму фирме *Lahure & Son*, „визија свадбе", једно од најделикатнијих привиђења Лондона у роману Црњанског, искаже не само као онтолошки знак, у вези са силином напредовања унутрашњег ђавола у јунаку, и не само као знак Мегалополиса, у вези са аберантним као поистовећујућим својством форме тела и естетике града, но и као манифест модернистичке поетике, у вези са динамизмом фикције и њој иманентним духом уврнутости и деформитета:

> „А док та визија свадбе, у белом, расте, читаве гомиле мушкараца претварају се, пред Рјепнином, – који, и у сну, у Мил Хил корача, – у гомилу голих жена. А гомиле жена, у гомиле голих мушкараца. [...] Из гениталија тих голих мушкараца и жена прскају, као ватромет, неки пламенови, као фонтана, а из уста тих људи чује, све гласније, зов мачора, а из жена, јаук, силованих мачака. Најстрашније је да је цело то огромно привиђење, привиђење ружних телеса, која се уздижу у форми зграда, око те радње, у којој ради. Најзад се све то претвара у једну огромну вагину, и један пенис, који се клати са великог сата Св. Џемса. А затим се јавља, пред њим, неко огромно око, страшно око, које познаје. То је Нађа, која му се приближава. Чује како му шапуће: '*Гдје љубов, Коља? Етот красниј конъец љубви, Ники. Секс?*'" (Crnjanski 2004: 205)

Премда сам текст *Романа о Лондону* није спазматичан, „шепав и муцав" – каквим је радове високог модернизма описао Тајрус Милер (Linett 2017: 147)[16] –, али његов јунак, руски емигрант, управо је пример тако дисторзиране људске појаве: од почетка романа он мрмља, понекад толико да га Нађа не разуме, а од летовања у Корнуалији и пуцања Ахилове тетиве он шепа. И када то што јунак мрмља приповедач преводи у разговетност, суспрегнувши могућност да заумност пређе у обликотворни рад самог текста,[17] стално назначавање да *неко мрмља* показује како приповедање Црњанског из сфере модернистичког естетског радикализма прелази у димензију онтолошко-метафизичког радикализма, у нихилистичко искуство, које превазилази и модернистичку онтологију новума и медицинску патологију телесне дисфункције. Пуцање Ахилове тетиве отуда није тек акт фрактализације моторичког система, већ је исказ широкостранијег реда изобличавања у коме су дошљаштво, неподесност и неприлагодљивост већ размерени као онецељујући: „Он је у тој радњи дошљак, креатура случаја, креатура тренутка, – каже Зуки и смеје

16 Tyrus Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*, Berkley: University of California Press, 1999.

17 Мада се у вези са Рјепниновим досећањем на учење енглеског језика у детињству, кроз текстуално објективизовање, истицање и опсервирање енглеских заменица, у вези са егзистенцијалним улогама у које је, да их сада сам репрезентује, јунак ушао примећује траг онога што је у *Финегановом бдењу* била Џојсова деформација традиционалног облика романа предочена у статусу самог енглеског језика, који је у том роману „раскомадан, а опет оживљен" (Linett 2017: 148). И у *Роману о Лондону* се комади империјалног логоса, чију силину јунаци осећају најпре као продор енглеске лексике и синтаксе, иронијски дисквалификују, а затим фантомски оживљавају.

се. (*'Нико њега ту, међу тим калупима, није очекивао.'*)" (Crnjanski 2004: 170) Очекујући да у његовом причању о паузи за ручак „наиђе, лукаво, на неку жену", Нађа наилази на цркву Светог Јакова, без прозора, још неоправљену од ратног пожара: „Стоји пуста. Нека празна шкољка, коју је неко море избацило." (Crnjanski 2004: 184) Романескни симболизам изражава динамику и интенције Рјепнинове свести у вези са темељним недостатком самог бића, јер када његови описи, асоцијације или снови оцртају одступања или омашке у синтакси града, особито у вези са пунктовима ишчезле сакралности, та је рањена форма прозор самопоказивања у срцу оштећеног субјекта.

Пуцањ

Раст осаме и презира према свету, прелазак са срдитог дијалога што га је водио са Енглезима на препирку са Наполеоном, открива како је у јунаку *Романа о Лондону* „патолошки бес" ефекат неке неразрешиве конфликтности, распињућег дуалитета, јер су човека који је „стално, у својој прошлости, живео" означитељи историје – споменици „прошлости, и победа у прошлости", знамени „великана човечанства, и појединих народа, у прошлости" – доводили „до неког беснила", па не само да је „желео, каткад, да застане, и почне да виче: да иду до ђавола", већ је горка силина из њега изрекла да би их требало „срушити, разбити, закопати у земљу, као мртве" (Crnjanski 2004: 226).[18] Погођен беснилом према амблемима прошлости, Рјепнин осећа како ова помућеност јача, па „он, и живе људе, а нарочито на врху друштва и држава, све чешће, види, као искривљених руку, сабаља, глава, као наказе, које млатарају, стално, рукама, а стоје раскреченим ногама па нешто вичу и декламују" (Crnjanski 2004: 226). Сећајући се како је Бàрлов викао „*A bas les grands!*"[19], Рјепнин то извикује у себи и раскомадава се изнутра све очевидније. Позив Наполеону да дође у Лондон, како би се погледали „очи у очи",[20] зазив је двојнику, чије се присуство осећа, да узме маску величине у којој се субјект може узнети. Још раније „заражен, од Пољака, брбљањем о томе, да ли је Наполеон био велики човек, или није", јунак интернализује „препирке о императору", па се она разгранава у „своју препирку, са собом, о Наполеону", у олујну љутњу „против освајача Русије", о коме мисли „зачудо, неће да прођу" (Crnjanski 2004: 227). Налик ситуационом оквиру Мефистовог јављања у *Роману о Лондону* (Lompar 2007), Рјепниновом се *дођите* Наполеон и одазива, па не само да му се „*L'Empereur*" јавља „у мозгу, тог дана, у чизмама, и у подруму, ваљда зато, што још никог другог нема у подруму, и што је тишина, у

18 Како ће то са споменицима Адаму Трпковићу и Евгенију Савојском у роману *Како упокојити вампира* Борислава Пекића желети да учини и Конрад Рутковски.

19 „Доле велики!" (Crnjanski 2004: 226)

20 Премда „умало није узвикнуо" оно што би, као „*Merde, Napoléon!*", значило да га одбија, Рјепнин ће ипак позвати онога на кога је бесан: „Дођите, генерале Бонапарта у Лондон, да се очи у очи погледамо." (Crnjanski 2004: 226)

полумраку" – како се ђаво нешто раније изразио, *као да је ту*, у самотном вечерњем часу у подруму фирме *Lahure & Son* – већ је његов симболизам, попут мрља проливеног мастила, премрежио свест јунака, па је он, имајући „одлично памћење", истог дана, „наставио, и нехотице, да се сећа фразеологије тог великог човека, којом је опијао, и плашио, и очаравао, своје војнике, министре, краљеве у Европи, па, спочетка, и руског цара и Русију" (Crnjanski 2004: 227). Дискурс императора, „кога је мрзео, а читао", осваја Рјепнинову унутрашњост, испуњава је, говори уместо њега, његов је асистивни глас, потпетица за поглед у величину које више нема. Како је због „сталних неуспеха" осећао колико је „изнемогао", те је на послу све чешће седео „погнуте главе на троношцу", Рјепнину је француски император оличио једну инвазивну рачву духа: „Као да је, помоћу Наполеона, хтео да из тог подрума обућара изиђе, и врати се у Русију." (Crnjanski 2004: 228) Ако се овој аналогији моментално противречи – „Којешта. Зар то није смешно?" – то ипак не значи да су се смер, снага и домет жеље која аналогију успостављa уклонили, јер су, баш по разлици и неупоредивости, почели да постоје у Рјепнину. Као што је ова аналогија, заоденувши се смехом и проглашавајући се за којештарију, изронила тачно на месту на коме једну пређашњу аналогију, са Христом, осијану јунаковим изласком пред невидљивог човека у Министарству рада, Рјепнин није прихватио: „Ма колико да је то чудно, и ма колико да то протумачити не би, ни умео, кад год пред тим човеком стоји, помисли, да је тај човек Пилат, а он Исус. Зна да је то којешта, смешно, глупо." (Crnjanski 2004: 76) Рјепниновом наказном, дисфункционалном самооосећању Наполеон доноси медикамент величине, громкости, препоруку самопревазилажења, дакле и одлуку самонапуштања, после којег више неће бити изнемоглог, побеђеног бића погнуте главе, већ титана, који ће самозадовољно, у старости причати „о великим делима својим", слободан од белега дефекције: „Моћи ћете да кажете поносито: И ја сам био у тој великој армији, која је, два пута, ушла међу зидине Беча, и ушла у Рим, и Берлин, и Мадрид, и Москву." (Crnjanski 2004: 228)

У недовршеној и постхумно објављеној драми *Изображен преображен*, из 1822. године, Џорџ Гордон Бајрон је артикулисао становиште да мушкарци не могу да осећају живот као довољно стваран без властитог излагања могућностима инвалидности (Snyder 2006: lxxi). Веома осетљив на своју деформацију, велики енглески песник се, налик својим фикционалним јунацима, држао „пркосно и меланхолично када су други расправљали о његовој шепавости" (*Encyclopedia of Disability* 2006: 209). У реченој драми Бајрон је, инспирисан фигуром Шекспировог „грбавог краља" Ричарда III, приказао грбавца Арнолда, који очајава због своје изобличености и припрема се да своју друштвену и егзистенцијалну тегобу оконча суицидом. Иако прворођени, и за своју мајку Берту он је „ноћна мора", „једини побачај" од седам синова и, насупрот својој лепој и слободној браћи, монструозни израз природе. Одбачен од мајке, бездоман, Арнолд осећа своју демонски страшну сенку и горчину сазнања да

живи као безнадежан облик и срамотан терет за свет: „Шта ме је довело у живот?" (Byron 2006: 217)[21] Поставивши у земљу нож, окренут навише, јунак Бајронове драме жели да се баци на њега, али његов наум зауставља волшебна промена призора. У намерама за извршење самоубиства прекида га изненадна појава странца, високог црног човека, који му, фаустовски, предлаже да одбаци своје инвалидно тело и, у замену за душу, преиначи се у неки телесни образац из историје. Прихвативши понуду и окушавши неколико показаних телесних форми као протеза, Арнолд напослетку бира физички идеално тело грчког јунака Ахила, јер највећи деформитет треба да буде замењен крајњом лепотом (Byron 2006: 221). „Када се Арнолд преобрази у Ахила (заборавивши рањиву пету античког хероја), а Странац, перверзно, преузме богаљево тело које је Арнолд одбацио, Арнолд открива да његова вољена Олимпија презриво одбија његову ахилејску фигуру и бира ону изобличену, коју је узео Странац." (Snajder 2012: 55) С једне стране, драмски текст контекстуализује Бајрона као човека који није толико очајавао због инвалидности колико је осуђивао лажну супериорност која се понекад указује у здрављу, а са друге стране, Бајронов чудновати странац „демонстрира како се успешно може управљати светом упркос очигледној инвалидности" (*Encyclopedia of Disability* 2006: 209–210).[22] Покренут обрасцем „тог енглеског лорда", јунак Црњанског управо осећа колико је заводљиво оно што човека ослобађа приговора властитој инвалидности, јер је Бајрону, „који је обожавао Наполеона и Хелеспонт препливавао, [...] само рођена мати пребацивала, да је ћопав, – код жена му то, нимало, није сметало" (Crnjanski 2004: 386).

На крају двонедељног веселог живота на корнволској обали, после загрљаја и лежања, током пливања, с Олгом Николајевном, „на постељи, коју неко врти на мору" (Crnjanski 2004: 297), августа 1947. године, решен да о својим доживљајима ћути – примајући Шекспирову препоруку „да треба умети ћутати", што је особито значило да „и у љубави, треба много штошта, прећутати" – Рјепнин се осим у одлуци да ћути, као у плоду прећашње одлуке да лаже, осунчава и као човек волшебно оснажен да поднесе терет својих намера. Налик фантомском преображају Бајроновог Арнолда у Ахила, тело бића што се заветује на ћутање сусрет с морем преиначио је у антички узорито тело, у „репрезентативно значење [...] једне органске целине" (Janson 1975: 83), па је фантомска снага одиста појава нечег новог, јер се тај „сад снажан, оснажен од пливања" човек, „осунчан" попут самог Ахила, задобивши „телесно осећање снаге, у раменима, у ногама, у рукама", уистину у роману „никад [...] тако добро није осећао" (Crnjanski 2004: 334). Док једном својом репрезентацијском функцијом грчка мушка статуа може представљати „дародавца, божанство или од богова вољену личност, као што је победник на олимпијским играма", другом је у вези са гробом, „као представа преминулога само у

21 „Unto what brought me into life?" (Byron 2006: 217)

22 Присвојивши мушку телесну идеалност, Бајронов јунак одмах одлази у рат како би своје ново, способно тело изложио ризику (*Encyclopedia of Disability* 2006: 209).

најширем (и потпуно безличном) смислу" (Janson 1975: 83). Неиздиференцираност грчких Куроса и у њима отеловљен „идеал физичког савршенства и животности" у вези су и с тим што они „нису ни богови ни људи, већ нешто између њих", јер „припадају и смртнима и бесмртнима" на начин на који су „и Хомерови јунаци становници како царства реалности, тако и митологије" (Janson 1975: 83). На Рјепниновом редизајнираном телу није „исписано име уметника ('Тај и тај ме је начинио')", нема ни посвете неком божанству (Janson 1975: 83), али осећамо да оно није одиста и у власти онога чији су се мишићи затегли, јер тај подлеже механизму митолошког наратива, па је и његово тело тада маска, протеза, тек симулакрум акционе снаге. Рјепниново маневрисање у анатомско-симболичком оптикуму оправдава слутњу да „напредовати или назадовати ка границама, испитивати дно било које ствари, значи нужно се срести са искушењем самоуништења" (Сиоран 1991: 75). То неприпадање обнаженој снази, ту напетост која ипак није пуна „скривеног живота" (Janson 1975: 83), ту запалост у једну аналогију која јунака не наплављује истинском моћи, јер је изронила тек да би се, његовим сврговањем и дефицијенцијом, иронизовао титански заум, Милош Црњански је приказао у причи о пуцању Ахилове тетиве главног јунака *Романа о Лондону*, о његовој реконвалесценцији и трауми инвалида.

Док у речи *обала* ослушкује „нешто сурово, напето, романтички узвишено", за Михаила Епштејна човек који стоји на обали је „узнемирен или опасан – као на прагу", јер је, насупрот уобичајености живота *плаже*, линија обале „граница бића" (Epštejn 1997: 159–160). Стога „бела линија морске пене" што ју је Рјепнин видео „дуж обале" уистину представља „границу једног света" која се „сад, ето, повлачи, и пред њим" (Crnjanski 2004: 256). Ако на плажи, попут расејаних купача што су се волшебно нашли у причи о Рјепниновом летовању у Корнуалији, људи леже, јер ту је „све подређено хоризонтали", на обали се, како наговештава Рјепнинова жеља да у море скочи са стене, не може лежати, јер је она „затегнута струна, наоштрено сечиво" и ту се „човек само усправља и усмерава" (Epštejn 1997: 161). Када свој дух „прекаљује гледајући с обале у бучни простор", Рјепнин, у сочиву Епштејнове поетски стилизоване синтаксе, испитује колико је његова висина неприступачна „за помамне таласе" и колико је простор с којим је у судару неприступачан за његове пориве (Epštejn 1997: 164). Епштејн бележи како је реч *обала* етимолошки „сродна индоевропским коренима са значењем 'планина', 'висина'" (Epštejn 1997: 164), што је, за око које прати Рјепнинове изласке на обалу Атлантика, потребан језички просјај када треба казати да се баш ту, на обали, искуство телесне валидности намах, пуцањем Ахилове тетиве, превратило у искуство инвалидности. Како се „висораван [...] на тој обали рушила, у дубину океана, као неке степенице Полифема", онда би се Рјепнинова сталнопратећа мисао самоубиства могла извршити ту где његова намера „да уђе у воду и да скаче са једне стене, главачке" посредује и снагу једног безличног *треба*: „Требало је ући и запливати у њу, – у ту стихију, – после

шест година. Сам." (Crnjanski 2004: 254–255) Рјепниново „усамљеничко стајање на обали" као да потенцира још раније у роману обликовану мисао да се прелаз између овде и тамо, живота и смрти, „савлађује само муњевитим страшним скоком" (Epštejn 1997: 166), јер је и у Лондону чуо шапат оног *треба* онда када се, при нагнућу кроз прозор, град „у његовим очима тумбе преврнуо", а он осетио да би „требало [...] ту учинити само корак увис, и корак доле, па би свему био крај" (Crnjanski 2004: 81). Док проматрамо Рјепниново одупирање фриволном, али не и безопасном друштву из Корнуалије, примећујемо и то да пуцање тетиве показује како се излазак јунака на обалу и осећање душе да би се, пошто је изгубила своју негдашњу висину, ту могао учинити крај свему ипак не може уредити као прелаз границе. Противно романтичарском, хердеровском доживљају отиснућа на море и осећања душе која се у ваздушном бескрају преокреће, упознаје са собом и кликће у метафизичкој радости (Zafranski 2011: 11),[23] загледати се у бескрај океана за Рјепнина значи, „не тражити никакав, даљи, смисао живота" (Crnjanski 2004: 256). Ако је „једини смисао његовог живота" тек то „да се живи, дише", Рјепнин празни искуство путовања са Нађом од онога што би, као живот са другим, могло да надиђе физиолошку минималност, па би празнина сеоба могла постати снажан аргумент да се, баш на корнволској обали, такво искуство прекине. Али и када би поравнало све обале, човечанство не би стигло „до последње, давнашње и тврђе црте, која је повучена другог дана стварања света", па ма колико „да је утабала равних места на овоме свету, душа, гурнута у крај, свеједно остаје да стоји на крају" (Epštejn 1997: 167).

Психоанализа указује на то да симптоми и динамика болести стварају опипљивост, својеврстан језик, семиотику која се може читати и тумачити. Жак Лакан подсећа да је Фројд веровао како болести „нису неме, да не ћуте, већ да говоре" (Lacan 1987: 63, prema Jevremović 2000: 111). За Вирџинију Вулф звуци ломљења, падања и деструкције у књижевности 20. века ефекти су изнутра деформисаног модерног живота, реторике његових дисфункционалних тела и, њима саображавајуће, модернистичке поетике (Linett 2017: 148). Као да напредовање једне метаморфозе изискује драматуршки одскок и као да очигледна малформација његовог духа треба да се изговори, па да звук о ономе што је као ново у њему загосподарило из спољашњости дође бићу све удаљенијем од онога који ће се супрузи вратити и каже му колико је неповратно изложен некој мисаоно необухватној моћи, нешто неочекивано догодило се јунаку *Романа о Лондону* Милоша Црњанског када је, „последњег дана одсуства", пред повратак у Лондон, још једном скочио у море:

23 „Шта даје брод који плута између неба и мора, да не мислиш на далеке сфере! Овде мисли све даје крила и покрет и широки ваздушни круг! Лепршајуће једро, стално љуљање лађе, шумећи таласи, летећи облак, широк, бескрајан ваздушни круг! На земљи је човек прикован за мртву тачку и затворен за уски круг једне ситуације... о душо, како ће ти бити кад иступиш из овог света?" (Herder, prema: Ransijer 2011: 11)

> „Неко је пуцао на њега и погодио га у чланак. Чуо је пуцањ. Једва је испливао. Нико, разуме се, није пуцао на њега, него му је била препукла тетива у левом чланку (такозвана Ахилова пета), па је имао да чека, две недеље, у хотелу, да га пренесу у болницу, и секу, а после је одустао од тога и лежао са ногом у гипсу. Сад је био септембар, – био је дакле прекорачио законски рок летовања, месец дана." (Crnjanski 2004: 338)

Јунаку Црњанског одиста се могло учинити да, приликом прскања Ахилове тетиве, зачује нешто најприближније пуцњу. Незгода се десила „при скоку, главачке, са једне стене, у море", па је окомити залет ка води додатно затегао и оптеретио мишиће у левој нози, већ при доласку у Корнуалију, у првом сусрету са таласима, показане као утрнуле. Славни француски анатом и хирург из 16. века Амброаз Паре забележио је да руптура Ахилове тетиве каткад настаје и при малом скоку, клизању у страну или при испадању ноге из узенгије током јахања коња, а када повреда наступи, може се зачути прасак или пуцањ налик звуку оштрог кочијашевог ударца бичем, док се на месту где је тетива препукла под прстом може осетити пукотина (Klenerman 2007: 1). При пуцању тетиве Џону Хантеру, у 18. веку, причинило се као да је, како је описао свој доживљај, нешто ударило у лист ноге, као да га је неко напао и ударио, а да се оштар звук прскања тетиве чуо у целој соби: „пао сам на под и погледао сам доле да видим шта је то било, али нисам видео ништа." (Klenerman 2007: 2) Прираст ахилејске снаге на крају његовог одмора не може да надвлада моћ доследног поткопавања Рјепнинове воље за моћ, али је значајан као привид омнипотенције чију неефективност, распрснуће и нестварност треба осведочити. У прекиду Ахилове тетиве наслућена је катастрофа једног брода-човека, пошто је, већ првог дана у Корнволу осетивши као да његову леву ногу „неки грч хвата", Рјепнин помислио и то да је парализа ноге последица радне обичајности међу писарима, који док „седе на високим троношцима", по неком импулсу, „леви чланак ноге, и нехотице, закаче, и, као обавију, око свог стоца, – као да је нога неко сидро" (Crnjanski 2004: 255). Звучни ефекат јунакове повреде није, дакле, медицински неуобичајен, али је наративна функција пуцња који је Рјепнин чуо прегнантнија, пошто позорје митографских асоцијација и њима пробуђених конфликата, усуда и исхода приповедач надграђује иронијском драматургијом и апаратуром модерне детективике, будући да привлачној сили агоналног односа јунака и урбане огромности, означеног у првој глави романа, не умичу ни дела случајности, ни моторички рефлекси. Премда „нико, разуме се, није пуцао на њега", ипак активност уобразиље која пуцању тетиве у Рјепниновом левом чланку придаје други сценски аранжман показује да асоцијанизам што се развија у равни човекове мисаоности или његових привиђења одражава многогласну зараћеност у субјекту, чији је он и незадовољник, и император, и инвалид, и пострадали.

Инверзни боґаљ

Неочекивани удес, осујећивање Рјепнинове намере да се Нађи и свом послу у радњи *Lahure & Son* „врати двадесет трећег августа, по закону" не само да показује како субјект не може да предупреди и потом, када се испољи, лако отклони оно што се као супротнозрачно јавља на његовом путу, већ његова мисао не налази ни то како се у пројектима властитог духа успоставља избор чији је пуцање Ахилове тетиве законит ефекат. Извесно је како се, током јунаковог летовања у Корнволу, потврђује раније казан тон о универзалном губитку интеркомуникације, па се то што човек „нема моћ, ни у мислима, ни у привиђењу, да прати погледом оне, које воли, а за које би чак и живот дао" (Crnjanski 2004: 98) испољава као најављена и спроведена искљученост Нађе из рјепниновског летописа: „Помислио је и то, како, сад, између великог Лондона, и тог месташца, он, никакве везе нема, – ни са својом женом, ни са својим бившим животом, ни са Русијом, коју је напустио, давно." (Crnjanski 2004: 252) Губитак активне мисли и утрнуће знања о другом као усахнуће љубави за другог очит је у прекиду веза са комплексом оних комуникацијских канала у којима је јунак опстајао као психолошки, емоционално и онтолошки аутентична форма. Пуцање Ахилове тетиве на крају двонедељног летовања доследан је улом у чулности приповедања, па оно што, као искуство неизговориве трансгресије, наилази после 23. августа тек месец дана доцније, при повратку инвалидног јунака у Лондон, можемо рашчитавати као ефекте у невидљивости учињене деформације. Ако „јеванђеље *метаноје* претвара човека у 'нову твар'", јер, одвајајући се од своје примарне заједнице и спајајући се са другом у духовном царству, човек доживљава „промену гледишта или духовну метаморфозу, проширену визију димензија људског живота" (Fraj 1985: 167), Рјепниново одвајање од Нађе и развезивање од њима заједничке претходности, раскид који преокреће његове „уобичајене појмове времена и простора" и чини да јунак кога пратимо ступи у неко светско *тамо* које се више не може лоцирати показује да руптура ахилејског везива и пад у невидљиво одговарају увиру акционе моћи људске личности.

Митолошке реминисценције и њихово фрагментирање, иронијска прерада или замагљивање указују на доследно обртање структура значења и модела стабилности и величине у којима би јунак романа могао да изнађе решење за све израженију кризу самоодржања. Преметање је доследно, а оно значи да на месту могућег успостављања митолошке концепције као симболичког обрасца наративне ситуације настаје шум који улама кохерентну визију и идентификацију, онемогућавајући, као логичка цезура, једнозначно препознавање. Отуда се Нађина прва мисао изазвана вешћу о Рјепниновој озледи – да му је „нога сломљена" – може примити као ефекат непрецизног поимања онога што јој је нека Енглескиња, понављајући јој преко телефона „'*His Ekillis tendon is gone*'", саопштила, а Нађа, премда је „разумела реч, *tendon*, тетива", збуњена речју „*Ekillis*", ипак „није разумела, спочетка" (Crnjanski 2004: 346).

Међутим, управо Нађино раздешавање митолошког идиома *Ахилова тетива*, запрека коју њено неразумевање уноси у форму тог означитеља, омашка коју је њена свест исписала, не само да показује како се лако развејава фантомско упризорење, чак и онда када, као подесно прилици, говори о рањивости, већ како у самом том потапању једног означитеља олистава друго значењско усмерење. Ако се, дакле, испрва није „сетила да то значи да му је: Ахилова тетива прсла" (Crnjanski 2004: 346), већ ју је мисао, одговарајући на израз „*'His Ekillis tendon is gone*'", приближила визији о једној деликатнијој, неповољнијој ситуацији, какву би означила сломљена нога, онда отварање друге књиге *Романа о Лондону* за перспективу какву је оцртала Нађина грешка потврђује како митологију деконструише танатографија. Стога Нађа с правом понавља „*'Ekillis* – Зар то није смешно? Ахил?"", јер у ономе што у причи наступа ахилејског нема, а преостаје све оно куда ју је мисао, из забуне око речи „*Ekillis*", кроз симболизам ноге и сламања, као новом степену заједничке патње, одвела: „Мислила је да му је нога сломљена. (Помислила је, каже: само нам још то треба.)" (Crnjanski 2004: 346)

Светозар Кољевић, приређивач критичког издања *Романа о Лондону*, из 2006. године, сматра да Црњански није писао *Achilles tendon*, како би реч *Ахилова* била „правилно написана на енглеском", већ *Ekillis tendon*, како би „нашем читаоцу који не зна како се Ахилово име изговара на том језику [...] било јасно зашто Нађа није разумела Енглескињу" (Crnjanski 2006: 564). Ортографску грешку Кољевић је означио као „изузетно занимљив пример можда и ненамерног функционисања погрешног писања енглеских речи у овом роману" (Crnjanski 2006: 564). Нама се, међутим, чини да је наративна функција ове омашке далековиднија од фонетске транскрипције, јер она циља не тек на Нађино неразумевање онога што је као акустички садржај могла чути, већ на покушај (само)убиства[24] Рјепнина, дакле на оно што се на крају његовог плаћеног одмора у Корнуалији десило и што је испунило ћутањем прекривени заостатак, до конца септембра, на мору.[25] Да није реч само о писању ради предочавања Нађине збуњености оним што чује, а испрва не разуме, већ о утискивању знака (само)убиства, потврђује и понављање фонолошког састава *Ekillis* и онда када Рјепнин, вративши се на посао у подруму фирме *Lahure & Son*, ступи у контекст из кога је Нађа искључена:

24 У фонолошком поретку погрешно написаног имена *Ekillis* садржана је, као коренски стожер, енглеска реч *kill*, која се може превести именицама „убиство, убијање" – што наговештава природу судара у којем се Рјепнин нашао одредивши се противником Лондона и онтолошки безобличног ђавола (Lompar 2007) – или се може превести као „лов, број убијених животиња" – на шта упућује Рјепнинов наратив у вези са књигом о лову и у вези са својим искуствима ловца – а индицирајући и модалитет егзистенције који, као Рјепнинов двојник, оличава Бàрлов, пријатељ који је најпре убио жену, а онда себе, могуће је изразити је и прелазним глаголима „убити, усмртити" (Benson 2005: 355).

25 Транскрипција није доследно фонетска, што показује два пута писано 'l'.

„Свима је морао да понавља, како се био попео на стену, и како је скочио, главачке, у воду. Како му се учинило да је чуо пуцањ, да, пуцањ, и како је једва испливао, и осетио, да му пета као виси, у левом чланку.
Сви су понављали, као неки рефрен, гласно: 'Ахилова пета, *Ekillis tendon*.'
А, нарочито љубазно, иначе тако охола, мис Мун." (Crnjanski 2004: 363)[26]

Ако, како пример предочава, поновљено исписивање речи „*Ekillis*", напоредо с преводом „Ахилова", није мотивисано ортографско-фонетским условом, онда управо треба приметити оно померање које разлика у поретку писма и њоме пробуђена слутња уносе у смисаодавни карактер повреде. То што се Рјепнину догодило на корнволској обали јесте било пуцање Ахилове тетиве, али промена у преносу значења између два језика, као и промена у преносу између митолошког симболизма и контекста који га је призвао пројављују наративни учинак који наговештава измештање јунака из сидришта митоморфозе. Ахилова тетива, отуда, није то што описује размеру Рјепниновог удеса, колико Ахил није херојска протеза коју Рјепнин може усвојити, али пуцање ахилејског везива има важну наративну функцију, јер развргнуће идеалног корпореалитета увећава осећање онога што као друго и чудовишно, без иједног ахилејског преостатка, делује у субјекту и роману.

Са чудовишним инвалидитетом дели карактер другости, који не само да доказује прекршај неких табуа и делотворност одмазде, већ значи и то да су чудовишта и деформитети „*већ на другој страни*", јер су лоцирани „у географски непознато, на границу истраженог света", откуда прети застрашујућа сенка онога „*какви бисмо били да нисмо овакви какви јесмо*" (Stiker 2012: 40). Идентитет хришћанских мученика обистињује жртву као ону која је „увек десиметрична, померена у односу на све дискурсе, поетичке схеме и захтеве друштва", која „живи за друго ја" и која, одлучујући се и од заједнице којој припада, „потврђује ту другост (истину, Бога) и тиме укида себе" (Anđelković i Ristić 2012: 557). Како су у царству о коме у јеванђељима говори Исус време и простор преокренути, нестали да би били „остварени сада и овде", као „стварна садашњост и стварна присутност", ишчезавање простора и времена у *Роману о Лондону*, раслабљење календара[27] и измицање позорнице читалачком оку огледа нараслу и необустављиву моћ трошења и нестајања „у размаку између не више и још не", следствено којој оно што назремо у простору није *ту*, већ све више *тамо*, „у једном одвојеном и отуђеном свету" (Fraj 1985: 168). Ако већ приспећем у Снтмогн Рјепнин манифестује повлачење моћи да се мисаоно или у визији одржи веза са вољеним бићем као одсудним садржајем свог живота, онда изрон из невидљивог и повратак у Лондон и не може да буде појава делотворне моћи која појединцу помаже да однекуд изађе. Претворен, на плану духа, у другог човека, а на плану тела, у инвалида, Рјепнин је и изван хришћански схваћене вере,

26 У краткој напомени уз поновљени пример писања *Ekillis tendon* Кољевић је само кратко приказао разлику између неправилне и правилне ортографије.

27 „Ваљда зато што је била субота, или недеља, или неки празник, на један јарбол, сред тог круга, била је дигнута британска застава, која се мирно лепрша." (Crnjanski 2004: 255)

као оне која појединцу даје онолико акционе моћи „колико је излазак дао целом израиљском друштву" и изван божанског родитељства у човеку као „скривеног извора његове сопствене енергије" (Fraj 1985: 168, 172).

Да уистину није реч *само* о Ахиловој тетиви, али да баш њено пуцање води у нешто *друго*, у неко инверзивно стање – у коме је Рјепнин и погођени који је чуо пуцањ и атентатор, и онај који очито није Ахил и онај који би желео да се из недостатка силовито покрене – видљиво је у Рјепниновом одговору могућностима оцртаним у прогнози доктора Крилова. Јер напрсла „коштица" у чланку, на коју је редуциран ахилејски фантазам, треба да покаже у шта биће, онда када пристаје на хромост, кроз самоприкраћивање, као кроз нека врата, жели да уђе, у шта жели да се преокрене:

> „Лекар је пред њим стајао, потиштен.
> Брине га, каже, једна коштица, у чланку, у рендгенском снимку, која је, свакако, напрсла мало. Будућност нико не зна, па је, ни лекар, не предвиђа, сигурно. Мора, међутим, да опомене Рјепнина, понова. Ако то остави природи, може, може, и да зарасте, чак и да буде чвршће, – али може нога остати и краћа. Може остати, хром.
> Па добро, – узвикну пацијент, са подсмехом, усиљеним, са подругљивим осмехом, који је био уобичајио у Лондону, откад га је несрећа пратила, већ толико година, – остаће хром! И Агизелај је био хром, па му то није сметало да буде велики војсковођа у рату! И Тимур Ленк је био ћопав, па му то није сметало да осваја свет! И Бајрон је био хром, па је, ипак, и Хелеспонт препливао!" (Crnjanski 2004: 385)[28]

Реплика Крилову открива да Рјепниново осећање инвалидности представља дубинско историјско контрастирање телесној нормативности. Његова психологија инвалидитета испољава се као архетипска историзација, као виртуелни концентрат образаца у којима Рјепнин налази да су сагласни његовом удесу и кроз које потенцира припадање заједници оних који су хтели више „од сваког помирења", а више од сваког помирења хоће „воља која је воља за моћ" (Niče 2012: 62). Рјепнинов историјски прозор у инвалидност позорје је виртуелног колективног несвесног у коме представе „из различитих времена, друштава, и дисциплина могу коегзистирати" и у коме се оне „могу поредити и међусобно контрастирати" (Ebenštajn 2012: 25). Инвалидност се из телесног као биолошког проширује у телесно као ментално, виртуелно, симболичко искуство, односно у протетичку релационалност (Nelson 2012: 99). Рјепнин репрограмира свој корпореалитет у симболичку мрежу, у вишесмерни телесни наратив, у преплет дијахронијских заставица. „Архетипска психологија служи се митологијом да би организовала ове раздвојене и надалеко расејане фрагменте у смисаоне обрасце који могу поткрепити наше лично и заједничко искуство инвалидности." (Ebenštajn 2012: 25) Јунак *Романа о Лондону* обележава дискурзивне

28 Агезилај је спартански краљ. Тимур Ленк је Тамерлан, татарски емир и велики освајач из друге половине 14. и прве половине 15. века.

пунктове компензаторног значаја, па се социјална невалидност у савремености превладава протезама историјско-политичких и културних метафора. Властита погођеност концептуализује се телесном сликом, која „посредује између ума и тела, сопства и другог" и која их „везује једно за друго у мебијусову траку која се опире редукционизму" (Nelson 2012: 99). Саморазумевање се настањује фикционалним садржајима, проналазе се архетипска сидришта за осећање прикраћености, чиме се успоставља савезништво по дефекту, немоћи и искључености, али што треба да се развије и заокружи као савезништво по апсолутној надмоћи. Рјепнин зато не бира маргиналне фигуре периферних историја као идентификацијске слике, већ буди оне обрасце из историје телесне дисфункције који су политички преображени у слике светског примата.

Дефект Рјепнинове тетиве је наративно-симболички догађај о којем читамо post festum, у јунаковом досећању шта се догодило када је његовим погледом у судбину овладао осећај „да смо заувек везани, да смо своје проживели и пре него што смо се родили, да смо пали сувише ниско да бисмо имали кога да сажаљевамо" (Sioran 1991: 82). Док се за Нађу, радосну „што је успела, да га пошаље на обалу океана" вратио у свежини и снази које искупљују препуклу тетиву, Рјепнин зна, а пређуткује, како је на обали океана назрео ону другост која је, као старост и сенка смрти, као траг пада, уоквирила његово самоосећање. Повратком у Лондон, наизглед, прешао је линију фантазматског, ступио иза огледалâ – мада је у њима још увек могао да буде „као неки портрет, копија, француских, краљева, са црном брадом, или као слика талијанских асасина, висок, орловског носа, црних очију, које су гореле, као да у њима има жеравица" – и тамо нашао да га неко чуло води изван уобразиљске холографије, у једно самоунижено препознавање. Одговарајући израз овог *anagnorisisa* није тек то што је Рјепниново лице „постајало бледо лице, високог чела, уморних уста, лице једног снуждженог човека", као ни то што је од изласка из Русије, како сада осећа, он „само своја сенка", већ управо деформитет и повратак у подрум, јер иронијски прецизно оцртавају силазну путању, смањивање и пораз једне *надувене душе*: „Возили би га ето и на колицима, лагано, крај брзих локомотива на станици. Има да век проведе у подруму неких седлара, и обућара, и смраду калупа, и људских табана, и ђонова?" (Crnjanski 2004: 392–393) Јер ако осећање о узалудности свега размеримо сликом животног века какав би он могао бити када би човек, снисходећи постојању, сишао у смрадно подземље, учинило би нам се, можда, како је оштрица безизгледности недовољно мотивисана. Зато треба видети и то да, окренувши главу од огледала, Рјепниново око није склизнуло садашњици и егзистенцији, у којој „мученичтво и силазак у смрт" показују како „човек мора да се избори за излазак из историје а не да се просто из ње пробуди" (Fraj 1985: 171). Есхатолошки смисао бола уприсутњује и есхатолошку радост, па спремни „да страдају, да трпе и да се жртвују, па чак и да умру из љубави према Богу", хришћани *радост тела* мењају за „најдубље спонтане покрете сопствене душе" (Anđelković i drugi 2018: 176). Након што је, одговарајући јеванђеоском Исусовом

позиву о превазилажењу онога „што стоји као препрека контемплацији о Оцу", Свети Августин реинтегрисао „аномалију у домен нормалног, а разлику у *поредак* ствари", унижени, сиромашни, инвалидни, лепрозни постају браћа, живи сакраменти, узвишени као „само присуство Господа" (Stiker 2012: 45, 48). У односу на болест, инвалидитет, беду и патњу, као знакове Божјег присуства, духовно опхођење „не подразумева жртвени став, већ ставља аутентичност наше вере и наших обичаја на пробу" (Stiker 2012: 51). Као да уистину више није човек, јунак последњег романа Милоша Црњанског своју узетост премерава у панорами машинске функционалности – себе у колицима види као понижавајуће неупоредивог снази и величини брзих локомотива – па неодрживост будућег живота и није пресуђена из инвалидности као такве, социјалних неприлика, политичке неподесности, колико из слома фантазма о моћи. Када окреће главу од огледала према условностима историје, Рјепнин то не чини да би назрео може ли уистину издржати искушења времена, већ да би захтевао једно немогуће задовољење.

Аберантне визије, анатомска искривљивања и напрснућа, фантомске протезе, симболички пребези, суицидални биланси потврђују да је јунак *Романа о Лондону* појава „инхерентно отуђене и фрагментиране" културе двадесетог века (Mitchell and Snyder, prema Linett 2017: 149). Ипак, пуцањ у Рјепнинову ахилејску тетиву приближава нас нечему опоријем од слепила, одузетости, кидања, обезглављивања, јер, досећајући се Ничеовог Заратустре, можемо открити и то да, што је „много горе" од инвалидности, има људи „који нису ништа друго до једно велико око или велика уста или велики трбух или било шта велико" (Niče 2012: 61). Драстичност диспропорције у појавама *обрнутих богаља*, „којима све недостаје осим што нечега имају превише", деликатну осећајност може узвести до визије жалосне малености човека ишчезлог у огромности једног уха: „И збиља, огромно ухо налазило се на једној малој танкој дршци – а та дршка била је човек! А ко је ставио леђу пред очи, могао је чак препознати још и једно сићушно завидно личце, па и то, да се на дршци клати једна надувена душица." (Niče 2012: 61) Отуда и нашем оку може бити најстрашније то што у *Роману о Лондону* препукли мост између мишића и костију, ахилејска рана, одсудно занемоћање тела и душе, јесу улаз у „грозан случај" и загонетку човека „расутог као на каквом разбојишту и кланици" (Niče 2012: 61). Рјепнин се претворио у разломак будућности какву је видео Ниче, у инверзног богаља, који је, премда није изгубио око, ухо, ногу, језик, нос или главу, спрегнут и закинут са свих страна: „Замишља ту ногу, у Лондону, како ће скакутати, као врабац, сама, самцита, у гомили која, ујутру, жури до станица подземних железница и бусова." (Crnjanski 2004: 340) Велики човек постао је *сићушно личце*, тек *коштица*, која на крају романа, на последњој станици својих сеоба, „дуж паркова на обали, брзим кораком", запутивши се „као на игранку", ишчезава у поноћном мраку, нестаје под „тешким џаком, излетничким, на рамену" (Crnjanski 2004: 681). Тог човека заиста нико није приметио.

Листа референци

Anđelković i Ristić 2012: M. Anđelković, A. Ristić, Stvaranje identiteta mučenika u staroj srpskoj književnosti, *Nauka i identitet. Filološke nauke*: zbornik radova sa Naučnog skupa (Pale, 21–22. maj 2011), ur. Miloš Kovačević, Pale: Filozofski fakultet, 553–558.

Anđelković i drugi 2018: M. Anđelković, T. Rakićević, A. Stojanović, O radostotvornoj žalosti. Problem prevođenja izraza *žalost* i *plač* kod Jovana Lestvičnika, sa osvrtom na najstariji dečanski i hilandarski prevod *Lestvice*, Kragujevac: *Nasleđe*, br. 41, Kragujevac, 173–188.

Byron 2006: G. G. L. Byron, *The Deformed Transformed*, in: *Encyclopedia of Disability*, ed. Sharon L. Snyder i David T. Mitchell, Volume V, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 216–223.

Benjamin 1986: V. Benjamin, *Estetički ogledi*, prevele Truda Stamać i Snješka Knežević, Školska knjiga, Zagreb.

Benjamin *и* drugi 2007: M. Benjamin, P. Theobald, D. Suzuki, H. Toumi, The Anatomy of the Achilles Tendon, in: *The Achilles Tendon*, ed. Nicola Maffulli and Louis C. Almekinders, London: Springer, 5–16.

Benson 2005: M. Benson, *Englesko-srpsko-hrvatski rečnik*, Niš: Zograf.

Crnjanski 2004: M. Crnjanski, *Roman o Londonu*, Beograd: NIN, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Crnjanski 2006: M. Crnjanski, *Roman o Londonu*, priredio Svetozar Koljević u saradnji sa Zoranom Mutićem, Ivom Slavnićem i Bogdanom Rakićem, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Naš dom; Lausanne: L'Age d'Home.

Čoh 2012: M. Čoh, Sindrom prenaprezanja u trčanju, Banja Luka: *SportLogia*, 8(2), Banja Luka, 144–149.

Davis 2013: L. J. Davis, *The Disability Studies Reader*, Fourth Edition, New York and London: Routledge.

Ebenštajn 2012: V. Ebenštajn, Ka arhetipskoj psihologiji invalidnosti zasnovanoj na mitu o Hefestu, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, Čačak: *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak, 2012, 16–27.

Elijade 1996: M. Elijade, *Mefisteofeles i Androgin*, prevela s francuskog Slavica Miletić, Čačak: Dom kulture Čačak, Umetničko društvo Gradac.

Elil 2019: Ž. Elil, Žal Elil – Uvod u 'Političku iluziju', <www.6yka.com/novosti/zak-elil-uvod-u-politicku-iluziju>. 10. mart 2019.

Encyclopedia of Disability 2006: *Encyclopedia of Disability*, ed. Sharon L. Snyder i David T. Mitchell, Volume V, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications,

Epštejn 1997: M. Epštejn, *Esej*, s ruskog prevela Radmila Mečanin, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

Fraj 1985: N. Fraj, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, Prosveta, Beograd, 1985.

Haravej 2019: D. Haravej, *Manifest kiborga*, prevela s engleskog Branka Arsić, <www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html>. 9. mart 2019.

Huet 1993: M. H. Huet, *Monstrous imagination*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Jakovljević i drugi 2017: A. Jakovljević, D. Jović, M. Domuzin, B. Krivokuća, Liječenje upala Ahilove tetive kod sportista metodom plazme obogaćene trombocitima (PRP), Zenica: *Bilten Ljekarske komore*, godina XVII, broj 23, Zenica, 1–5.

Janson 1975: H. W. Janson, *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, prevela Olga Šafarik, Beograd: „Jugoslavija".

Jevremović 2000: P. Jevremović, *Lakan i psihoanaliza*, Beograd: Plato.

Klenerman 2007: L. Klenerman, The History of the Tendo Achillis and Its Rupture, in: *The Achilles Tendon*, ed. Nicola Maffulli and Louis C. Almekinders, London: Springer, 1–4.

Kos i drugi 2016/2017: K. Kos, I. Lončarić, I. Jurak, Parcijalna ruptura Ahilove tetive, Zagreb: *Fizioinfo: stručno-informativni časopis hrvatskog zbora fizioterapeuta*, br. 26–27, godina XVI–XVII, Zagreb, 9–13.

Kosinac 2015: Z. Kosinac, Kineziterapija metoda izbora u tretman ozljede tetiva i sportaša, *Zbornik radova 24. ljetne škole kineziologa Republike Hrvatske*, Zagreb: Hrvatski kineziološki savez, 374–380.

Kreszinger 2009: M. Kreszinger, Ozljede tetiva, <www.vef.unizg.hr/org/kirurgija/wp.../11/ozljede_tetiva.pdf>. 12. februar 2019.

Linett 2017: M. T. Linett, *Bodies of Modernism: Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Lompar 2007: M. Lompar, *Crnjanski i Mefistofel*, Beograd: Nolit.

Merlo-Ponti 1978: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, preveo s francuskog Anđelko Habazin, Sarajevo: IP „Veselin Masleša".

Nelson 2012: D. M. Nelson, Fantomski udovi i nevidljive ruke: tela, proteze i poznokapitalističke identifikacije, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 97–104.

Niče 2012: F. Niče, O izbavljenju, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 61–63.

Sioran 1991: E. Sioran, *Zli demijurg*, s francuskog prevela Mira Vuković, Novi Sad: Matica srpska.

Stiker 2002: H. J. Stiker, *A History of Disability*, Translated by William Sayers, University of Michigan: The University of Michigan Press.

Stiker 2012: A. Stiker, Sistem(i) dobročinstva, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 38–52.

Snajder 2012: Š. L. Snajder, Bezbroj oblika: figure invalidnosti u umetničkoj tradiciji, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 54–60.

Snyder 2006: Sh. L. Snyder, About the Encyclopedia Covers: Visualizing Variation, *Encyclopedia of Disability*, ed. Sharon L. Snyder i David T. Mitchell, Volume V, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, lxx–lxxv.

Srejović, Cermanović Kuzmanović 1987: D. Srejović, A. Cermanović Kuzmanović, Rečnik grčke i rimske mitologije, Drugo izdanje, Beograd: Srpska književna zadruga

Velisavljević 2012: I. Velisavljević, Teatar bogalja: Invalidno telo u dramama Semjuela Beketa i Tomasa Bernharda, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević,

Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 76–82.

Vidić i drugi 2010: G. Vidić, V. Milojković, S. Milenković, S. Stojanović, Z. Golubović, Z. Antić, Z. Antić, D. Živanović, Prednosti hirurškog lečenja rupture Ahilove tetive perkutanom suturom u odnosu na neoperativno lečenje, Niš: *Acta Medica Medianae*, Vol. 49(2), Niš, 34–38.

Zafranski 2011: R. Zafranski, *Romantizam: jedna nemačka afera*, prevela s nemačkog Mirjana Avramović, Novi Sad: Adresa.

Наслеђе 43 • 2019 • 111–141

Časlav V. Nikolić

ACHILLES' TENDON IN *THE NOVEL ABOUT LONDON* BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The scenes of the motoric cycle, the representation of extremities, the breaking of the tendons and the impotence of motion enable us to, by reading the *Novel About London* by Miloš Crnjanski, first of all solve the problem with the limitation of ontological and metaphysical thinking: the substance and structure of the human body, its dismantling and its disappearance. The shooting of the Achilles' tendon of the main character of this novel is a seemingly, one-way mythological reminiscence. Nevertheless, the effect of this injury shows that Miloš Crnjanski changes familiar forms and enriches the meaning of the novel. Historical reminiscences, literary associations of heroes, hallucinations, narrative stylistics and narrative comments are not only important in a psychological sense or narrative-symbolic decor – they become the generic matrix of Rjepnin's reality. The *Novel About London* by Miloš Crnjanski, is not just an anatomy book that is symbolically redefined. It is a novel about the upheaval, after which even the body does not remain.

Keywords: Achilles' tendon, gunshot, disabled, dentures, phantom limbs, monstrous imagination, inversion

Примљен: 8. априла 2019. године
Прихваћен: 14. јуна 2019. године

821.133.1-31.09 Beckett S.
821.133.1-21.09 Racine J.
821.133.1-31.09 Proust M.

Наслеђе 43 • 2019 • 143–158

Биљана С. Тешановић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за француски језик и културу

МОТИВ БОГАЉА И ЊЕГОВЕ РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ОД БЕКЕТОВОГ *НЕИМЕНЉИВОГ* ДО *КОМЕДИЈЕ* (1953–1963) У СВЕТЛУ ФОРМАЛНОГ НАУКА РАСИНОВЕ *БЕРЕНИКЕ*

Бекетова критика се слаже да се еволуција његове романескне трилогије може резимирати дихотомијом покрет *vs.* мировање, чије три етапе – лутање, лежање и непомичност – следе смену фиктивних просторâ триптиха. *Малон умире* (1951) је крај лутања, а *Неименљиви* (1953) крајњи степен имобилизације: лик по коме је последњи роман трилогије замало добио име, човек-труп Махуд, забијен је до главе у декоративни ћуп и оријентир пролазницима. Према Алену Бадјуу, једном од зачетника нове Бекетове критике деведесетих, у овој сцени не треба видети трагичан патос људског усуда, већ мизансцен *методолошке аскезе*, која по узору на Декарта и Хусерла омогућава списатељско експериментисање изоловањем једне од суштинских функција *генеричког човечанства*: *ићи*, *бити*, *рећи* (и Други, почевши од *Како јесте* (1961)). Прву од њих Бадју даље дели на фазу покрета и мировања, а овај последњи моменат се у раду везује за мотив богаља и његове реинтерпретације у Бекетовим романима и позоришним комадима од 1953. до 1963. Враћање и варијације мотива у служби су истраживања формалних могућности, пре свега на темељу Бадјуове опозиције ићи *vs.* рећи и радикализације Расинових начела из предговора *Береници*, чије ће крајње исходиште Бекет формулисати у *Неименљивом*: „Оно што се догађа само су речи". Критичари тек однедавно увиђају утицај ове трагедије на Бекета, захваљујући Ноулсоновој биографији аутора, у којој се тврди да се 1956. Бекет усредсредио на могућности које пружа монолог захваљујући *Береници*, те да тој инспирацији дугујемо комаде *О, лепи дани* и *Комедија* (*Comédie*/*Play*). Сматрамо да је Бекетово угледање на *Беренику* детерминантно још у роману *Неименљиви*, а Ноулсонова тврдња оправдава нашу класификацију Вини из *Лепих дана* и љубавног триа из *Комедије* у фигуре мотива богаља. Мада нам је утицај Расина на поменути корпус већ дуго осетан, тек сада се назире његов значај и отвара плодно поље за даља истраживања.

Кључне речи: мотив богаља, Бекет, *Неименљиви*, *Крај партије*, *О, лепи дани*, *Комедија*, Расинова *Береника*, Пруст

1 circulos@sbb.rs

1. УВОД

Да је Самјуел Бекет увек био припадник европске књижевне традиције, како је себе видео, показује разноврсност инспирација које је у различитим периодима живота налазио, између осталих и у француској књижевности. Жан Расин је у најужем кругу писаца које је одувек ценио, а у раду испитујемо утицај који је на његов рад имала *Береника*, од 1953. до 1963, то јест од *Неименљивог*[2] до *Комедије*. Изабраном корпусу заједничко је присуство мотива богаља или његових реинтерпретација. У првом делу, компаративном анализом Прустовог *Нађеног времена*, кроз које нас води врстан познавалац писца, Дубровски, и Бекетовог *Неименљивог*, размотрамо услове формирања списатељског идентитета и реализације списатељског пројекта, који се код оба писца практично подударају. Долазећи до констатације да је мотив богаља код Бекета резултат негативне еволуције М-ликова његове трилогије, или, речено из прустовске перспективе, поступног слабљење друштвеног „ја" Бекетовог приповедача, увиђамо да је на једном дубљем нивоу, до кога досежемо захваљујући концептуалном моделу филозофа Алена Бадјуа, поменути мотив у функцији *генеричког писања*. Оно је опет условљено *методолошком аскезом* – а мотив богаља је у крајњој линији само њена фигурација – којом се мора изоловати једна од три функције *генеричког човечанства* присутне, према Бадјуу, у Бекетовом послератном делу до око 1960. године: *ићи*, *бити*, *рећи*. На крају рада показујемо да се утицај Расиновог дела на Бекета одвија у оквиру једне од те три функције, која укључује мотив богаља и његове различите манифестације у изабраном корпусу.

2. Мотив богаља и формирање списатељског идентитета

Серж Дубровски са извесним изненађењем констатује да се може повући паралела између Бекетовог Богаља с једне стране – за читаоца већ парадигматског, јер је навикао да јунаци овог опуса губе своје телесне и људске атрибуте – и Прустовог Приповедача с друге стране, који се од *Заточенице* моделира према тетки Леони (Doubrovsky 2000: 86). Приповедач, тврди Дубровски, интројектује модел њеног умишљања болести у своју психолошку структуру, а њен стални боравак у постељи[3] префигурише мизансцен писања у *Нађеном времену*, „осамљивање, инвалидност, мировање" (Doubrovsky 2000: 86, н. п.[4]). Видећемо да аналоган мизансцен уводи списатељски идентитет код Бекета, при чему се код оба писца може говорити о некој врсти *методолошке аскезе*[5], мада Дубровски то другачије формулише, јер ће Прустовог приповедача навести да пише тек губитак говора.

2 На српски превео Милојко Кнежевић под насловом *Немушто*.

3 Поступност њеног повлачења из живота може се упоредити са напуштањем цивилног живота Бекетових М-ликова почевши од Жака Морана. После смрти мужа, она најпре неће да напусти Комбре (Combray), па своју кућу, потом спаваћу собу и најзад кревет.

4 Сви преводи страних издања су наши, што ће у даљем тексту бити обележено са „н. п.".

5 О Бадјуовој студији Бекетовог дела говоримо у другом делу рада.

„Губитак памћења, језика, након [...] *пада*, ко не проналази основне елементе Бекетове симболике? Много боље, прустовско писање не припада 'првој болести': анксиозност, гушење, астма, несаница, слабост остављају Осамљенику много времена да учено *разговара* са Албертином о књижевности, али му онемогућавају да *пише*. Тек ће незгода на степеницама, одузимајући му глас, ослободити писање." (Doubrovsky 2000: 88, п. т.; н. п.)

Подсетимо да је Прустов приповедач веома погођен старачком слабошћу када је више пута умало пао силазећи низ степенице при изласку из куће. Отказивање ногу, које су снажно дрхтале због баналног напора, трајно га је променило, јер се суочио са извесношћу сопствене смрти: „[О]д оног дана када су ми ноге почеле онако клецати док сам силазио степеницама, био [сам] постао равнодушан на све, чезнуо сам још само за починком, у очекивању великог починка који ће доћи на крају" (Prust 1983: 389). Он још једино настоји да за собом остави дело[6], надајући се да ће живети довољно дуго да га заврши, а бекетологу се намеће паралела са Бекетовим романом *Малон умире*, чији приповедач такође пише док у кревету чека смрт: „Ускоро ћу ипак бити сасвим мртав најзад." (Beckett 1951: 55, н. п.) инципит је другог романа Бекетове трилогије. Опозиција кључна за почетак реализације дела код Пруста, на коју нам је указао Дубровски, говор *vs.* писање, има истоветну улогу код Бекета почевши од овог романа: „Да, Ускоро ћу ипак бити, итд., то сам написао када сам схватио да нисам више знао шта сам рекао, на почетку своје приче, и након тога, [...]" (Beckett 1951: 57, н. п.).

За Дубровског, критика *Трагања за ишчезлим временом* указала је на моменте *концепције* дела, везане за афективну меморију приповедача[7] (неједнаке плоче у дворишту Германтових и размишљање у њиховој библиотеци), али јој је сасвим промакло да то није било довољно за његову *реализацију*, чији је неопходан предуслов био да наслеђена „неуроза" тетке Лионије постане приповедачева реалност, то јест, да његова „имагинарна смрт постане почетак стварне смрти" (Doubrovsky 2000: 88), са које смена разних симптома[8] више не скреће мисао. Зато овај приповедач сматра да не постоји узрочно-последична веза између констатација да је онемоћао (губитак снаге, стабилности, меморије) с једне стране, и да је

6 Као код Бекета, дело није толико жељени колико нужни пројекат, „Устројство мог памћења, онога чиме сам био обузет, било је везано за моје дело, можда и зато што ми је мисао о делу [...] била у глави, увек иста, у вечитом настајању. Али и она ми је већ била досадна. Оно је за мене било као син због кога мати и на умору мора још да носи замор да се о њему непрестано брине, између инјекција и вентуза." (Prust 1983: 390). Упоредимо са Бекетом: „Потреба за чим? Потреба да се има потреба. Две потребе чији је уметност производ." (Beckett 1983: 55, н. п.). За разлику од жеље, потреба имплицира идеју нужности.

7 Велико слово („Приповедач") користимо само када се позивамо на С. Дубровског, да би остали верни његовом тексту.

8 „Нисам био оболео заправо ни од какве болести, али осећао сам да нисам више способан ни за шта, као што се дешава старцима који су још јуче били крепки, па сломе ногу [...] и онда могу још неко време да животаре у постељи животом који је само мање-више дуга припрема за сад већ неизбежну смрт." (Prust 1983: 387–388)

„упола мртав" / „већ готово мртав" (Prust 1983: 391) са друге, у питању су само аспекти једне „нове стварности" (Prust 1983: 391) која му се у истом моменту разоткрила у потпуности.

Опет се бекетологу јасно намеће паралела између Прустовог „упола мртвог" приповедача ("demi-mort") и Бекетовог „живог мртваца"[9] ("mort-vivant", Houppermans 2006: 199), јер обојица започињу реализацију списатељског пројекта након што су суочени са извесношћу смрти. Она је у Бекетовом опусу увек и пре свега знак преображења, рађање новог човека из старог („рађам се у смрти, ако тако смем да кажем", Beckett 1951: 183), дакле опет, и код Бекета, „нове реалности", која је у оба случаја простор имагинарног, простор креативног „ја" и писања науштрб друштвеног „ја" и живота. Прустов приповедач прави јасну опозицију између ових идентитета: „Једно од мојих ја, оно које је некад ишло на оне варварске гозбе које зову вечерама у друштву [...] изгубило је памћење. [...] Али оно друго ја, оно које је замислило своје дело, памтило је, напротив." (Prust 1983: 388). Ова два идентитета Прустовог приповедача још су подвојенија код Бекета. Тако ће Жак Моран (Jacques Moran) из другог дела *Молое*, „окренут стрпљиво према спољњем као према најмањем злу" (Бекет 1959: 164), имати само друштвено „ја", а његов губитак идентитета праћен је физичким пропадањем: „Чини се да је Моран 'ја' које претходи не само Молои, који ће на крају постати, већ претходи и Вату, јер је он још увек човек са својином." (Frankel 1976: 326). Прецизирајмо да се најчешће може говорити о подвајању идентитета, него о њиховој јасној смени, тако Молоа узурпира Моранову свест: „Дахтао је. Само што би се појавио у мени, испунио бих се дахтањем." (Beckett 1951: 175[10]) Тачније речено, еволуција идентитета је сталан процес, а њена физичка манифестација се може пратити преко пропадања доњих екстремитета, који се у роману *Молоа* помињу око осамдесет пута. Моран не може да се врати кући без помоћи сина јер завршава са укоченом ногом, што у бекетовској митологији значи да је већ „живи мртвац", једном ногом у гробу („Стопало моје укочене ноге хтело је да се завуче под земљу, у гроб.", Бекет 1959: 225), то јест, да ће уступити место следећем романескном лику, у овом случају Молои. На крају дугог лутања, Молои су обе ноге укруђене и може само да гмиже испомажући се штакама, пре него што се нађе у кревету мајчине собе (или азила) и почне да пише за рачун мистериозних наручилаца. Пратећи логику Моранове промене идентитета, на крају свог пута Молоа је са обе ноге загазио у следећи

9 „Нећу говорити о својој патњи. Закопан дубоко у њој, не осећам ништа. Ту умирем, без знања мог тупавог тела." (Beckett 1951: 19, н. п.)
J. Мевел (Y. Mével) подсећа да је етимолошко значење француске речи *stupide утрнулост*, *укоченост* (*engourdissement*) и *кленутост*, *узетост*, *парализа*, *немоћ* (*paralysie*). Уп. на српском *туп(ав)* и *отупелост* (психичка или физичка).

10 Не користимо превод К. Самарџић („Дахтао је. Само што би оживео у мени, ја бих се испунио дахтањем." (Бекет 1959: 163)), јер преводи глагол *surgir* (*помолити се*, *искрснути*, *извирати*) са *оживети*, што имплицира да Молоа можда васкрсава, а то у датом контексту „живих мртваца" може довести до погрешног тумачења.

идентитет, што потврђују двосмислена последња реченица првог дела романа, у којој приповедач о себи говори у трећем лицу: „Желео сам да се вратим у шуму. Ох не истински желео. Молоа је могао да остане, ту где је био." (Бекет 1959: 130). У моменту када је Молоа завршио на ивици шуме, лежећи у јарку, он је само и могао да остане ту, јер је са номадским идентитетом завршено. Следећи роман трилогије, *Малон умире*, већ у наслову открива да му је сиже крај Малона, што имплицира (пошто је повезаност романескних поља триптиха топос бекетологије и не треба је више доказивати) да је тај идентитет „рођен" у фиктивном пољу *Молое*.

Ни код Пруста нема идентитарне кохабитације, увек је једно „ја" доминантно и потискује друго:

> „По несрећи, док сам узимао свеску да пишем, позивница гђе Моле склизнула је пред мене. И сместа је оно заборавно ја, али које је имало првенство пред овим другим, као што то бива у свих оних савесних варвара који вечеравају у друштву, одгурнуло свеску, узело да пише гђи Моле [...]. Одједном ме је једна реч у томе мом одговору подсетила да је гђа Сазра изгубила сина, па сам и њој писао, и пошто сам тако једну стварну дужност жртвовао вештачкој обавези да се покажем учтив и саосећајан, ручио сам се изнемогао, склопио очи, и остало ми је да недељу дана само животарим." (Prust 1983: 388)

За Прустовог приповедача, али и за њега самог судећи по раду на *Трагању*, дело тражи одустајање од (друштвеног) живота, мада је овај за писца без дела, а свесног да га носи у себи (в. Prust 1983: 384), само „животарење" и одустајање од „правог" живота, оног у којем живи и ствара његово креативно „ја". Сличан пример жртвовања за дело даје и Бекет[11], а у мотиву богаља у *Неименљивом* може се видети крајњи исход поступног слабљење друштвеног „ја" Бекетовог приповедача, оног „'ја' варварских гозби" у име списатељства, чије је пропадање и само постало предмет приповести. Запитајмо се успут, да ли се Бекет присетио Пруста када лик приповедача и писца у *Неименљивом*, обогаљеног Махуда, посађује у украсни ћуп испред једног ресторана, храма „варварских гозби", и на њега качи мени? Треба ли у томе видети шеретску, раблеовску шегу, или иронично-резигниран поглед на патетику пишчеве улогу у друштву[12]?

11 За најплоднији период Бекетовог стварања (писање трилогије, *Годоа*, итд.), 1946–1950, његови биографи (Deirdre Bair, James Knowlson) говоре о „опсади собе" ("siège de la chambre"). Такође, познато је његово писмо Памели Мичел (Pamela Mitchell), у којем одустаје од дубље везе са њом, објашњавајући да му је рад на делу једино важан, а жена Сузана савршен партнер за његову даљу реализацију.

12 Присетимо се да Сартр, кога Бекет није ценио, излаже своје ставове о ангажованој књижевности у есеју из 1948. *Шта је књижевност?* (*Qu'est-ce que la littérature ?*), а да је *Неименљиви* изашао 1953. Бекет није сматрао да књижевност треба да буде ангажована у Сартровом смислу (али је учествовао у француском Покрету отпора, што за Сартра нико не може озбиљно тврдити после Онфреове студије). Сартр није учествовао ни у обнови француске књижевности (Нови роман, Ново позориште), само је инструментализовао старе форме за свој послератни друштвени ангажман у стварању нових облика друштва и стекао велики утицај, док се Бекет тешко пробијао због велике иновативности свог дела, која је отежала његову рецепције. Патетични

У сваком случају, двојац креативно „ја" *vs.* друштвено „ја" заступљен је у последњем роману трилогије супротстављеним[13] ликовима Махуд *vs.* Ворм, са којима се приповедач идентификује: „Јер ако сам ја Махуд, онда сам и Ворм." (Beket 1986: 52). Он тиме открива недовољно експлицитан аутобиографски карактер приповедања, што указује на додатно подвајање: „интрадијегетички" приповедач има свог аватара у фикцији, лик „метадијегетичког" приповедача. „Интрадијегетички" приповедач је без имена и неименљив, док је Махуд име за лик приповедача[14]. С друге стране, Ворм је само заметак и књижевног лика и друштвеног „ја", који се крије да би избегао судбину Жака Морана („ја сам био један производ", Beket 1959: 164), вероватно ону од које Русо жели да сачува Емила. Махуд и Ворм су на екстремним половима поменутих идентитета, па је Махуд и лик писца: „Али Ворм не може да бележи. Може ли Махуд да бележи? [...] Да, карактеристично је за Махуда да бележи, иако не успева баш увек [...]." (Beket 1959: 54). М. Френкел с правом тврди да је Бекет различитим „ја", које већ Пруст осећа с болном луцидношћу, кроз своје ликове дао скоро физичку и материјалну фрому, па тако и различита имена (Frankel 976: 325). Мада Бекет почиње тамо где Пруст завршава – опрашта се од света остављајући дело – њихов приступ је суштински сродан, јер обојица раде на Мањку (младости, снаге), на Недостатку (меморије, друштвених интеракција), за разлику од неких других писаца (Игоа, Клодела, Гетеа), који раде на врхунцу своје снаге, због чега их Дубровски сматра „олимпијцима" књижевности (Doubrovsky 2000: 89). Ипак, „радикална разлика (лична и културолошка, историјска) између Пруста и Бекета, јесте да тамо где први покрива велом, други скида копрену" (Doubrovsky 2000: 89). Разлог томе је да Бекет користи немоћ као материјал[15], у чему је, како је сам објаснио, разлика између њега и Џојса, једног од „олимпијаца" књижевности: „Он [Џојс] тежи свезнању и свемоћи уметника. Ја радим са немоћи и незнањем" (Knowlson 1996: 686, ф. 57, н. п.).

Махуд, онај који не учествује у „варварским гозбама", већ се упошљава као држач менија за исте, вероватно је овај други тип писца и уметника.

13 Као код Пруста, ова два „ја" се међусобно искључују: „Али можда сам се и сувише залетео супротстављајући ту двојицу подстрекача пропасти. Зар није један од њих крив што ја не могу да будем онај други?" (Beket 1986: 52)

14 „Махуд [...] је фикцијски аватар безименог приповедача романа, који није сам себе прогласио неименљивим. Бекетова промена наслова имплицира промену фокуса." (Cohn 2005: 184). У питању је промена радног наслова романа, *Махуд*.

15 Обманута депрецијативним метадискурсом Бекетовог приповедача, критика је дуго погрешно схватала статус немоћи у Бекетовом делу (у принципу до нове критике деведесетих), сматрајући да га као писца карактерише немоћ. У томе је најдаље отишао Морис Бланшо, иначе пристрастан Бекетов критичар, када је сасвим озбиљно и незлонамерно изјавио да Нобелова награда не крунише никакво посебно дело јер код Бекета нема дела, те да разуме што он неће да иде у Стокхолм по награду.

3. Мотив богаља у служби методолошке аскезе

3.1. Ален Бадју и генеричко човечанство

Бекет је потврдио след романа *Молоа*, *Малон умире* и *Неименљиви* када је затражио да се његова трилогија изда заједно, што је на крају учињено (Grove Press, 1958). За А. Бадјуа (A. Badiou), који деведесетих година започиње нови правац у тумачењу аутора, трилогију карактерише „солипсистичка затвореност" ("enfermement solipsiste", Badiou 1989: 15), из које ће омогућити излазак тек роман *Како јесте* (*Comment c'est*, 1961), написан деценију касније: он доноси промену категорија које подупиру пишчеву мисао и другачији приступ њеном претакању у фикцију после 1960, у којој постаје важно „шта се дешава", а пре свега сусрет са фигуром Другог (Badiou 1989: 15). У позоришту се то дешава много раније, јер се Бекетови позоришни ликови јављају у пару већ од *Годоа*: Естрагон и Владимир, Поцо и Лаки, Вини и Вили, Хам и Клов, Нел и Нег. То не значи да потпуно излазимо из солипсистичке зоне, јер монолог често замењује дијалог, а монолог који нико не слуша или не чује постаје солилоквиј.

То је случај у комаду *Срећни дани* из 1961. Остарели брачни пар Вини и Вили скоро да не комуницира, чак ни визуелно, она је заробљена у хумци насред позорнице, а он сакривен иза ње, времешан и оронуо, приглув и незаинтересован. Док му се Вини све време обраћа, Вили јој гласно преноси понеки наслов или оглас из новина („Тражи се бистар момак", Beket 1981a: 186), или зловољно даје изнуђене једносилабичне одговаре на питања[16]. Вини зна да је он најчешће нити слуша, нити чује, али јој је потребно његово присуство: „[Н]ећу више да ти досађујем ако не морам [...], ал' тек да знам да ме ти теоретски чујеш, иако ме фактички не чујеш, и то је све што је мени потребно [...]." (Beket 1981a: 192). Другим речима, ситуација је „теоретски" монолошка и тек повремено дијалошка, али је „фактички" најчешће у питању солилоквиј.

До 1960. и нешто мало дуже, наставља Бадију (1989: 15), Бекетов „лик" у важнијим прозним делима може се свести на троструку „ја" инстанцу, пошто је или на путу (*ићи*), или непомичан (*бити*), или је човек монолога (*рећи*). Филозоф констатује Бекетов уобичајени ироничан однос према филозофији, будући да у *Текстовима ни за шта* (*Textes pour rien*), он своју фикцију организује по аналогији на Кантову *Критику* (чистог, практичног ума и моћи суђења), те су питања: „Шта могу да знам?", „Шта треба да радим?", „Чему могу да се надам?", у Бекетовој

16 ВИНИ: [...] Да ли ме чујеш? (*Пауза*) Преклињем те, Вили, реци да или не, је л' ме чујеш? Реци само да или ништа. (*Пауза*)
ВИЛИ: Да.
ВИНИ: (*окрећући се према рампи, истим гласом*): А сад?
ВИЛИ: (*раздражено*) Да!
ВИНИ: (*слабијим гласом*): А сад?
ВИЛИ: (још *раздраженије*) Да!
ВИНИ: (још *слабијим гласом*): А сад? (*Нешто гласније*): А сад?
ВИЛИ: (*бесно*) Да! (Beket 1981a: 191)

фикцији преформулисана на следећи начин: „Где бих ишао, кад бих могао да идем? Шта бих био, кад бих могао бити? Шта бих рекао, кад бих имао глас?" (Badiou 1989: 4, н. п.). Бадију закључује да је једна од специфичности Бекетовог писања његова „суштинска тенденција ка генеричности", под којом подразумева „свођење сложености искуства на неколико главних функција" на које се писање усредсређује, што значи да је зауздано „строгим принципом економичности" (Badiou 1989: 4, н. п.). *Генеричко писање* ће из Бекетове фикције одстранити све што је суштински неважно за *генеричко човечанство*, а у то спадају одећа, предмети, делови тела, фрагменти језика... (Badiou 1989: 4). Мотив богаља је у функцији генеричког писања, што објашњава чињеницу да је сакаћење у *Неименљивом* потпуно дедраматизовано: „Овај пут сам крађи за једну ногу." (Beket 1986: 30) То није израз ни знак некакве „анормалне афективности" у Бекетовом делу, већ је пут до генеричког писања такође део фикције, тако да је сакаћење ликова огољавање механизама писања, тајни заната, то јест, део онога што Дубровски назива Бекетовим „скидањем копрене" (Doubrovsky 2000: 89). Међутим, критика некад неће одолети да у овом роману тражи дијагнозу ликовима на основу Међународне класификације болести (СЗО), па ће одвајање делова тела приписати „у недостатку бољег термина [...] шизофренији" (Berne 2009: 140), а поменуто бежање Ворма „параноидним делиријумом прогоњеног 'ја'" (Berne 2009: 141); листа се ту не завршава: „Друге психопатолошке особине, бизарне идеје неочекивано долазе у сред текста: '[...] можда сам ногу оставио негде на Пацифику, Тихом океану, откуд ми сад то можда, тамо сам је оставио [...]'." (Berne 2009: 141).

За Бекетово позориште, одстрањивање предмета је правило: крајњом и ригорозном редукцијом, објашњава К. Ногрет, оно прогресивно уводи један огољен, „радикализован универзум" (Naugrette 2017: 53), сведен до крајњих граница, у којем су предмети нужно одсутни. Приметимо да се Бекет драматичар тиме враћа празном простору класичне сцене, која је сву пажњу усредсређивала на текст, што иде у прилог тврдњи о утицају Расинове трагедије на њега. У изабраном корпусу, то је најочигледније у *Лепим данима* и *Комедији*, где су поврх свега протагонисти од почетка до краја комâда статични и лицима окренути публици. Дидаскалије *Комедије* (*Игре*[17]) бележе: „*На средини бине, ближе просценијуму, према гледалишту, стоје једна уз другу* [...] *три идентичне сиве урне* [...]. *Из сваке је истурена једна непокретна глава* [...]" (Beket 1981b: 217). Простор је готово празан већ у *Годоу*, једини украс је слика окренута зиду, која крије оно што приказује – дакле, приказује одсуство подражавања: „За Бекета, неуспех уметника у подражавању света представља сâму материју његове уметности" (Naugrette 2017: 37, н. п.). Логично је онда да и његов „сценски простор тежи да нестане" (Naugrette 2017: 37), што се постиже

17 Код нас је преведен енглески оригинал, Игра (*Play*), а ми радимо на француском оригиналу истог дела, чији је наслов *Комедија* (*Comédie*). Варијанте постоје, понекад значајне.

пражњењем већ оскудне сцене, али и неактивношћу физички онеспособљених ликова. Клов скида са зида и слику и сат којим ју је првобитно заменио, залихе намирница полако нестају, Нел умире у својој канти, Хам такође жели да умре, а Клов да напусти „ћелију", то јест сцену.

Годо се завршава сценском индикацијом: „*Кратак табло*", који додуше није једини у комаду. *Табло* од XVIII века „озбиљно подрива аристотеловску концепцију фабуле, по којој су сви елементи драме процењивани из угла радње" (Sarazak 2009: 183), а коришћен је „да омогући фокусирање [...] на један свет који се намеће гледаоцу својом визуелном и немом присутношћу коју није познавала апстрактна класична драматургија, искључиво заснована на говору" (Sarazak 2009: 183). Појам утемељује Дидро, врстан зналац сликарства као и Бекет, који се за *Годоа* инспирисао сликом „Човек и жена посматрају месец" (1924) Каспара Давида Фридриха. Овим не износимо противаргументе тези о утицају Расина, широк је спектар Бекетових извора и експериментисања, а Дидро спада у писце који су утицали на његов рад.

Вратимо се А. Бадијуу. Неколико година касније, у есеју *Бекет. Неуништива жеља* (*Beckett. L'increvable désir*, 1995), он наставља и продубљује размишљање о Бекетовом првом дêлу опуса на француском, поричући валидност његовог алегоријског тумачења – лутања, болести, сиромаштво, итд. не указују на несагледив јад људског постојања (Badiou 1995: 19). По узору на Декарта и Хусерла, Бекет зна да за „озбиљно испитивање мислећег човечанства треба најпре искључити све што је несуштинско или сумњиво [и] свести човечанство на његове неуништиве функције" (Badiou 1995: 19). Другим речима, неопходна је „*методолошка аскеза*" ("*ascèse méthodique*", Badiou 1995: 19, п. т.[18]), којом ће се, у овом дêлу Бекетовог дела, изоловати једна од три већ поменуте суштинске функције генеричког човечанства – *ићи*, *бити* и *рећи* – при чему прва добија нову поделу: покрет *vs.* мировање. Пример Бекетовог аскетског третмана текста Бадију налази у последњем роману трилогије: „Када Бекет жели да се фокусира на једну од функција, успева да блокира друге. Тако је 'говорник' *Неименљивог*, окован у ћупу на улазу ресторана, ослобођен мобилности, а његов гигантски монолог има за предмет само императив казивања. Није у питању трагична слика." (Badiou 1995: 21). Остаје само да прецизирамо да Бадију за трећу изворну функцију генеричког човечанства, *рећи*, користи и антички термин за *реч*, *логос* (грч. *logos*, Badiou 1989: 5), али свеједно морамо направити дистинкцију између изговорене и писане речи коју смо већ уочили код Пруста и Бекета.

18 За подвлачења која већ постоје у цитираном тексту користимо скраћеницу „п. т." („подвучено у тексту").

3.2. Мотив богаља и монолог/солилоквиј

Први је ефекат Бадјуовог интерпретативног кључа да понуди заједнички именитељ разним облицима инфирмитета и сакатости у Бекетовим делима изабраног корпуса, који покрива најплоднију деценију пишчевог стваралаштва, 1953–1963, од издавања *Неименљивог* до *Комедије*[19]. Наиме, Бекетовој критици није промакло да би се за сваки фиктивни простор трилогије могла везати једна доминантна етапа Бадјуове дихотомије покрет *vs.* мировање, те да је *Молоа* време лутања, *Малон умире* лежања, а *Неименљиви* се већ на самом почетку, у „Преамбули" приповедача, суочава са његовим парализованим телом, заробљеним у простору у којем се ништа не дешава.

> „[О]вде се могу поуздати једино у своје тело, неспособно да учини и најмањи покрет, у тој мери да се чак ни очи више не могу склопити као што су некада чиниле, [...] да ми пруже предах од гледања, бдења, или да ми просто помогну да заспим, више се не могу окренути, ни спустити, нити подићи к небу, него заувек остају отворене, непрестано уперене у узани појас пред собом, где се 99% времена ништа не дешава." (Beket 1986: 16)

Приповедач је већ на почетку спреман за „генеричко писање" јер се, са дозом хумора, ослободио свега што би га од њега могло одвратити[20]: „А зашто бих имао било какав полни орган, ја који више ни носа немам? Све је то спало, све што штрчи, и очи, и коса, није оставило ни трага, све је то пало тако дубоко, тако далеко да ништа нисам чуо [...] откако су ми уши спале ништа и не чујем." (Beket 1986: 20). До овако радикалне аскезе дошло се постепеним физичким пропадањем М-ликова, од Морана, који у почетку има срећен живот (дом, посао и сина), преко луталице Молое и онемоћалог Малона који у непознатој установи чека „смрт", до безименог приповедача *Неименљивог*, који је у фантазмагоричном почетку романа налик јајету: „*И* да није овог далеког, скоро неприметног осећаја да имам шаке и табане, кога још нисам успео да се ослободим, радо бих себи приписао облик, ако не и конзистенцију јајета, са две рупе, било где, да спрече распрскавање." (Beket 1986: 20). На крају се принцип економичности своди на „солилоквијску фикцију" (што је, видели смо, плеоназам за Пруста и Бекета): „Осушићу и ове уплакане дупље, запушићу их, ево, готово је, више не цури, сад сам велика распричана кугла, причам о стварима које не постоје [...]." (Beket 1986: 20). Пре краја приповедачеве „Преамбуле", он истиче нужност *логоса* – за писање: „Да, ово пишем ја, ја који не могу ни да дигнем руку са колена. Ја и мислим, тек онолико колико је довољно за писање [...]." (Beket 1986: 16). Рекли смо да се опозиција говор *vs.* писање појавила у роману *Малон умире*. Списатељска варијанта у *Неимљивом* је у томе што је М-лик, Махуд, експлицитно

19 *Комедија* је завршена на енглеском 1963, играна први пут исте године на немачком у Улм Донау (Ulm Donau), а издата на енглеском и француском (у преводу аутора) 1964.

20 Одвратити од суштинског у паскаловском смислу, *divertissement* (Badiou 1995: 24), а приметимо да та реч не значи само *разонода*, како се Паскалов термин преводи, већ и *злоупотреба*.

приповедач/писац (ситуација се стално мења у оба правца) у фикцији неименованог приповедача/писца – предложили смо да их условно разликујемо као „метадијегетичког" и „интрадијегетичког" – при чему су обојица богаљи. Е. Фортен (É. Fortin) сматра Бекетове романескне и позоришне јунаке заточеницима, још од *Марфија* (Fortin 2003: 94), што је можда превише смела генерализација, у сваком случају је то исправно почевши од *Малона*, посебно за Бекетове обогаљене ликове, који су заточеници сопствених тела. Ова ситуација их присиљава на „бескрајни солилоквиј, једину радњу која је још увијек могућа у њиховој осами" (Fortin 2003: 94, н. п.) – и статичности. После „Преамбуле", негде на трећини текста, неименљиви констатује: „Оно што се догађа само су речи" (Beket 1986: 60), а позоришни комад који највише завређује ову констатацију је *Комедија*, мада су прве критике *Годоа* биле уперене управо на одсуство радње; чувен је заједљиви коментар ирске књижевне критичарке В. Мерсије (V. Mercier) која је после представе 1956. изјавила:

> „Њен аутор је постигао теоретску немогућност – представу у којој се ништа не дешава, а која ипак држи публику залепљену за своја места. Штавише, пошто је други чин готово истоветна реприза првог, он је написао представу у којој се ништа не догађа, *двапут*." (Weiss 2012: 25, с. т.; н. п.)

За Бекета је Расин одувек спадао у ужи круг омиљених аутора, на чијем су врху били Данте и Џојс. Предавао га је док је био професор на Тринити Колеџу, у исто време кад и Жида (Knowlson 1999: 223), а *Беренику* је вероватно гледао први пут још 1929. Сматра се ипак да је тек у Француској после рата претрпео његов видан утицај. У писму свом великом пријатељу, Т. Макгривију (T. MacGreevy) од 27. септембра 1953, Бекет са одушевљењем пише о *Береници*, коју је чуо на радију: „Синоћ чудесна *Береника* у етру, са Бароом Антиохусом. Овде се такође ништа не дешава, само разговарају, али како је то речено." (Poole 2014: 153, н. п.). Пул подсећа да је *Годо* изведен у Паризу 1953. и да Бекет упоређује *Беренику* са властитим комадом, за који је добио критике, по питању одсуства радње, сличне оним упућеним Расину од прве представе те трагедије. Наиме, Пјер Корнеј и Жан Расин написали су комаде инспирисане растанком римског цара Тита и палестинске краљице Беренике, који су играни у исто време 1670. године, међутим, приговор да се у комаду „не дешава ништа" одувек је био упућен само Расиновој верзији[21]; њој ће већ од 1671. и *Критике Беренике* (*Critique de Bérénice*) опата Вилара (abbé Villard) бити замерени недостатак трагичних догађаја и претерана једноставност интриге. У чувеном „Предговору" *Береници*, Расин оправдава своје изборе, позивајући се на примере из античке књижевности. По снази осећања и једноставности

21 Она је од почетка имала више успеха од Корнејеве, чија је интрига истина комплекснија, али се комад не сматра великим делом драматичара и одавно се више не изводи. Сачувано је писмо једног енглеског дипломате, Ф. Вернона (F. Vernon), који потврђује Расинов успех и дирнутост женске публике: „Сва забава у граду су две нове представе, обе су насловљене *Береника*, једну је написао господин Расин, другу Корнеј, а изгледа да Расинова односи превагу, даме се топе и проглашавају тврдокорним срцима оне који не плачу, толико су заокупљене несретном Береником." (Sayer 2006: 158, н. п.)

радње, он поменути растанак, који је историјска чињеница, упоређује са растанком Енеје и Дидоне, који Вергилије опева у IV певању *Енејиде*: „А ко може сумњати да је оно што је пружило довољно грађе за читаво једно певање те херојске поеме, у коме радња траје више дана, довољно и за тему једне трагедије, чије је трајање само неколико сати?" (Rasin 1962: 7). Расин такође тврди да је хтео да се опроба у писању трагедије чија би се веома једноставна радња допала старим писцима (Rasin 1962: 8), пошто је то много теже него што неки мисле:

> „Има их који сматрају да је та једноставност знак недовољне домишљатости, напротив, у томе да се нешто направи ни од чега, и да су сва преобилна збивања увек била уточиште песника чији дух није био ни довољно плодан ни довољно снажан да би могао у току пет чинова привлачити пажњу посматрача једном једноставном радњом, прожетом жестином страсти, лепотом осећања и елегантношћу израза." (Rasin 1962: 9)

У време када се спрема да преведе *Неименљивог* на енглески, 1956. Бекет поново чита све Расинове комаде. Џ. Ноулсон детаљно објашњава важност Расина за аутора у том периоду (Knowlson 1999: 689). *Андромаха* му отвара видике за могућности савременог позоришта, док му *Федра* и *Береника* указују на могућности монолога у статичном и затвореном простору. Бекет је сматрао да је *Береника* типски пример за ту врсту комада. Плодан период урањања у Расинову минималистичку драматургију, тврди даље Ноулсон (Knowlson 1999: 689), одвео је Бекета у правцу *Срећних дана* и *Комедије*, које карактеришу дуги солилоквији и минимална радња, а утицао је и на кратке монолошке сцене седамдесетих година.

Расинов модел који Бекету даје плодне идеје, првенствено *Береника*, може се посматрати кроз призму Бадјуове методолошке аскезе, што открива да је на истој парадигматској оси на којој су, у различитим позицијама, и дела нашег корпуса: *Неименљиви*, *Крај партије*, *Срећни дани* и *Комедија*. Мотив богаља фигурише изоловање покрета, које омогућава генеричко писање или говор, карактеристично за сва поменута дела. „Расиновој *Берениции* се замера што је [само] 'галантно ткање Мадригала и Елегија'" (Vialleton 2006: 610–611).

„У Бекетовом позоришту говор има надмоћ над акцијом." (Mattiussi 2009: 242). У комаду *Крај партије*, сви ликови су физички онеспособљени за уобичајену сценску игру, а налазе се у некаквом постапокалиптичком склоништу из којег не могу да оду. Доминантна фигура је Хам; слеп и паралитичан, он је тиранин у инвалидским колицима и потпуно зависан од посинка и слуге Клова, јединим који хода сценом, мада му је корак крут и несигуран, као наслеђен из *Молое*. Хам такође малтретира своје кљасте родитеље Нег и Нел, који живе у кантама за ђубре и потпуно зависе од њега откако су ноге изгубили у несрећи.

У *Срећним данима* не може се говорити о експлицитној инвалидности, али је Вини у првом чину закопана до појаса у хумци која блокира и визуелно ампутира половину њеног тела, док јој у другом чину из хумке

вири само глава. Вили опет лежи или пузи иза ње, скоро сакривен од публике. С друге стране, гледалац нема индикација да је моторна функција њених доњих екстремитета задржана, нити да су остале активне функције трупа. На самом почетку првог чина, дидаскалије за сцену траже „[м]аксималну једноставност и симетрију." (Beket 1981a: 181). Осим што крије протагонисте, хумка у центру бине такође „сахрањује позоришну сцену" (Bruneau-Suhas 2006: 444), што се може тумачити и као већ поменута тежња да сценски простор нестане (Naugrette 2017: 37) заједно са свим осталим, или бар смањи. Вратимо ли се Бадјуовом интерпретативном кључу, видимо да и овде функционише: Винина хумка је варијација за Махудов ћуп, а уобичајена радња на сцени замењена је покретима горњег дела тела и руку који прате непресушан монолог, уз минуциозно упутство дидаскалија. Чак и опис Вининог изгледа на почетку другог чина подсећа на приповедача *Неименљивог* из „Преамбуле": „*Вини је у рупи до грудне* [...]. *Она више не може да покреће главу, ни да је спушта, ни да је диже*; *лице јој је укочено* [...]. *Покреће само очи* [...]." (Beket 1981a: 204).

У *Комедији* су чак три глумца на сцени до главе урођени у урне, рекло би се да комад визуелно наставља други чин *Срећних дана*. Телесна мана се овде претворила у одсуство тела, а главате урне, осим Вини, евоцирају приповедача-јаје и Махуда човека-трупа из *Неименљивог*. Глава мушкарца је у средини, између супруге и љубавнице. Протагонисти говоре брзо, као да имају нешто хитно да кажу о прељуби која је одавно иза њих, а чији је резултат распад обе везе – с тим што обе жене мисле да су остављене због оне друге. У раду који смо посветили овом комаду (Tešanović 2017) показали смо да чланови трија не примећују једни друге, као да настањују засебне димензију сцене; они се међусобно не гледају, не слушају и не чују, нити се једни другима обраћају, тако да се њихова три монолога могу сматрати солилоквијима. Апстрактност класичне сцене појачава скоро потпуно одсуство покрета: пошто су лица све време равнодушна, како траже дидаскалије (Beket 1981b: 217), а главе се не окрећу, „радња" на сцени ограничена је на још сведеније покрете него у *Лепим данима* на крају другог чина: на покрете уста при говору, проређено трептање и сноп светлости који механички даје и узима реч, често на пола реченице. Интересантно је, сигурно не и случајно, да се овај водвиљски трио, ЖМЖ, где мушкарац остаје без обе жене, може упоредити са *Береникином* схемом, МЖМ, у којој жена остаје без оба мушкарца. Резултат је исти, сви остају сами.

4. ЗАКЉУЧАК

Једна од специфичности Бекетовог дела је његова кохерентност, која се показала и при испитивању утицаја формалног наука Расинове *Беренике* на мотив богаља (пре свега у *Неименљивом* и *Крају партије*) и његових реинтерпретација (у *Лепим данима* и *Комедији*). *Неименљиви* је последњи роман Бекетове трилогије, па смо се због бољег разумевања нашег рада на корпусу, кратко осврнули на прва два романа, *Молоа* и *Малон умире*, пратећи психофизичко пропадање М-ликова. У последњем делу триптиха, оно се завршава сакаћењем Махуда, „метадијегетичког" приповедача и писца, са којим се идентификује неименљиви, „интрадијегетички" приповедач и писац. Наиме, познату бекетовску дистинкцију говор *vs.* писање Дубровски изналази у *Нађеном времену* у прустовској верзији, која нам на нови начин осветљава природу списатељског идентитета код Бекета, везану за мотив богаља, као и услове под којим се писање иницира. Захваљујући Бадијуу, закључујемо да је овај мотив у свим својим обличјима резултат *методолошке аскезе*, која је изазвала много неспоразума у рецепцији Бекетовог дела неколико деценија: „Не може се никада довољно подвући колико је конфузија између мизансцена ове методолошке аскезе, напетог и жестоког хумора, и некаквог трагичног патоса о беди и муци човека, удаљила наше савременике од било каквог *дубљег* схватања Бекетових текстова." (Badiou 1995: 22, п. т.; н. п.). Пошто смо разјаснили Бадјуов методолошки апарат и применили га на одговарајућим примерима, у циљу разјашњавања чињенице да је управо пропадање или нестајање тела у датом корпусу показатељ *генеричког писања*, указали смо и на утицај Расинове *Беренике* – гашење покрета и ширење речи (монолога/солилоквијума) – који се очигледно односи на читав корпус (интересантно би било испитати супротну тенденцију, рецимо у *Чину без речи I* и *II*). У *Комедији*, на којој је утицај *Беренике* најочигледнији, Бекет је смањио сложеност човековог искуства до крајњих граница, јер је задржана само говорна функција. Она у *Комедији* не служи комуникацији, а то није био случај ни у *Неименљивом* ни у *Лепим данима*. Махуд, Вини и трио из *Комедије* (1Ж, 2Ж и М) представљају различите фигуре мотива богаља, у специфичним монолошким ситуацијама, којима је заједничко да их нико не чује, па су у крајњој линији у питању солилоквијуми: солилоквиј у дијалошкој ситуацији у *Лепим данима*, односно, наизменични механички солилоквијуми, уместо дијалога, у *Комедији*, за које смо у поменутом раду о *Комедији* (Tešanović 2017) показали да имају вредност *хипертрофираних апарата*.

Извори

Badiou 1995: A. Badiou, *Beckett. L'increvable désir*, Paris : Hachette.

Badiou 1989: A. Badiou, *S. Beckett: L'écriture du générique et l'amour,* "Les Conférences du Perroquet", 21, Paris : Le Peroquet.

Beket 1986: S. Beket, *Nemušto*, (prev. Milojko Knežević), Beograd: Gradac.

Beckett 1983: S. Beckett, Les deux besoins, in: (éd. R. Cohn) *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, 55–57, London: Calder.

Beket 1981a: S. Beket, *Srećni dani*, in: *Izabrane drame*, Beograd: Nolit, 179–215.

Beket 1981b: S. Beket, *Igra*, in: *Izabrane drame*, Beograd: Nolit, 215–233.

Beket 1959: S. Beket, *Moloa*, prev. Kaća Samardžić, Beograd: Kosmos.

Beckett 1951: S. Beckett, *Malone meurt*, Paris: Les Éditons de minuit.

Berne 2009: M. Berne*, Eloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhetorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortazar*, Amsterdam, New York : Rodopi.

Bruneau-Suhas 2006: R. Bruneau-Suhas, Une mise au tombeau: la terre beckettienne dans *Oh les beaux jours*, Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, *Borderless Beckett* / *Beckett sans frontières*, 19, Tokyo : Brill, 441–449; < http://www.jstor.org/stable/25781851> 24. 8. 2017.

Bruyer 2010: T. Bruyer, Bérénice de Pacine : entre agôn tragique et bataille polémique, in: L. Albert et al., *Polémique et rhétorique*, Paris : De Boeck Supérieur, 243–258.

Cohn 2005: R. Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Doubrovsky 2000: S. Doubrovsky, *La place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble : ELLUG.

Fortin 2003: É. Fortin, Récits et drames beckettiens : la jonction clausulaire, *L'Annuaire théâtral*, 33, 91–102. <https://doi.org/10.7202/041524ar> 17. 1. 2019.

Frankel 1976: M. S. Frankel, Beckett et Proust : le triomphe de la parole, in: *Samuel Beckett, Cahier de l'Herne*, Paris : Éditions de l'Herne, 316–340.

Houppermans 2006: S. Houppermans, Corps et *unheimlich* chez Beckett, Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, *Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett,* 17, 191–206.

Knowlson 1999: J. Knowlson, *Beckett*, Arles : Actes sud.

Knowlson 1996: J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury.

Mattiussi 2009: L. Mattiussi, Devoir, vouloir, (ne pas) pouvoir. *Méthode !*, 16, 237–242. <hal-00947213> 3. 12. 2018.

Naugrette 2017: C. Naugrette, *Le théâtre de Samuel Beckett*, Lausanne : Ides et Calendes.

Poole 2014: A. Poole, *Joyce, T. S. Eliot, Auden, Beckett*, London: A&C Black.

Prust 1983: M. Prust, *U traganju za iščezlim vremenom. Nađeno vreme*. VII, Ljubljana: Mladinska knjiga.

Rasin 1962: Ž. Rasin, *Berenika*, *Mitridat*, *Britanik*, Beograd: Prosveta.

Sarazak 2009: Ž.-P. Sarazak, *Leksika moderne i savremene drame*, Vršac: KOV.

Sayer 2006 2008: J. Sayer, *Jean Racine: Life and Legend*, Bern: Peter Lang.

Tešanović 2017: B. Tešanović, Beketova Memnonova pesma: hipertrofirani aparte u Komediji, *Nasleđe*, XV, 38, 191–208.

Vialleton 2006: J.-Y. Vialleton, La vie de Corneille comme moment de la réflexion des classiques sur la littérature, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 3, 106, 599–628.

Weiss 2012: K. Weiss, *The Plays of Samuel Beckett*, London: A&C Black.

Biljana S. Tešanović

THE INFIRM FIGURE AND ITS REINTERPRETATION FROM BECKETT'S *THE UNNAMABLE* TO *PLAY* (1953-1963) IN LIGHT OF THE FORMAL TEACHING OF RACINE'S *BERENICE*

Summary

The Beckett's critique accepts that the evolution of his fictional trilogy can be summarized by the dichotomy 'motion *vs*. immobility', whose three stages – wandering, confinement to bed and fixity – follow the succession of the trilogy's imaginary spaces. *Malon Dies* (1951) is the end of wandering, *The Unnamable* (1953) is the ultimate stage of immobilization, with the legless Mahood sunk to the neck into a decorative pot, and being used as a landmark by the passers-by. According to Alain Badiou – one of the pioneers of Beckett's critique renewal in France in the 1990s – one should not see the tragic pathos of human destiny in this scene but an orchestration of *methodological asceticism* which, following Descartes and Husserl's model, allows the authors to experiment while isolating one of the humankind's essential functions: *to go*, *to be*, *to say* (and the Other, from *How It Is* (1961) on). The philosopher then divides the first function into two phases – motion and rest. In this study, we relate this last point to the infirm figure and its reinterpretation in Beckett's novels and plays from 1953 to 1963. The recurrence and variation of this figure serve the exploration of formal possibilities, mostly based on the opposition made by Badiou between to go and to say, as well as on the radicalization of Racine's principles included in *Berenice*'s preface. The effects of this double motion on *The Unnamable* will be expressed by the notorious metatextual observation: "[W]ords, they're all I have". The critics only recently discovered the impact of *Berenice* on Beckett, following the publication of the author's biography by Noulson and according to which, in 1956, Beckett was already concentrating on the possibilities given by the monologue thanks to this tragedy – a source of inspiration for the plays *Happy Days* and *Play*. We claim that the influence of *Berenice* is already decisive in *The Unnamable*. Even though the influence of Racine on this corpus has been perceptible for a long time, its importance is only recently being confirmed; which opens new paths for research.

Keywords: an infirm figure, Beckett, *The Unnamable*, *Endgame*, *Happy Days*, *Play*, Racine's *Berenice,* Proust

Примљен: 8. априла 2019. године
Прихваћен: 14. јуна 2019. године

821.1331.1-31.09 Dugain M.

Наслеђе 43 • 2019 • 159–171

Katarina V. Melić[1]
Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet
Katedra za romanistiku

"LES GUEULES CASSÉES" ILI FANTOMSKA LICA ZABORAVLJENIH VOJNIKA U ROMANU *OFICIRSKA SOBA* MARKA DIGENA

U Prvom svetskom ratu učestvovalo je više od 70 miliona muškaraca 19 nacija; u Francuskoj je u ratu stradalo oko 1,4 miliona, a ranjeno oko 3 miliona vojnika. Među ranjenicima se nalaze i oni koje je administracija nazvala „les gueules cassées", odnosno ljudi sa unakaženim licima. U godinama Prvog svetskog rata, na Zapadnom frontu, ovi su vojnici pretrpeli rane lica koje nikada ranije nisu viđene; rane su bile okrutne, ružne za gledanje, onesposobljavale su vojnike za svakodnevni život, počev od jela i govora. Ti vojnici deo su kolektivno nesvesnog kao simbol ljudskih katastrofa u ratu. Cilj ovog rada jeste sagledavanje reprezentacije tih unakaženih lica u romanu *Oficirska soba* Marka Digena, koja su ostala po strani u mnogobrojnim narativima o Velikom ratu. Brutalnost rata upisana je na licima vojnika. Vojnici su žrtve traume, koji su, kao i glavni likovi u ovom romanu, prinuđeni da se sami odstrane iz društva ili da nose maske koje prikrivaju ne samo rane, već i ambivalentnost rata, neprihvatljivu u posleratnoj kulturi posvećenoj žalosti i ozdravljenju. Oslanjajući se na koncept postmemorije Merijen Herš, istražujemo kako autor ovog romana nastoji da popuni beline neizrečenog u narativima o Velikom ratu, uključujući zaboravljene vojnike „gueules cassées", tj. kako realistično prikazati užasne posledice rata koje su utisnute u tela ranjenih vojnika.

Ključne reči: *Oficirska soba*, Digen, postmemorija, Herš, „gueules cassées", Veliki rat, beline, identitet

Veliki tehnološki napredak u XX veku označio je prekretnicu u načinu ratovanja. U Prvom svetskom ratu prodor tehnologije igrao je neprikosnovenu ulogu: vojnici svih zaraćenih strana imali su na raspolaganju, pored konvencionalnog, raznovrsno oružje, ali su isto tako bili izloženi sili mašinskih pušaka, bacača plamena, tenkova, otrovnih gasova, aviona. Rovovi, koje su kopali, štitili su njihova tela, ali ne i glave koje su bile izložene i ranjive. Kiše metaka i metalnih delova granata cepali su i kidali meso i lica ljudi koji bi se usudili da provire iz rova ili da izbegnu vatru automatskih pušaka. Bez mogućnosti da se zaštite ili beže, muškarci u rovovima bili su laka meta, koja je mogla samo da trpi granatiranje. U tom kontekstu, pojaviće se nova kategorija ranjenih vojnika koji postaju jedan od simbola varvarstva ovog rata. To su vojnici sa „unakaženim licima" ili „gueules cassées", doslovno ljudi sa iskidanim, slomljenim

1 katarinamelic@yahoo.fr

licima, sa nepovratnim funkcionalnim gubicima i estetskim posledicama. Sam izraz „unakažena lica" / „gueules cassées" pojavljuje se u prvom planu sa Prvim svetskim ratom (1914–1918). Smatra se da je u Francuskoj, koja je brojala oko 1,4 miliona žrtava, oko 15% ranjenih vojnika bilo ranjeno u lice i gotovo 15.000 njih spada u gore pomenutu kategoriju[2]. Upravo o njima govori Mark Digen u svom romanu *Oficirska soba,* koji je objavljen u Francuskoj 1998. godine, a u prevodu na srpski 2014. godine. Uglavnom na margini mnogobrojnih narativa o Velikom ratu, koji obiluju pričama o iskustvu ratu, leševima koji prekrivaju polja borbe, uništenim telima vojnika, prirodi i užasima rata, broj narativa koji evociraju unakažena lica je skroman. Roman Marka Digena, koji je predmet ovog rada, u prvi plan stavlja jednog vojnika unakaženog lica koji govori u prvom licu o svojim traumama.

Predmet ovog rada jeste analiza Digenovog pokušaja realistične naracije neizrecivog sakaćenja jer ranjeni ne gubi samo lice već i svoj identitet, svoje humano obeležje. On stoji na granici između živih i mrtvih, nevidljiv, čime se ukazije na marginalizaciju unakaženog vojnika. U ovom radu posebno ćemo se osvrnuti na lice, čula i identitet koji su obeležja čoveka, a koje ranjenik sa unakaženim licem gubi.

MARK DIGEN I POSTMEMORIJA

Mark Digen detinjstvo je proveo zajedno sa dedom u zamku „gueules cassées" u mestu Musi-le-Vje, i to vreme ga je inspirisalo da napiše svoj prvi roman *Oficirska soba*. Iskustva kroz koja su prošli saborci sa unakaženim licima koji su često bili zaboravljeni ili o kojima se ćutalo, osnova su ovog romana, koji ne predstavlja svedočanstvo u pravom smislu, već bi bilo tačnije reći da je ono svedočanstvo o svedočanstvu. Osim što beleži njihove priče, Digen im odaje i poštovanje i priznanje koje je država ponekima i uskratila.

Pojam postmemorije je ustanovila Merijen Herš kako bi objasnila vezu između iskustva roditelja (prva generacija) i potomaka (druga generacija) koji ga se sećaju samo na osnovu narativa, slika ili pak praznina sa kojima su odrastali, ponekad u tako živom dodiru da im se moglo pričiniti i da su to njihova iskustva. Ona govori zapravo o naknadnoj, indirektnoj i posredovanoj memoriji – „postsećanje nije isto što i sećanje: ono je 'post', 'nakon', ali istovremeno odgovara sećanju po svojoj afektivnoj snazi" (Herš 2011: 154). Dakle, neka priča, neko sećanje prenosi se sa generacije na generaciju, putuje kroz vreme jer je ono dokaz da ta priča nije završena već nastavlja da proganja potomke kao posledica ratova. Kako Heršova navodi u svom delu *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory:*

> „Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This not to say that memory itself is nmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up, dominated by

2 Za detaljne cifre videti Le Naour (2008).

> narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated." (Hirsch 2002: 22)

Heršova se fokusira na memoriju druge generacije u kontekstu Holokausta, međutim, svoj koncept je kasnije proširila, naznačivši da se on može odnositi i na druge geografske, istorijske i vremenske okvire, tj. na druge kolektivne traume. Stoga, naša pozicija u ovom radu jeste da se postmemorija može odnositi i na kontekst Velikog rata, tj. na fikciju dece, ali i unuka učesnika Velikog rata, koji su svesno ili podsvesno nasledili traumu svojih predaka iz Velikog rata. I nakon mnogo godina i decenija od završetka Prvog svetskog rata, njihovi su životi, životni putevi i izbori intimno isprepletani sa fantomskom zaostavštinom. Potomci druge i treće generacije deluju kao posrednici između teške sadašnjosti i mutne prošlosti. Možemo se isto tako pozvati i svrstati ovu knjigu u narative koje je Dominik Vijar (1999) nazvao „narativima filijacije" u kojima se često fikcija spaja sa istorijskim i biografskim istraživanjima, kako bi se razotkrili dramatični događaji u porodičnoj istoriji protagonista u romanima. Pamćenje nije samo interiorizacija prošlosti već i rad protiv tabua i skrivenih tokova zaborava, velova tišine koji pokrivaju događaje iz prošlosti. Digen u ovom romanu bezličnim, neutralnim, medicinskim diskursom predstavlja različite faze rekonstrukcije lica kod „gueules cassées", koje stoji u suprotnosti sa ljudima koje vraća iz zaborava. On ujedno popunjava i beline u narativima o Velikom ratu koji češće govore o čuvenim bitkama, generalima, pobedama, a manje o „malim ljudima" koji su podneli ogromne žrtve.

U ovom radu ćemo se posebno osvrnuti na lice, čula i identitet kao kategorijama koje su osnovne odlike ljudskog bića, a koje su ovi ranjeni vojnici izgubili.

UNAKAŽENA LICA/„GUEULES CASSÉES" I *OFICIRSKA SOBA*

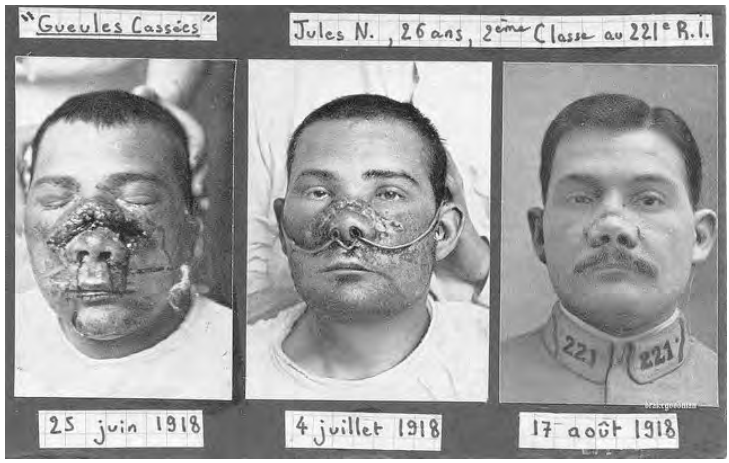
Unakažena lica ili „gueules cassées"[3] su vojnici, koji su prvenstveno i najviše na Zapadnom frontu pretrpeli rane lica koje nikada ranije nisu viđene u ratu. Medicinski tretman unakaženih lica nije bio predviđen vojnom medicinom, jer je između ostalog rat trebalo da bude „kratak i čist". Ipak, povrede lica su bile toliko ozbiljne da su ostavljale vojnike bez mogućnosti da jedu, piju, čak i da pričaju. To su bili vojnici bez vilice, nosa, jagodičnih kostiju i očiju, sa strašnim opekotinama. Svi su preživeli takvu psihološku traumu da su ogledala držana dalje od njih. Vojnici koji su gubili svoja lica izgubili bi i identitet, osećali su se kao stranci u svom svetu. Kontakti sa realnošću su često bili surovi, i kao posledica toga, mnogi od tih unakaženih vojnika su postali izolovani iz društva, jer ih je zbog njihovog fizičkog izgleda bilo suviše sramota da se pojavljive u javnosti[4]. Često nisu želeli da se pokazuju ni članovima

3 U radu podjednako koristimo sintagme „unakažena lica" i „gueules cassées" bez ikakvih razlika.

4 Plave klupe ispred bolnice Kvin u Londonu bile su rezervisane za ljude sa unakaženim licima. Boja tih klupa je bila upozenje stanovništvu da okrene glavu na drugu stranu, kako bi se zaštitili od pogleda na njih, ali i da bi poštedeli unakažene vojnike od još jednog užasnutog pogleda.

svojih porodica. Neki su se plašili da jedu u javnosti zato što je zvuk vilice dok su žvakali i gutali hranu ljudima bio odvratan i ubijao im apetit. Da bi sakrili svoju unakaženost, mnogi su dobijali maske, facijalne proteze kako bi prikrili nedostatak nosa, usne, obraza, vilice, očne duplje što je vrlo često delovalo i groteskno i upadljivo. Medicina je bila suočena sa novom kategorijom pacijenata koje je morala lečiti hitno; tek od 1916. godine, posle bitaka na Somi i kod Verdena, počinje se sistemski razmišljati i lečiti ova kategorija ranjenika. Do tada nije bilo posebnih ustanova za prijem i negu ove vrste ranjenika, prenošeni su u mukama, sa inficiranim ranama, često su ostavljani na bojnim poljima da umru jer se nije znalo kako postupati sa njima. Engleski hirurg Džilis je shvatio da je šteta koja nastaje usled društvene izolacije često veća nego funkcionalna oštećenja tela. Izazov sa kojim su se on i drugi hirurzi, kao npr. Difurmantel, suočavali, bio je dvostruk: trebalo je obnoviti funkcionalne i vitalne konfiguracije lica (disanje, žvakanje, govor), kao i estetski izgled lica. Maksilofacijalna hirurgija je tada ostvarila izuzetan napredak iako se radilo u teškim i ponekad primitivnim uslovima, ranjenici su bili zamorci; neki lekovi ili medicinski postupci su prvi put korišćeni.

http://www.racontemoilhistoire.com/2016/06/gueules-cassées/



http://www.racontemoilhistoire.com/2016/06/gueules-cassées/

Francuski pukovnik Piko, i sam takav ranjenik, okupio je posle rata, 1921. godine, svoje saborce sa unakaženim licima u udruženje *Union des Blessés de la Face et de la tête* kako bi se borio za prava žrtava. Ovo udruženje imalo je i terapeutsku funkciju jer su se u grupnim diskusijama mogle evocirati i podeliti ratne trauma, bol, patnja, sumnje. Ovo udruženje i dan danas postoji pod nazivom „Gueules cassées", izraz koji je postao symbol za ove ranjenike iz Velikog rata.

Mnogi umetnici su istraživali stanje slomljenih usta. Posle rata 1914–1918, bilo je slika na kojima su prikazane slike slomljenih čeljusti, kao što je slika „Gueules cassées", slikara i novinara Žan Galtijea Boasijera, na kojoj su osakaćeni vojnici u prvom planu parade.

https://www.google.com/search?q=jean+galtier-boissi%C3%A8re&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiQqrLJwqrhAhXqwqYKHYhcDVsQ_AUIDigB&biw=1366&bih=657#imgrc=Tzl2jgtPuHKLiM:

Ali u većini slučajeva, unakaženi vojnici su maskirani zavojima. Jedini umetnički pokret u kojem se mogu videti eksplicitne reprezentacije unakaženih lica jeste posleratni nemački ekspresionizam. Omiljene teme ovog pokreta bile su jad, ludilo, izopačenost, propadanje društva i rat[5]. Nemački ekspresionista Oto Diks je od 1923. do 1924. realizovao seriju radova pod nazivom „Der Krieg" („Rat"), koja vrlo eksplicitno prikazuje nasilje rata u kojem je i sam učestvovao. Ovom serijom slika uočava se njegova potreba za katarzom.

https://www.google.com/search?q=otto+dix+et+transplantation+1924&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjh8bLH5qrhAhXNdJoKHd-VBh0Q_AUIDigB&biw=1366&bih=657#imgrc=_MytpQepqWj-qM:

Oto Diks. *Transplantacije* (1923–24) (Muzej Val de Gras)

Oto Diks naslikao je i remek delo koje je inspirasano scenom koju je video u jednom baru u Drezdenu. Slika se zove *Les joueurs de Skat* (*Igrači Skata)* i prikazuje tri unakažena nemačka vojnika koji igraju karte. Prikazani su hendikepi vojnika: jedan drži karte ustima, drugi nožnim prstima, a treći mehaničkom rukom. Izobličena tela isprepletana metalnim aparatima, izgorela i unakažena lica, kontrast su opuštenom stavu vojnika i njiiovom smešku, čime se ilustruje patnja i apsurdno stanje vojnika koji su ubeleženi u samom telu.

5 Ove teme i estetski kriterijumi rezultiraće osudom nacista, koji će ih opisati kao „kriminalce četke", konkretizovana izložbom posvećenoj „degenerisanoj umetnosti" koju je organizovao Gebels. Zbog takve klasifikacije mnogi radovi biće uništeni.

Наслеђе 43 • 2019 • 159–171

Otto Dix, *Les joueurs de Skat*, 1920.
https://lewebpedagogique.com/histoiredesartsduhamel/2013/12/02/otto-dix-les-joueurs-de-skat-1920/

Unakažena lica danas su usidrena u evropskom vizuelnom kolektivnom pamćenju zahvaljujući Diksovim slikama, koga glavni lik u Digenovom romanu pominje kao nekoga ko je uspeo da oslika i predstavi stanja „gueules cassées" bolje nego on svojim rečima:

> „[…] znao sam da je Penanster mnogo vremena posvećivao slikanju. Kad smo ga pitali u kom stilu radi, govorio je smejući se o 'morbidnom ekspresionizmu'. Šta je hteo da kaže razumeo sam mnogo kasnije otkrivši sliku jednog Nemca, Ota Diksa, nekadašnjeg borca, koji je na svojim uspomenama iz rata slikao jezivo unakažena lica." (Digen 2014: 114–115)

Dok Digen u svom romanu opisuje fizička sakaćenja vojnika kroz pogled drugog, Diks na slici prenosi unakaženost vojnika, naglašavajući je gotovo do zasićenosti. Dok Digen vojnike smešta van društva, u bolnicu, što je očekivano mesto za takve ranjenike, Diks ih predstavlja u jednom baru, u otvorenom prostoru. Diks prikazuje ono što društvo ne želi da vidi.

Adrijan Furnije, junak Digenovog romana, bio je oficir tokom mobilizacije 1914. godine i ranjen je u prvim danima rata kada borbe u rovovima zapravo i nisu stvarno počele. Onesposobljen šrapnelima, tokom celog rata smešten je u Val de Grasu – vojnoj bolnici specijalizovanoj za maksilofacijalnu hirurgiju, daleko od borbenih linija:

> „Taj rat od 1914, nisam upoznao. Hoću da kažem, blatnjavi rov, vlagu što probija do kostiju, krupne crne pacove sa zimskom krznom što se provlače između bezobličnih ljudskih ostataka, vonj sivoga duvana pomešan sa smradom loše zatrpanih izmetina uz, kao poklopac preko svega, jednoobrazno metalasto nebo koje

> se provaljuje u pravilnim vremenskim razmacima kao da Bog neće prestati da se okomljuje na običnoga vojnika.
> E, taj rat nisam upoznao." (Digen 2014: 7)

> „Oni koji će mi se pridružiti nosiće sećanja na borbu, na bitke prsa u prsa, na velike ofanzive, dok sam ja oboren a da nikad nisam naišao na paljbu, čak ni na pogled neprijatelja, te nikad neću moći da svojoj deci pričam o tome kako izgleda Nemac. Moraću da izmišljam velike brkove i zašiljene šlemove." (Digen 2014: 29–30)

Ranjen u lice i gotovo neprepoznatljiv, provešće ceo rat u sobi, rezervisanoj za oficire, gde će doktor i medicinske sestre pokušati da smanje oštećenja. To je skoro nemoguć zadatak s obzirom na ozbiljnost dijagnoze:

> „Pa da vidimo. Maksilo-facijalna razorenost. Pogledajte samo, dragi moj! Totalni zjap svih delova od vrha brade do polovine nosa, s potpunim uništenjem gornje vilice i nepca, čime je uklonjena pregrada u prostoru usta, sinusa. Jezik delimično uništen. Vidljivost organa u zadnjem delu grla koji više nisu zaštićeni. Opšta infekcija povređenih tkiva zbog pojave gnoja." (Digen 2014: 23)

Degenov roman pokazuje dug put ka samoprihvatanju, koji Adrijan i ostali koji su teško ranjeni kao on, moraju da prođu. Kako se Adrijan nalazi u bolnici, u kojoj se opisuje njegova svakodnevica, roman u potpunosti izbegava stvarni rat koji polako postaje belina, elipsa, na nivou priče i Istorije. Ove beline, u kontekstu kulturne memorije, imaju posebnu funkciju, a to je da pokrene proces memorije čitaoca.

Oficirska soba razvija, dakle, svoju estetiku. Ukidanje rata u oficirskoj prostoriji Digen nadomešćuje simboličkim potencijalom „unakaženih lica". On ne govori o borbama u rovovima, o ratu, već o njegovim posledicama. Odsustvo govora o ratu, odnosno, belina u narativu naglašava još jednu prazninu izazvanu ratom: radi se o disfiguraciji protagoniste, uništenju njegovog lica, koje kao centralna tema romana služi kao simbol razaranja izazvanog ratom. Rupa na licu povezana je sa prazninom koju roman evocira na nivou priče. „Gueules cassées" su posle rata bili priznati i prihvaćeni kao ambasadori rata u kome su pobedili (njihova delegacija je prisustvovala potpisivanju Versajskog mira 28. juna 1919. godine), ali po velikoj ceni kako za njih same, tako i za njihove porodice. Oni su predstavljali ogledalo rata, društva, svega onoga što je ljudsko biće sposobno da nanese drugom. I nije bilo lepo gledati ih, i niko ih nije želeo videti. Oni su postali nevidljivi u svojoj vidljivosti:

> „U prvim mesecima rata, vojna hijerarhija ohrabrivala je maksilo-facijalne ranjenike da ostanu zatvoreni u svojim bolnicama, čak i kad im je stanje dopuštalo da izlaze. Vidljivost naših povreda mogla bi ugroziti moral nacije u ratu koji nismo uspevali da okončamo i koji je iziskivao sve veće angažovanje." (Digen 2014: 65)

Dika Spaes (2005) konstatuje da je Veliki rat obeležen nevidljivošću. Nevidljivost je takođe veoma važna tema u *Oficirskoj sobi*, i ona igra na svim nivoima u romanu: mrak sobe, mrak rovova. Tu je i nevidljivost unakaženih u bolnicama daleko od fronta. S jedne strane, ranjeni su i sami za sebe nevidljivi, jer su sva ogledala uklonjena tako da oni ne mogu videti svoje oštećeno lice:

> „Zbog taki mušterija mi rekli da poskidam sva ogledala. Svatate, moglo bi biti grozni iznenađenja." (Digen 2014: 30)
>
> „[...] Kako bilo, u stanje u koje ste, nema više šta da se plašite." (Digen 2014: 31)

S druge strane, „gueules cassées" žele da ostanu nevidljivi i za spoljni svet, o čemu svedoči pismo koje Adrijan piše svojoj porodici: „Tokom jednog izviđanja ranila me je jedna nemačka granata. Ništa ozbiljno. Nije pogođen nijedan vitalni deo, ni oči, ni noga, ni ruka, samo mi je ključna kost oštećena." (Digen 2014:33) On praktikuje oblik samocenzure jer ne želi da njegova porodica dođe da ga poseti i da ih ne brine. Jedan od opšteprisutnih motiva u romanu jeste strah od pogleda – od pogleda na pogled. Pogled drugog, spoljni pogled je taj koji definiše „unakažena lica". Ovaj motiv realizovan je u romanu pojavom ranjenika, Luja Levonšela, koji je došao u oficirsku sobu sa rupom nasred lica i koji je pretrpeo tri neuspela pokušaja presađivanja (sa hrskavicom svinje, krmače i teleta). Levonšel nije imao hrabrosti da saopšti težinu svojih povreda porodici, pa je prilikom posete njegov sin uznemireno vikao da to nije njegov tata, a njegova žena je rekla da će ponovo doći kada on bude bio u boljem stanju. Nakon te posete i pogleda porodice, Levonšel je izvršio samoubistvo.

Digen u romanu prikazuje da svaki ranjeni vojnik ima svoj interes za skrivanje – ali svi prvenstveno žele da ostanu nevidljivi, dok ne prihvate svoj novi identitet. Rat postaje interni, njihov stari identitet uništen je povredom u „spoljašnjem" ratu. To je bitka koju žele da dobiju, i zbog koje se ne žele prepustiti samosažaljenju:

> „Ne, to što nas je ujedinilo već u prvim sedmicama rata bila je prećutna odluka da odustanemo od svakog samoposmatranja, svakog pokušaja da razmišljamo o katastrofi svojih života, da podležemo gorčini ili gubljenju iluzija koje bi se smenjivalo sa mučeničkom samoživošću." (Digen 2014: 59).

ČULA, LICE I IDENTITET

Lice, ogledalo ličnog identiteta, ali i mesto kolektivnog iskustva, u svom stanju uništenja označava gubitak identiteta. Kako Delaport naglašava, vojnik u tom slučaju daje kao poklon svoj identitet otadžbini (Delaporte 1996: 67). Ranjeni vojnik nije samo izgubio svoje lice, već je lišen i mogućnosti da govori. Kada pokuša da komunicara, to bude samo mučno mucanje. Ostavši bez lica, glavni lik u Degenovom romanu, lišen je i govora – on može biti samo unutrašnjeg karaktera (Trevisan 2001: 145). On je „vojnik-solilokvista" (Digen 2014: 26).

> „Povrede su opisane kao 'prazna rupa', 'tunel', 'otvor', 'praznine':
> Čitav sam. Ispitujem usta jezikom. Dole, jezik dodiruje desni donje vilice: zubi su otišli đavola. Gore, kao da se napravio beskrajni hodnik; jezik ne nailazi ni na kakvu prepreku i, kada je dodirnuo sinuse, odlučujem da prekinem ovaj prvi obilazak. Upravo me ta praznina i boli." (Digen 2014: 22)

Opisi povreda često podsećaju na bojna polja: uništenje, totalno uništenje, nedostatak zaštite, itd. U žargonu lekara koji obilaze ranjenike, povrede su često opisane kao rupe, praznine:

> „Lice mu je na otvorenom, bez ikakvoga zavoja. To mu je sigurno granata odnela bradu. Vilica je popustila kao brana pred plimom. Leva mu je jagodica utisnuta, a očna duplja liči na opljačkano ptičje gnezdo." (Digen 2014: 36)

> „Njegova zgasla tamna put i crna kosa odudaraju od beline jastuka. Profil mu je ravan. Projektil mu je oduvao nos, ostavljajući sinuse da zjape." (Digen 2014: 37)

Ranjenici u romanu izgubili su i osećaj ukusa i mirisa: „Uviđam da sam izgubio čulo mirisa." (Digen 2014: 27)

Dalje, emocije i mimike su potpuno izbrisane na unakaženim licima. Karin Trevizan zaključuje da je užas zapisan na unakaženom licu i da ga on izražava u okrutnoj iskrivljenosti crta (Trevisan 2001:145). Za nju, gubitak lica jeste pre svega amputacija identiteta preživelog vojnika. „Heroj" u romanu *Oficirska soba,* kako ona kaže, lišen je mogućnosti govora i njegov govor može biti samo unutrašnji i podseća na govor unakaženog junaka u Kjubrikovom filmu *Johnny got his gun* (Trevisan 2001:145). U romanu Adrijan se služi tablicom i kredom za najhitniju komunikaciju.

U *Oficirskoj sobi* potraga za novim identitetom je učestala tema. Identitet se vezuje i za fizički izgled. Primer za to jeste veza između Adrijana i Klemanse; kratkotrajna fizička veza, pred sam polazak u rat, zasniva se isključivo na fizičkoj privlačnosti, zbog čega je i njihov odnos osuđen na neuspeh od trenutka kada je jedina stvar koja ih je povezivala, a to je lepota njegovog lica, uništena. Klemansa je govorila o „savršenom licu", „zajedničkom fizičkom privlačenju", „lice koje ju je očaralo" (Digen 2014: 61). Kada se ponovo sretnu posle rata, nekoliko meseci nakon Adrijanovog izlaska iz bolnice, Adrijan je svestan da se njihova veza neće obnoviti:

> „Oni koji su preživeli ovakvo ranjavanje znaju da su osuđeni na izvestan […] realizam. Čovek je sačinjen od krvi i mesa. Kad krv poteče a meso bude izudarano i iskidano toliko da nam preobrazi biće, moramo se pomiriti s tim da živimo od malih stvari i da izbegavamo uzlete koji nas uvek vraćaju onome što smo stvarno postali. I zato prihvatam vaše prijateljstvo. Iz realizma." (Digen 2014 :110)

Na ovom mestu srećemo Adrijana, koji je naučio da živi sa fizičkim i mentalnim ožiljcima. Došlo je do stvarne transfomacije čoveka, koji je povraćao kada je prvi put video svoj odraz u staklu:

> „Nekoliko su me puta pozivali na nova presađivanja kože i hrskavice. Obećavali su mi pristalije lice. Ne verujem da sam od novih operacija odustajao iz straha od bolova – ni straha od napasnog vonja etera. Ovo lice sad je bilo moje, bilo je deo moje istorije." (Digen 2014 :114)

Lice je za psihoanalitičare mesto konstrukcije individualnog identiteta. Ono je takođe po svojoj mimikriji simbolički komunikacioni interfejs. Unakaženo lice u isto vreme izaziva fascinaciju i odbojnost. Unakaženo lice prvo intrigira gubitkom svoje sposobnosti da prenese emocije, više ne odražava lice

posmatrača koji je tako suočen sa prazninom i emocionalnom tišinom. Kao što smo videli gore, gubitak identiteta je jedna od najvažnijih tema u ovom romanu: izgubljeni identitet predstavlja problem za naraciju, jer ranjenik nema više identitet, odnosno karakter ljudskosti, otkazala mu je sposobnost govora, pa se postavlja pitanje kako onda može svedočiti? I to je jedan od izazova sa kojim je morao da se suoči Digen u pisanju – (ne)mogućnost realističnog prikaza. Digen uspeva da stilskim slikama, groteskним efektima, upotrebom određenog vokabulara i govornog obeležja prema poreklu i obrazovanju pruži potpunu sliku „gueules cassées", a da se ne usredsredi isključivo na njihove rane.

Mark Digen upoređuje unakažene u posleratno vreme posleratne ere sa onim „ostacima" koji će i dalje lutati mnogo godina posle rata jer su izazivali sažaljenje, saosećanje, nelagodnost, jer sugrađani nisu mogli da ih prihvate.

Digenov roman treba smestiti u kontekst ponovog otkrivanja Velikog rata poslednjih decenija. Iako je veliki broj narativa posvećen ovom sukobu, neznatan je broj onih koji se bave vojnicima sa unakaženim licima – često se takvi likovi nalaze na margini samih narativa. Digen zauzima neutralnu poziciju u odnosu na fenomen ovog rata koji je dugo smatran pravednim ratom, i to verovatno pod uticajem svog dede koji je i sam bio „gueules cassées". Sećanja na Veliki rat deo je za njega porodičnog nasleđa koje se prenosi kroz generacije i to je primer priče koja nije dovršena i nastavlja da proganja mnogo vremena i nakon završetka rata. Ovaj roman jeste jedan primer koncepta postmemorije Merijen Herš koji obuhvata naknadni, indirektni i posredovan prenos sećanja između generacija. Autor u duhu postmoderne istoriografije i postmemorije prepliće fikciju i istinite činjenice i rekonstruiše priču o svom dedi. Autor igra ulogu i istoričara i pripovedača. Nastoji da popuni beline koje postoje u narativima o Velikom ratu tako što „gueules cassées" daje mesto u književnosti koje im pripada – pr. glavnog junaka – i prikazuje njihov napor da povrate identitet koji su izgubili nakon što su ranjeni, a potom, na nekim način, marginalizovani u društvu upravo zbog tih povreda. Ovaj roman predstavlja svedočenje o svedočenju napora tih vojnika da nakon užasne traume i teških fizičkih oštećenja da se suoče sa tim izazovima i povrate svoj identitet i mesto u društvu u posleratnim godinama koje su bile posvećene oplakivanju i žalu i ozdravljenju nacije.

Lista referenci

Audoin-Rouzeau, Becker 1998: S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La Grande Guerre 1914-1918,* Paris: Gallimard.

Delaporte 1996. S. Delaporte, *Gueules Cassées. Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris: Noésis.

Digen 2014: M. Digen, *Oficirska soba*, Beograd: Heliks.

Dugain 1998: M. Dugain, *La chambre des officiers*, Paris: Jean-Claude Lattès.

Ducas-Spaes 2005: S. Ducas-Spaes, 2005, Lazare défiguré: Les représentations littéraires des 'gueules cassées' de 14–18, *Recherches sur l'imaginaire*, XXXI, 165–179. Fischer *et al* 2007 : L.-P. Fischer *et al.* Les gueules cassées représentées

par de grands peintres (O. Dix - G. Grosz - R. Freida) La défiguration en histoire de l'art, *Histoire des sciences médicales*, XLI, N° 4, 337–346

Hirsch 2002: M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Boston: Harvard University Press.

Le Naour 2008: J.-Y. Le Naour, *La Grande Guerre*, Paris: First, Paris.

Rasson 2005: L. Rasson, Guerre juste, guerre absurde. 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique, *u*: A. Laserra & N. Leclercq (dir.), *Mémoires et antimémoires littéraires au XXe siècle. La Première Guerre mondiale*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 213–227.

Roger 2015: J. Roger, Les blancs de l'Europe: vides esthétiques dans les fictions de la Grande Guerre, Babel, 32, 241–260.

Trevisan 2001: C. Trevisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre: mort et écriture*, Paris: Presses Universitaires de France.

Viart 1999: D. Viart, Filiations littéraires, *u* Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2, Paris: Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 115–139.

Viart 2000: D. Viart, 'L'exacte syntaxe de votre douleur'. La Grande Guerre dans la littérature contemporaine, u: C. Milkovitch-Rioux & R. Pickering (éds), 2000, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 463–474.

Internet izvori

https://lewebpedagogique.com/histoiredesartsduhamel/2013/12/02/otto-dix-les-joueurs-de-skat-1920/. 2. 2. 2019.

http://www.racontemoilhistoire.com/2016/06/gueules-cassées/. 21. 1. 2019

http://www.cinefil.com/star/marc-dugain/biographie. 21. 1. 2019.

http://www.gueulescassees.asso.fr/srub_3-Accueil.html. 21. 1. 2019.

http://www.gueules-cassees.asso.fr/srub_7-Lesperes-fondateurs.html. 21. 1. 2019.

http://www.lisons.info/Dugain-Marc-auteur-433.php. 21. 1. 2019.

https://www.google.com/search?q=jean+galtier-boissi%C3%A8re&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiQqrLJwqrhAhXqwqYKHYhcDVsQ_AUIDigB&biw=1366&bih=657#imgrc=Tzl2jgtPuHKLiM. 2. 2. 2019.

https://www.google.com/search?q=jean+galtier-boissi%C3%A8re&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiQqrLJwqrhAhXqwqYKHYhcDVsQ_AUIDigB&biw=1366&bih=657#imgrc=Tzl2jgtPuHKLiM. 2. 2. 2019.

Наслеђе 43 • 2019 • 159–171

Katarina V. Melić

LES "GUEULES CASSÉES" OU LES VISAGES FANTÔMES DES SOLDATS OUBLIÉS DANS LE ROMAN *LA CHAMBRE DES OFFICIERS* DE MARC DUGAIN

Résumé

Plus de 70 millions d'hommes de 19 nations ont participé à la Première Guerre mondiale. En France, environ 1,4 million de personnes ont été tuées, on compte près de 3 millions de blessés. Parmi les blessés figurent ceux que l'on a appelés « les gueules cassées », ou des personnes au visage défiguré lors des combats. Au cours des années de la Première Guerre mondiale, sur le front occidental, ces soldats ont subi des blessures jamais vues auparavant ; ces soldats font partie d'un inconscient collectif en tant que symbole des catastrophes humaines survenues pendant la guerre. Si les récits sur la Grande Guerre abondent, il y en a très peu qui évoquent les mutilés du visage. C'est dans la redécouverte de la Grande Guerre des dernières décennies que se situe le roman *La Chambre des officiers* de Marc Dugain. Le personnage principal de ce roman est une gueule cassée qui parle à la première personne de la brutalité de la guerre inscrite sur le visage de ces blessés. Ceux-ci, ayant perdu l'odorat, le goût, leur visage, c'est- à-dire leur identité, sont marginalisés, de bon gré ou de mauvais gré, dans une société et une culture de l'après-guerre, consacrées au deuil et à la guérison nationale. Il s'agit dans cet article d'examiner la représentation de ces visages défigurés dans le roman de Marc Dugain qui s'efforce de redonner une voix et une place à ceux que l'Histoire a oblitérés. Partant du concept de postmémoire de Marianne Hirsch, nous explorons comment l'auteur de ce roman, petit-fils d'une gueule cassée, tente de combler des blancs dans les récits de la Grande Guerre qui est une parenthèse impossible à fermer, en parlant des gueules cassées qui sont une sorte de médiateur entre les vivants et les morts, c.-à-d. comment il dépeint avec réalisme les terribles conséquences de la guerre sur le corps de soldats blessés faisant appel à l'imaginaire du lecteur.

Mots-clés: La Chambre des officiers, Dugain, postmémoire, Hirsch, les "gueules cassées", la Grande Guerre, les blancs, l'identité

Примљен: 1. априла 2019. године
Прихваћен: 27. јуна 2019. године

821.163-31.09
821.111(73)-31.09

Наслеђе 43 • 2019 • 173–186

Владислава С. Гордић Петковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет[1]

„ДВОГЛАВО БИЋЕ, РУМЕНО ОД СМРЗНУТЕ КРВИ": ФИЗИОЛОГИЈА И РАТ У САВРЕМЕНОЈ ПРОЗИ

Сва деликатност анализе призора насиља над телом у савременој прози, што је тема овог рада, види се у сцени из романа хрватског писца Слободана Шнајдера, *Доба мједи* (2015): на војничком гробљу у Пољској у истој раки почивају руски и немачки војник, пали у борби прса у прса, стегнути у загрљају смрти као „двоглаво биће, румено од смрзнуте крви", и сведоку битке изгледају „као да су се окупали у малиновцу". Трагику телесне патње исказује поразно осведочење протагониста о сабласној сличности крви и сока од малине. У роману Александра Тишме *Женарник* (2010) сексуално дисфункционални сведок посредује призоре крвопролића који се одигравају у чудовишном споју логора и бордела, док романи хрватског писца Кристиана Новака *Чрна мати земла* (2013) и словеначког аутора Јурија Худолина *Пасторак* (2008) призоре физичког злостављања које почине наизглед ненасилни, примерни грађани малих заједница у предвечерје ратова деведесетих повезују с економском експлоатацијом. Роман *Песма ноћи* (Song for *Night,* 2007) нигеријског писца Криса Абанија слика телесно насиље над децом ратницима у неименованој афричкој земљи на апартан и необичан начин, посредством поетске метафоре и зачудним језиком.

Кључне речи: насиље, тело, рат, постјугословенска проза, наратив

1. НАСИЉЕ И ТЕЛО У РАТУ

Теза да су природне науке какве су медицина или биологија колонизовале тело у тој мери да књижевност и култура о њему не могу ништа релевантно да кажу чини се као застарела и одавно превазиђена. Наиме, аспекти телесног – како тематско-значењски, тако и они идеолошки, како они класни, тако и они материјални и културолошки – представљају се у књижевном делу макар посредством дихотомије духа и тела. Дуализам духа и материје на ком су заснована различита филозофска учења једно је од непроменљивих идеолошких утемељења најпре античке, па потом и хришћанске цивилизације, које трајно утиче на читања књижевног дела, колико се год теоријски увиди дистанцирали од таквих механицистичких постулата који покушавају да физичко и духовно у потпуности одвоје једног од другог. Тело нам помаже да проблематизујемо универзалне и универзалистичке поставке хуманизма у оквиру којих се маргинализоване

1 vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

групације смештају у класификације које их чине неважним или непожељним (Grosz 1994: ix), иако им се приписују претпоставке и веровања везана за концепте знања, моћи и жеље (Grosz 1994: x).

Призори тела које пати, насиља, мучења и трпљења физичког бола сачувани су у домену књижевног стваралаштва као речити знакови кризе тоталитарних концепата, последице отуђења и дехуманизације политичких поредака, неутаживе потребе да се оствари и манифестује моћ. Везивање негативних представа за женско тело и херојске, стоичке патње за мушко, покренуло је читав низ критичких преиспитивања у области феминистичке теорије, која се све више удаљава од посматрања тела као искључиво физичког ентитета, и одавно све одлучније заступа идеју о телу као семиотичкој јединици. Пол и сексуалност су нормирани друштвеним дискурсом, па и виђење тела исходи из дискурсних пракси и перформативних чинова, како се то очитује у низу теоријских поставки Мишела Фукоа, Жака Лакана, Ролана Барта, Жила Делеза, Лис Иригарej, Јулије Кристеве, Џудит Батлер и многих других теоретичара и теоретичарки. Према речима Елизабет Гроуз, тело је „концептуална слепа мрља у западној филозофији и феминизму" (Grosz 1994: 3), те се у овом одређењу успешно сумирају сва противречја везана за представљање тела у књижевности: Елизабет Гроуз само адекватно систематизује покушаје да се тело са периферије теоријских интереса премести у тематски центар проучавања.

Као предмет истраживања у друштвеним наукама, а нарочито у филозофији, тело је извор нејасноћа и несигурности, стрепњи и спорења, трајно обележено начином размишљања према ком у подели на тело и дух телу припада све оно што је пролазно, фриволно, прожето грехом и етички непоуздано, а слична се тенденција наставља у картезијанској филозофији. Као једна од најпроблематичнијих тема у критичкој интерпретацији књижевности, тело се намеће као сценска, класна и културна чињеница, али и као више пута игнорисана и неистражена „слепа мрља" у западној филозофији и савременој феминистичкој теорији, како то помиње Елизабет Гроуз (Grosz 1994: 3), која чак оптужује феминистичку теоријску мисао за скривену мизогинију због тога што, макар и нехотице, обнавља хијерархизовану дихотомију у којој је тело потчињено, омаловажено, маргинализовано, супротстављено свести, души и идентитету као елемент који мора бити одсутан како би се постигла духовна целовитост (Grosz 1994: 3).

Родне улоге формирају се у оквиру друштва и класа, те родни идентитет не може да се дефинише као задат, наслеђен или прирођен, већ пре као функција коју образује и условљава социјални контекст. Уз низ других чинилаца, књижевни лик родно одређује класа којој припада, а позиције класног и родног идентитета конструишу се зависно од спремности индивидуа да их прихвате или пак зависно од тензија које настају између друштвених група и појединаца. Род се конструише кроз карактеристичне телесне чинове, и тако се омогућује његова друштвена трансформација. Тело је активан процес реализације одређених индивидуалних

и колективних, културних и историјских могућности; оно није само историјски појам, већ и низ могућности које се у континуитету остварују. То се најбоље види у тематским оквирима рата и насиља, страдања и патње, где се тело неминовно повезује са сећањем и памћењем, где се однос према злу дефинише као амбивалентност у посредовању искуства: истовремена жеља за говором и одустајање од њега. Предочавање психолошких процеса џелата и жртве у ратној књижевности јесте ауторско искушење стога што сваки покушај да се говори о рату захтева и суочавање са немогућношћу језика да довољно снажно и сугестивно представи како зло које мотивише насилника, тако и пасивност, апатију и немоћ жртве. Зло и патња су неисказиви на плану физичке сензације и душевне трауме, њихова насумичност и непредвидивост изазивају неспокој, страх и очајање. Рат је, према дефиницији Јохана ван дер Денена, сводив на насиље: „колективно, директно, манифестно, лично, намерно, организовано, институционализовано, инструментализовано, санкционисано, а понекад ритуализовано и регулисано, насиље" (Dennen 1981: 128). Специфичност рата као граничне ситуације исказује се у изазивању осећања немоћи код јунака: и поред покушаја да се ратна траума поништи, потисне, удаљи од себе временским или просторним измештањем, сећање на рат остаје да јунацима укаже на осећање дезоријентисаности и отуђења ком је немогуће измаћи.

1.1. Патња у стварним и замишљеним световима: Александар Тишма

Однос према телу можда је, у књижевним оквирима, најбоље представљен у Шекспировој проблемској драми *Мера за меру*: иако се данас ово дело више посматра као специфична парабола са темом естетичке еманципације уметности, његов заплет је недвосмислено усредсређен на представљање телесних импликација моралне амбивалентности. Замена и размена тела у законском поступку и сексуалној уцени, а у циљу постизања пожељног или замишљеног социјалног, политичког и космичког склада, указују да у патријархалној хијерархији и жена и мушкарац постају предмет хирова охолог властодршца, да постају жртве самовоље силника чије су одлуке непредвидиве, било да је у питању подела казни или размена дарова. Као и толико пута раније, али и на битно другачији начин, ова Шекспирова драма представља позицију владаоца који може без објашњења и најаве да напросто одустане од управљања земљом те тиме апсолутизује своју позицију, да се повуче са јавне сцене, преузме други идентитет и почне да делује из потаје, да преузимањем друге улоге заштити тело и идентитет, отвори себи простор за манипулацију очекивањима и одлукама других људи, а да ипак тријумфално донесе правду својим поданицима. Контрола тела представљена је у *Мери за меру* као контрола живота и смрти, деловања политичког апарата и претњу социјалне побуне: иако у заплету нема ратног сукоба нити неког другог вида ризика рањавања тела, физиологија тела се манифестује као

неконтролисан порив за владањем, контролом и поседовањем како у владарској резиденцији и манастиру, тако и у затворима и борделима.

Проза Александра Тишме, једног од најпревођенијих али несумњиво недовољно цењених писаца српског језика, у потпуности је окренута темама зла и страдања: препуна је призора патње и трпљења, подређености и различитих видова тортуре, а насиље које јунаци и јунакиње искусе и поднесу често је не само и искључиво физичко, него и симболичко. Осведочење да у патњи не постоји могућност изузетка ни преседана, теза да је свако насиље онолико предвидиво колико и језовито, те да стога нема људске несреће која се никад раније није догодила и која се неће поновити, изгледају понајпре као дубоко укопан мизантропски стуб Тишмине поетике. Уверење да у сурово насумичном и насумично суровом универзуму само људска патња, искушење и кривица могу да буду аутоматски успостављени доминира у прози овог аутора.

Сликање насиља у Тишминој прози узнемирујуће је колико и помиреност жртве са тим насиљем. У роману *Употреба човека* Вера Кронер описује процес прихватања насиља и зла као физиолошку датост. „Ти повици, то урлање, ти ударци батином, то збијање и брбљање и пребројавање који не престају чине те помиреном", говори она, „толико помиреном и послушном да се смешкаш војницима кад навру у кућу као вукови, и кад те неко изабере, идеш с њим у кревет и трепериш захвално и грлиш га и љубиш и њишеш куковима шашаво, шашаво, само да би он био задовољан и да те не би потказао, да те Хандке не би изломио батином" (Тишма 2010: 325). За јунакиње у Тишмином свету као да нема друге могућности него да буду колатералне жртве у рату и миру, да против своје воље буду предмет жудње или агресије, као Вера Кронер и Ана Дрентвеншек. Судбине њих две и осталих женских ликова у роману *Употреба човека* обележене су истим, или сличним, друштвеним процесима и девијацијама: последица сиромаштва, социјалне незаштићености и историјских процеса је сексуална експлоатација, у борделу (Верина мајка Тереза) или логору (Вера), шокантно суочење са смрћу и насиљем, мирење с патњом, туга и безнађе. Тишмин постхумно објављени роман *Женарник* није, строго узев, ратни роман, пре би се могао сврстати у егзистенцијалистичку параболу или историјску фантазију са елементима еротике и хорора, али јесте анализа насиља над телом у околностима рата и убијања, те се стога може посматрати као допуна *Употреби човека*.

Жанровски успостављен на пола пута између историјске алегорије и садомазохистичке фантазије, *Женарник* се дотиче свих важнијих Тишминих тема: политичког и сексуалног насиља, рата и освајања – што се све може подвести под потребе мушкарца да оствари сурову доминацију над женама. Роман се може описати као исповест пасивног приповедача који је више посматрач него актер: присилно је регрутован у војну јединицу по законима своје земље Амберије, и тако кренуо у рат против суседног Зарбалаха, а након тога постаје граничар у караули усред пустиње, надомак непроходне планине Даргил. У борби против разбојничких банди осакаћен је и заробљен, али му је живот поштеђен

како би био извор информација непријатељу. Једна од повреда које је претрпео је и кастрација; његова рана изазива смех војника којима је наређено да га окупају, и из „мешавине презира и немара" (Тишма 2010а: 74) приповедач схвата да ће му живот бити сачуван. То што је „срамно и бедно окљаштрен" (Тишма 2010а: 54) чак му обезбеђује позицију на којој је делимично привилегован: добија надимак Поткушени, и зближава се са Господарем, немилосрдним садистом који гради женарник, застрашујући камени лавиринт за производњу сексуалног ужитка. Захваљујући рани, приповедач постаје нека врста саветника и слуге, исповедника једног силника и његов тихи пратилац. Господар до жена долази отимањем, оружаним нападима и насиљем, пунећи свој сексуални затвор и потом десеткујући силом регрутоване милоснице немилосрдно и хировито. Женарник је комбинација логора и бордела, где су затворенице мучене, премлаћиване и напаствоване: најпре их злоставља и силује Господар, па их сможднене и полумртве препушта оружницима и радницима. Пошто их докусуре, мртва тела ових несрећница бацају у провалију, где ће постати храна црвима, орловима и другим животињама. Призоре силовања, мучења, сакаћења, телесних и психичких понижења, праћене задахом нечистоће и садистичком жудњом, посредује невољни сведок који је претворен у човека без мишљења, расуђивања и било какве моћи или могућности, сведен на функцију немог и покорног пратиоца суровог Господара. Поткушени је сведок његових поступака, а надживеће га како би посведочио и о његовом фаталном крају. Поход на кнежевину Солзеју нови је циклус изазова и опасности за Господара и његове разбојнике, али ће донети и неке фаталне исходе. Заробљена кнегиња препустиће се Господару као да полаже жртву: „Ја те при томе волим не зато што морам, то не би била жртва, него принуда [...] већ те волим стварно, страствено, упркос томе што си ме учинио удовом и што те не познајем и што носиш преко лица ту грозну бразготину" (Тишма 2010а: 231). Речи очајнице која је схватила узалудност отпора али и вредност освете подсетиће донекле и на помиреност о којој је говорила Вера Кронер, иако она једино може да се и освети и искупи одласком у Немачку. Просторно удаљавање је, дакако, варљива одредница реинтеграције. Тишма упозорава да се од рата не може побећи, и да се рат не може заборавити: трауматично сећање неће угушити никаква животна промена, ма колико била коренита, нити ће поновни повратак решити трауме прошлости.

1.2. Слободан Шнајдер: тело у вихору рата и недоумица

Један од аутора који рат наративизује као кошмар и искушење јесте и хрватски драмски писац и романсијер Слободан Шнајдер. У својим прозним делима он реактуализује изазове индивидуалних одлука и наметнуту обавезу припадања.

Иако се оријентише на представљање патњи и страдања у Другом светском рату и етничким сукобима деведесетих, Шнајдерова проза

инсистира на приповедном поступку који одбија да паразитира на сензационалистичком, графичком приказивању насиља: сцене телесног мучења и убијања одигравају се у континуитету и неибежне су, али се читаоцу предочавају сведено и обзирно. Прозна збирка *505 са црном* распоредом приповедних целина доследно приказује ескалацију зла током деведесетих, као талас који полако нараста од психолошке тензије и механизама притиска над појединцем другачије етничке припадности, па све до иживљавања над лешевима након операције „Олуја". Како се тематика мења и проблематика заоштрава, језик и стил приповедака и прича прелазе скалу од сведеног и репортерског до рафинираног, нијансираног и суптилног израза, а како се лице рата изобличава у све страшнију маску звери, језик се одриче минимализма и сведености, напредује ка разбокореном, чак и свесно „распричаном" исказу, снажније исказаним мислима и сликама.

У Шнајдеровим романима стратегија је ипак унеколико другачија: приповедач посредује ратне страхоте замагљеним, готово сновидним призорима који привидно стишавају ефекте трагедије, али слутња о правим размерама патње тако постаје снажнија од сваког графичког призора који би био јасно предочен. Шнајдеров романескни првенац *Морендо* је роман о рату, смрти и ратним злочинима који су смештени у симболичку и временску вертикалу како би били више од документовања једног тренутка у стварности; непротумачено због истовремене хетерогености и архајске монолитности, ово дело у приповедању прелази пут од митског Златног доба до сумрака цивилизације у етничким сукобима с краја двадесетог века. То је роман о насиљу у чијем је средишту мит о Персефони и цикличном смењивању добра и зла, љубави и смрти, које се у свету одиграва са суровом правилношћу с којом отета Деметрина кћер своје време дели између подземља и живота на земљи: *Морендо* је исто тако и дело о вековном насиљу над Персефонама, о ратовима које воде Хадови, Аполони ћутке надзиру а Орфеји у њима гину од љубави. Роман почиње паралелном повешћу Персефоне и смртнице Зое, које су обе напастоване и обе предодређене Хаду (Гашпаровић 2016: 322), да би његов средишњи део био смештен у болницу у Хрватској половине деведесетих, где се приповедач, болнички пацијент, заљубљује у Јану из Чучерја, девојку у стању клиничке смрти, и расправља о животу и смрти најпре са честитим примаријусом, који је посвећен свом послу и етици свог позива, а потом с његовим наследником, злодејником Мачком који је у исти мах циничан и искрен, претворан и шармантан. *Морендо* је сновиђење у свевременост које може да се тумачи на више начина: можемо га читати као предсмртну визију идеалне љубави у уму умирућег човека, а у исти мах веома специфичан роман о телу онако како би се и Тишма бавио телесним мукама и физичким страдањем: роман о телу сакаћеном и „онечишћеном", али не само о женском, већ и о телу мушкарца сапетог посттрауматским стресом и осећањем кривице, мученог и страдалничког.

Доба мједи је породична историја са аутобиографском мотивацијом и метатекстуалним замахом у којој се спајају епски ток радње и лирски

тон. Шнајдеров роман је карактеристичан по лајтмотивима који се правилно понављају и природно уланчавају, са поузданом матрицом симбола у којој се разматрају судбина и идентитет човека двадесетог века. Велики део романа посвећен је насилним измештањима које прате рат, сеобама, миграцијама, протеривањима, али значајан део приповедања чини и драма опредељивања, идеолошког, политичког, хуманистичког па и судбинског.

Доба мједи почиње физиолошком нужношћу која тера на егзистенцијалне промене; године 1769. у Немачкој, кад влада непојмљива глад, појављује се мистериозни гласник добре будућности, „царев снубок", чији слаткоречиви позив на сеобу породицу Кемпф и њихове земљаке одводи у Трансилванију, земљу просперитета и нових могућности.

Најстарији међу очевицима ове мисије и на самрти је за непознатог позивара упорно тврдио да је штакор (пацов), и та ће животиња бити само једна у бестијаријуму расутом кроз роман, а симболичка важност њеног присуства мењаће се како се мењају околности у животу главног јунака Георга (Ђуке) Кемпфа. Штакор је, на самом почетку романа, надахнуто објашњавао да сељацима треба Вођа, шарени свирац од Хамелина који, додуше, може својом свирком намамити децу у смрт, али може одвести и у обећану земљу благостања. Већ се у тој двозначности заводљивог зова очитују све замке идеолошке пропаганде. Позив гласника који се не да описати појмовима реалног и могућег породицу Кемпф одводи у покрајине милостиве царице Марије Терезије. Кемпфови ће доцније постати фолксдојчери, тзв. „народни Немци", етнички Немци који живе изван граница Рајха. Штакори су посејани кроз штиво као црна пародија носилаца црне смрти, да подсете на то да у историјском колоплету најбоље опстају штеточине, али те штеточине су исто тако и чувари сећања, чувају драгоцени документ, такозвану бумашку која спасава живот Георгу Кемпфу, претапајући његов невољни есесовски ангажман у онај који је након рата много прихватљивији: комунистички.

Шнајдеров аукторијални приповедач, дезоријентисан у времену и простору али, што је опет парадоксално, захваћен брзацима велике приче свог века чије смерове и токове ипак он сам усмерава, са своје свевидеће маргине стиче „жалосни привилегиј" (Шнајдер 2018: 94) свезнања, али и даље стрепи да никада неће осванути у животу. *Доба мједи* је биографија протагонисте који, пратећи ток Другог светског рата, вреба тренутак да се роди у свету који његово рођење онемогућује оружаним сукобима, насиљем, прогоном и осталим обртима историје; нерођени Кемпфов и Верин син, сведен на глас с оне стране егзистенције, стрепи да ће се његови родитељи, присилно регрутовани есесовац и енергична партизанка, срести у оном тренутку њихових живота који ће уместо љубави и брака моћи да створи само сукоб и смрт. „Док се у *Моренду* човјек суочава с религијом и митом", у *Добу мједи* „је постављен сучелице идеологији и повијести" (Гашпаровић 2016: 336), што два различито формално и тематски компонована романа доводи у сагласје. Ђука Кемпф није свестан своје етничке припадности док га политичке промене не

увере да се у породици, граду и држави идеали и вредности устројавају према неким другачијим правилима. Година 1769. била је гладна година у којој су се својом активном, независном одлуком Немци одвојили од прапостојбине и запутили Дунавом на југ царевине у потрази за бајковитом Трансилванијом, али је година 1943. довела до промена у којима су потомци терезијанских колониста, и поред тога што нису имали воље ни жеље да учествују у променама, осванули са кукастим крстом као новим обележјем.

Централни део романа *Доба мједи* следи главног јунака Георга/Ђуку Кемпфа, који у Пољској доживљава ужасе Аушвица, борбе Немаца, Пољака и на крају Совјета. Истовремено, кроз приповедање се артикулише и повест о Вери, комунистичкој илегалки која ће после затвора у Старој Градишки да пребегне у партизане, и из рата изаћи као окорела верница нове идеологије и режима. Георг Кемпф ће се са совјетским војницима вратити у Славонију и тако преживети прогон подунавских Шваба, од којих су многи завршили у југословенским концентрационим логорима. Кемпф је био регрутован у Вафен СС (Waffen-SS), оружано крило Химлеровог СС-а, у који се улазило добровољно, барем у прво време, да би потом наступило регрутовање које су подунавски Немци сматрали принудним, па су себе називали силовољцима (freiwillige-gezwungene). Шнајдер упорно инсистира на парадоксалној двојности како у идеологији, тако и у хијерархији, јер његов јунак нити успева, нити жели да се декларише за једне или друге.

Приповедач је у Шнајдеровом роману двострука инстанца: на једном нивоу дели глас са нерођенима, а с друге стране без много страсти али са завидном дозом смирености и емпатије казује о Кемпфовој судбини, коментаришући људе које среће и ситуације у којима се обрео. Нерођени проничу у догађаје, имају знање о свету али немају никакву моћ; према митско-религијској потки на коју се Шнајдер ослања, у самом тренутку рађања нерођени губи све своје свезнање и постаје tabula rasa. Нерођени су, заправо, један колектив, заједница обележена стрепњом; неки од њих се никада неће родити у емпиријском свету, као једна нерођена чији родитељи и брат страдају од немачких рафала у јеврејском гету, испаљених на њих док су искакали из запаљеног стана, са трећег спрата. Заборав који наступа са рођењем симболички поручује читаоцу да се знање о историји стално систематски потискује.

О свој бесмислености ратовања и деловања историје можда понајвише говори један врло телесан детаљ из Шнајдеровог *Доба мједи*: слика тела непријатеља која и на фронту и у кафанској тучи остају залепљена у неодвојивом загрљају. Приповедање у поглављу „Шума Двогуба" тече овако:

> „Рука нашега држи нож који је Русу засјечен у гркљан; Рус забио је своју бајунету нашему у леђа све до дршка. И гркљан Руса и леђа нашега румени су од смрзнуте крви. Покушавамо их раздвојити, но схваћамо да је то немогуће: смрзнути су, дрвени, могли бисмо их одвојити једино сјекирама или пилом, али и то је питање. Па смо их сахранили тако загрљене на овом мјесту." (Шнајдер 2018: 105)

Ово „двоглаво биће, румено од смрзнуте крви" положено је у посебну раку. И само је један официр прокоментарисао: „Као да су се окупали у малиновцу". Рат може деловати као игра и представа, као мајсторски изведена симулација, али је његов највећи трагизам управо у чињеници да проливена крв може лако да се побрка са обичним соком од малине.

1.3. Кристиан Новак и Јурај Худолин: породични пакао

Тематски приоритети Кристиана Новака негде су на трагу мрачних и носталгичних приповедних тенденција савремене прозе у којој се мешају елементи фантазије, дистопије, социјалне анамнезе и латентног критиковања савремене потрошачке културе која је виђена као емотивно анестетизирана. Резултат ауторове разгранате амбиције је вишеслојна проза посвећена темама свакодневног баратања насиљем као комуникацијском и идеолошком парадигмом. У роману *Чрна мати земла* (хрватско издање Алгоритам, 2013; српско издање Књижевна радионица Рашић, 2017) једна од наоко споредних тема изроњених из магистралне тематско-мотивске доминације различитих потискивања, склањања и затрпавања јесу духови, наративизовани најпре као вапај дечје подсвести а у завршници романа као агресија пробуђене историје. Имагинарни пријатељи главног јунака Матије зову се Хешто и Пујто, израњају из мрака „између свињца и штагља", један налик свињи, други кокошки (Novak 2017: 160). Замишљени пријатељи Матијиног дечаштва производ су помешаних осећања која су дефинисана делом као налажење замене за преминулог оца, а делом као потреба за екстернализацијом негативних порива и рушилачких страсти детета немоћног да врати идиличну прошлост и да освести мучне конфликте у садашњости.

Чрна мати земла почиње фактографијом о суициду која би се могла интерпретирати као део научног истраживања колико и као исечак из жуте штампе: „У једном је међимурском селу на јужној обали Муре од средине свибња до конца липња 1991. године забиљежено укупно осам самоубојстава" (Novak 2017: 7). Толико тога мистичног и пренаглашено мистификованог везује се за самоубиство, а да епидемија суицида у провинцијском месту не би била феномен подложан колико истраживачкој скепси, толико и разбуктаној имагинацији знатижељника. Прва реченица романа указује на могућу мистерију, а наредна ту мистерију већ поништава и раскринкава: према службеној верзији која се наводи, никакве везе између осам случајева самоубиства није било. Сећање и самоубиство два су необјашњива феномена: и једно и друго поричу егзистенцију и поново је ишчитавају. Између сећања и самоубиства позиционира се обмана, виђена као ритуал и пракса у којима се сједињују разбољевање и излечење. Појава духова, међутим, само потцртава ту амбивалентност: они постају одраз расула и индикација поремећаја у Матијином уму. Матијини злослутни и застрашујући пратиоци истовремено су имагинарни савезници настали као одраз диктатуре захтевног колектива, и сабласни узбуњивачи с којима у међимурско село стиже

грађански рат. Ланац самоубистава у Међимурју током маја и јуна 1991. открива да су појединачне смрти и појединачне несрећне судбине само почетак егзистенцијалног кошмара након ког следи колективно страдање. Много година после тог рата Матијин пасивно-агресивни бојкот реалитета разара изграђени заштитни механизам и јунака враћа детињим самооптужбама за све смрти које никако није могао узроковати. Раскид једне емотивне везе је у *Црној мати земли* наизглед конвенционално „померање тла", наизглед очекиван покретач кризе идентитета иза које се помаљају постепено траума и ужас дубоко потиснуте прошлости: прошлост је потиснута и као слика и као језик, јер Матија не само да се не сећа ничега, него више ни не говори међимурским кајкавским.

Те 1991. кад се дешавају кључни догађаји у Матијином детињству, догодиће се ланац самоубистава као вид посредне али злослутне најаве рата, но исто тако и као опомена због изневеравања закона природе. Немогућност социјалне интеграције манифестоваће се у животима младих и старих, једнако као и у животима сиромашних и одбачених. Матија ће себе окривити за низање смртних случајева, и из самооптуживања склизнути у самозаборав и потискивање. Један од механизама бега од самооптуживања биће и ритуални покушај пребацивања кривице на пријатеље из маште, на Хешта и Пујта, на духове који се свом фиктивном владаоцу обраћају, најављујући и разјашњавајући самоубиства. Елементи фантастичког тако фигурирају као емотивни пургатив и као нека врста ауторегулације трауме, у којој измишљена сећања из прошлости као механизам постепеног потонућа не само у лаж, него у лажну стварност са лажном прошлошћу, постају ментално сидриште за очување здравог разума и избегавање потпуног слома личности.

Застрашујући Хешто и Пујто биће симптом акутне кризе у Матијином уму, али и неопходни душевни пургатив. Ипак, његов лични мир саздан на климавим темељима самообмане коначно се распада и јунака враћа у прошлост.

Роман Јурија Худолина *Пасторак* предочава антијунака Лориса Чивитика, који је оличење непрегледног низа мана и порока, а понајпре бисмо га могли описати као генератора сваког замисливог насиља: он је силеција и лажов, преварант и отимач, садиста и среброљубац, сексуални предатор и крадљивац. Његова бруталност предочена је у низу призора физичког злостављања и вербалног понижавања посинка Бењамина Закрајшека, дечака који године 1987. из Љубљане долази са мајком Ингрид да живи у малом месту Пануле, у области Проштина, на југоистоку Истре, не слутећи да ће се обећана идила брзо претворити у пакао. Чивитико једнако злоставља своје запослене и своју породицу, а његову сурову нарав допуњавају лакомост и непоштење манифестовано у читавом низу противзаконитих, пљачкашких и експлоататорских пословних подухвата. Све негативне особине Чивитика сведене су, ипак, на параболично насиље, које можемо, према неким тумачењима, читати и као алегорију агресије у којој се распала СФРЈ. Он туче, силује, ломи

носеве, ноге и руке, вређа и проклиње. У свом забаченом и запуштеном селу Лорис је бог и батина, контролише све, а њега не контролише нико, понајмање корумпирана власт.

У сцени кад Бењамин од оца на поклон добија пакет са књигама, највидљивији је укупан репертоар злостављања. На књиге Лорис најпре реагује грубим речима и простачким гестовима: „Шта је ово? Хоћеш да ми затрпаш кућу тим папирима?" (Hudolin 2017: 177); док то говори, он чачка нос („Шмркље је на длану ваљао у куглице које је потом бацао на малог"); потом демонстрира нетолеранцију и предрасуде, уз изругивање и омаловажавање („Онда је у руке узео збирку Е. А. Поа. ,'Ко је тај педер? Чудно му име', зајецљиво је констатовао."). Погледавши слику аутора на корицама, Чивитико изражава и типично малограђанско негодовање: „Уффф какви подочњаци, тај сто посто пије за џ по Словенији! Да га ниси случајно позвао у Пануле! Одмах ћу обојицу да истерам. Томе не бих ни оцта наточио у свињско корито! Не доводи ми тог у кућу" (Hudolin 2017: 177).

Пастораk је роман о насиљу које патријархална, затупљена и заплашена заједница толерише, из истих разлога као у роману *Чрна мати земла*: граница између страха за сопствени живот и одсуства самилости према туђем је једва приметна. Физиологија телесне патње сведена је у оба дела на демонстрацију суровости и бездушности у породичном паклу од кога нема спаса зато што је спољни свет заплашен или незаинтересован да помогне. Политика немешања у интиму појединца показује се као данак патријархалној затуцаности, јер се тим немешањем толерише насиље.

1.4. Песма ноћи: поетска метафора страдања

Песма ноћи је роман нигеријског писца Криса Абанија, који је већ са осамнаест година постао политички заточеник, а са двадесет пет емигрирао у Европу, избегавши да буде осуђен на смртну казну. Његово до сада најуспешније дело је лирско-натуралистичка повест о имагинарном грађанском рату у неименованој земљи Западне Африке, о рату у коме се боре деца, али не фанатизована деца-ратници, већ деца-жртве чија се тела користе не само као ратне машине него и као део стратешког мизансцена ратних операција. Главни јунак зове се Моја Срећа, и то иронично име носи петнаестогодишњи дечак који пуне три године учествује у ратним дејствима за која је тешко одредити локацију: по неким назнакама, морао би то бити фикционализовани грађански рат који се одвија у Нигерији. Моја Срећа видео је и доживео жалосне и потресне догађаје: био је сведок смрти родитеља, принуђен да почини силовање, прикључен војној формацији деце ратника којима су пресечене гласне жице како не би могли да крикну, јаукну ни проговоре. Та немост је додатни парадокс приповедања, јер наратор има потребу да објасни порекло сопствене исповести: имплицитном читаоцу (за ког се подразумева да је говорник енглеског језика) ставља се до знања да приповедни глас који долази са туђег језика (језика игбо) и без артикулације говорног апарата

заправо јесте нешто што чујемо из његове главе, изговорено на прималном језику гена. Бестелесни глас Моје Среће сведочи о суровој стварности рата у ком се деца користе како би поставила минска поља која неће бити означена, рата у ком су унапред жртвована, али и рата који не успева да убије сваку хуманост у њима. Безгласни говоре једни са другима користећи мимику, гримасе и покрете, исказују осећања, заљубљују се и зближавају, а њихова ратна стварност предочена је низом лирских слика и лирским језиком који се у датој ситуацији чини немогућим, али читаоцу ниједног тренутка није неприродан, нити неуверљив.

Абани заснива приповедање у *Песми ноћи* на принципу немогућности: препреке да исприча трауматично искуство не огледају се само у етичкој и моралној незамисливости злочина, него и у емотивним, физичких, физиолошким, геополитичким препрекама које ометају посредовање сведочења. Главни јунак име Моја Срећа носи као ироничну и бестијалну ознаку свих својих прикраћености и привилегија; *Песма ноћи* је његов унутрашњи монолог препун халуцинација, сећања на срећу и зло, љубав и злочин, а оно што роман најизразитије профилише јесте бизарна и истовремено чудесна комбинација лирског говора и бруталне визуализације насиља. Окосница романа је језик знакова, из ког се црпе метафорични и зачудни називи појединачних поглавља: „Одмор је брада у длану", „Тишина је мирна рука, раван длан", „Истина је кажипрст на језику управљен ка небу". Да су у питању неми јунаци ми нећемо бити свесни кад прочитамо прву реченицу, која гласи „То што чујете није мој глас" (Абани 2011: 5), али у том тренутку исто тако нећемо знати да тело може бити замена гласу, јер не само да емотивне сигнале шаље покретом, него на себи носи уписана сведочења о животу и смрти. Моја срећа на телу носи своје „лично гробље", на руку резбари по један крст за сваку вољену особу коју је изгубио, али утискује и знак за свако почињено убиство у ком је уживао.

Док покушава да стигне своју чету након разорне експлозије од које се онесвестио, главни јунак ће нас у свом сећању и бунцању провести кроз призоре миловања и сакаћења, људождерства и чедоморства, кроз слике патње и вере у љубав. Једна од вероватно најпотреснијих сцена у роману јесте силовање под претњом смрти: „силуј, или си мртав", каже главном јунаку његов заповедник (Абани 2011: 58), док се жртва невољном насилнику обраћа речима: „Боље да такви као ти живе". Између живота и смрти представљених у ова два исказа смешта се парадокс ужаса и ужас парадокса који говоре о телу у рату.

2. ЗАКЉУЧАК

2.1. Физиологија тела и текста

Насиље се не може дочарати ни описати без евокације телесне патње и бола чији је интензитет некада немогуће посредовати језиком, а ратне теме у савременој прози као да увек изнова обнављају интерес за физиологију тела највише стога што узнемирујућа слика телесне патње или изазова може да колико-толико надокнади недостатност језичког описа. Једини вид критичкотеоријске активности с циљем укидања маргиналности тела у тексту може бити деловање у том истом тексту – с том разликом што се читање тела у тексту мора неминовно претварати у учитавање свих позитивних императива телесности у текст, у афирмацију делатног идентитета који се супротставља агресивним механизмима присиле.

Листа референци

Abani 2011: K. Abani, *Pesma noći*, Zrenjanin: Agora.

Dennen 1981: J. van der Dennen, On War: Concepts, Definitions, Research Data, u: *UNESCO Yearbook on Peace and Conflict Studies 1980*, Westport CT: Greenwood Press, 128–189.

Gašparović 2016: D. Gašparović, Umiranje u doba mjedi: reflekse oko romana Slobodana Šnajdera *Morendo* i *Doba mjedi*, u: D. Gašparović, *Zlatno runo: književni ogledići i ogledi*, Rijeka: Društvo hrvatskih književnika, 314–349.

Grosz 1994: E. Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Novak 2017: K. Novak, *Črna mati zemla*, Beograd: Književna radionica Rašić.

Tišma 2010: A. Tišma, *Upotreba čoveka*, Novi Sad: Akademska knjiga

Tišma 2010a: A. Tišma, *Ženarnik*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Hudolin 2017: J. Hudolin, *Pastorak*, Beograd: Laguna.

Šnajder 2011: S. Šnajder, *Morendo*, Zagreb: Profil.

Šnajder 2018: S. Šnajder, *Doba mjedi* (treće dopunjeno izdanje), Zagreb: TIM press.

Vladislava S. Gordić Petković

„TWO-HEADED CREATURE, REDDENED WITH FROZEN BLOOD": PHYSIOLOGY AND WAR IN CONTEMPORARY FICTION

Summary

Any attempt at the portrayal of war in literature has to consider the situations and scenes that test the characters' moral strength and ethical decisions, as well as the ensuing psychological effects once the war experience is over. The post-war traumas, the physical and emotional devastation, the brutal effects of war on survivors as well as the rise of brutality as a post-war effect and a lasting consequence affect the individual characters. The body in war has been a topic that has not been thoroughly investigated, although it raises many complex issues due to controversial approach to the human body in ancient and recent theories alike. According to Elizabeth Grosz, the body has been a conceptual blind spot in both Western philosophical thought and contemporary feminist theory, implicitly defined as unruly and merely incidental to the defining characteristics of mind, reason and identity. Philosophy has established itself as a form of knowing only through the disawoval of the body and exclusion of femininity. Misogynist thought justified women's secondary social positions by constructing their bodies as imperfect, frail and subject to processes escaping conscious control, especially in the context of abrupt social change.

The novels by the authors who once belonged to Yugoslav literature, Aleksandar Tišma and Slobodan Šnajder, provide a glimpse into the post-war world, but mostly focus on the survivors who relive the retroactive horror and come to terms with the society's collective memory. Tišma observes the victims of the Second World War and their disenchantment with a scarcity of empathy and an almost scientific objectivity, whereas Šnajder endows the voice of the unborn with the power to record and witness the dismal situations the main character Kempf, the Wafen SS conscript, is subjected to. Chris Abani, Kristian Novak and Juris Hudolin deal with the violent body in different ways, but they all project the society's traumas and concerns on it.

Keywords: violence, body, war, post-Yugoslav fiction, narrative

Примљен: 27. фебруара 2019. године
Прихваћен: 15. јуна 2019. године

Наслеђе 43 • 2019 • 187–198

Biljana Vlašković Ilić[1]
University of Kragujevac,
Faculty of Philology and Arts

THE BODILY CATHARTIC IN SOPHOCLES' *KING OEDIPUS*, *ANTIGONE*, AND *PHILOCTETES*[2]

This paper examines Sophocles' plays *King Oedipus*, *Antigone*, and *Philoctetes* in order to explore whether catharsis is possible without body torture. Referring to the ideas of Michel Foucault from his seminal work *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975), the paper investigates the role of the body in Sophocles' plays and, within the realm of Sophocles' fiction, reassesses Foucault's claim that over time the reform of the soul had become more important than the punishment of the body.

Keywords: Sophocles, body, punishment, torture, drama, Foucault

"**Chorus:** Many things dread and wonderful,
none though more dread than mankind…"
Antigone
(Sophocles 2014a: 10)

1. INTRODUCTION: THE LAUGHTER, THE PAIN, AND THE BODY

Three traditional theories explain the role and meaning of laughter and humour. The oldest, Superiority Theory, advocated by Socrates, Plato, Aristotle, and later Thomas Hobbes, asserts that we laugh at misfortunate people because we feel superior to them. This theory "dominated Western thinking about laughter for two millennia" until two new theories appeared in the 18th century: the Relief Theory, according to which "laughter relieves pent-up nervous energy"—Herbert Spencer and Sigmund Freud were prominent supporters—, and the Incongruity Theory—seconded by Kant, Schopenhauer, and Kierkegaard among others—, which claims that people laugh when they perceive "something incongruous—something that violates [*their*] mental patterns and expectations" (Morreall 2016). Traditionally, these theories have been applied to Comedy, which, according to Aristotle's definition of the Ludicrous in his *Poetics*, presents some mistake and imitates the shameful people. In a comedy, the shame is painless and not at all destructive, so that we laugh not at the pain but only at the ugliness of the things presented (Aristotle 2013: Chapter V).

1 biljana.vlaskovic@filum.kg.ac.rs

2 This paper is the result of research within the international scientific project "Brands in literature, language, and culture".

In his *Passions of the Soul*, René Descartes goes one step further by claiming that "Ridicule or derision is a kind of joy mixed with hatred, which results from our perceiving some small misfortune in a person who we think deserves it: we hate this misfortune but enjoy seeing it come to someone who deserves it. When this comes upon us unexpectedly, the surprise of wonder causes us to burst into laughter" (Descartes 2017: Part 3, 50). Laughter is thus seen as an expression of ridicule, scorn, wonder, indignation, hatred, and even joy—"the joy we get from seeing that we can't be harmed by the evil that we are indignant about" (Descartes 2017: Part 2, 35). In a comedy, this misfortune "must be small; if it is great, we can't believe that the person who has it deserves it, unless we were born mean or hate him very much" (Descartes 2017: Part 3, 50). But what if one was to apply these theories of laughter to some of the great spectacles of torture and death that are known to have taken place in both history and literature? The laughter accompanying the witnessing of the mutilations of the body throughout history may be said to combine the teachings of the three famous theories: it is the laughter springing from the incongruity of the very situation, celebrating our superiority, and relishing the relief we feel for not being the ones mutilated.

A famous example of body mutilation as an appropriate punishment for regicide involves Sir William Wallace (1270-1305), one of the leaders of the First War of Scottish Independence, who was "hanged, drawn and quartered" after being accused of high treason by King Edward I. The said punishment was devised by Edward I's father, King Henry III, and had been applied (in various forms) in England until 1870. There are many different accounts of Wallace's martyrdom, one claiming that

> After hanging for a certain time, the sufferer was taken down, while yet in an evident state of sensibility. He was then disembowelled; and the heart, wrung from its place, was committed to the flames in his presence … The body was afterwards dismembered; the head fixed on London Bridge, the right arm on the bridge of Newcastle-upon-Tyne, the left at Berwick, the right leg at Perth, and the left at Aberdeen. (Carrick 1830: 161)

According to another account, Wallace was also emasculated in the process: stripping him of his masculinity must have been particularly ignominious for one who was thought of as "a hero, befitting of praise and glory", but also satisfying for those who thought that Wallace "deserved one of the most brutal executions possible" (Hale 2016).

It has been noted that "Edward had destroyed the man, but enhanced the myth" (BBC 2014). As is often the case, the greatest martyrs, such as Jesus or Saint Joan, haunt the human imagination and help create some of the most exquisite myths. Writers have been known to take advantage of the human thirst for pain resulting in beauty and to create literary works that stand the test of time. Francis Fergusson, for example, singled out "*Oedipus Rex*, near the beginning of the tradition, and *Hamlet*, on the threshold of the modern world" as two "sphinxes of literature, with the disconcerting property of showing up those who would interpret them" (Fergusson 1972: 2). This paper

Наслеђе 43 • 2019 • 187–198

goes back to *King Oedipus* and two more plays written by Sophocles, *Antigone* and *Philoctetes*, in order to explore whether catharsis is even possible without body torture and whether the purpose of such catharsis is similar to the feeling one gets from laughter. Referring to the ideas of Michel Foucault from his seminal work *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975), the paper examines the role of the body in Sophocles' plays and, within the realm of Sophocles' fiction, reassesses Foucault's claim that over time the reform of the soul had become more important than the punishment of the body.

2. BODY AS A BRAND IN SOPHOCLES' PLAYS

In order to prove his argument that in the modern system the body is punished and regulated by means other than public torture, Foucault opens his *Discipline and Punish* with precisely this image: that of a body damaged to such an extent that it becomes painful to read about its mutilations. Much like Wallace, Foucault's chosen victim, Robert-François Damiens (1715-1757) was executed in France by drawing and quartering[3], but significantly, he was the last person to die in this gruesome way. In less than a century, the penal system was reformed, the age "saw a new theory of law and crime, a new moral or political justification of the right to punish; old laws were abolished, old customs died out" (Foucault 1995: 7). The body was no longer in the spotlight:

> If the penality [*sic!*] in its most severe forms no longer addresses itself to the body, on what does it lay hold? The answer of the theoreticians—those who, about 1760, opened up a new period that is not yet at an end—is simple, almost obvious. It seems to be contained in the question itself: since it is no longer the body, it must be the soul. (16)

In a classical tragedy, however, it seems that the body punishment leads to the reformation of the soul: physical torture elicits pity and fear that are necessary for "the proper purgation of these emotions"[4] (Aristotle 2013). What leads to catharsis (which reforms the soul not only of the tragic hero, but of the spectator as well) is the inevitable "Scene of Suffering" that is "a destructive or painful action, such as death on the stage, bodily agony, wounds and the like"

3 Foucault cites several accounts of the punishment, all of them closely describing the torture, claiming that Damiens was "…'taken and conveyed in a cart, wearing nothing but a shirt, holding a torch of burning wax weighing two pounds'; then, 'in the said cart, to the Place de Gréve, where, on a scaffold that will be erected there, the flesh will be torn from his breasts, arms, thighs and calves with red-hot pincers, his right hand, holding the knife with which he committed the said parricide, burnt with sulphur, and, on those places where the flesh will be torn away, poured molten lead, boiling oil, burning resin, wax and sulphur melted together and then his body drawn and quartered by four horses and his limbs and body consumed by fire, reduced to ashes and his ashes thrown to the winds' (*Pilceso riginales*..., 1;72-4)" (Foucault 1995: 3).

4 The full definition of tragedy given in *Poetics* goes as follows: "Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions." (Aristotle 2013)

(Ibid). In *King Oedipus*, the paradigmatic Aristotelian tragedy, the physical wounds are self-inflicted and do not bear resemblance to the actual wounds inflicted to historical persons such as Wallace and Damiens. Oedipus chooses his own physical punishment, one that is fitting for the crime he unwittingly committed. Both the historical examples and the literary example refer to regicide, but the latter relies heavily on the hero's ignorance of the truth without which recognition (anagnorisis)[5] would be impossible. Oedipus' ignorance is implied in his offensive words to Teiresias:

> **Oedipus:** There is no truth in you, since you are blind and deaf and dumb and mad! … Your life is one eternal night and so you cannot do me harm or any man that sees the light of day … the trusty Creon secretly assails me, seeks to throw me out by bribing such a scheming quack as this, whose sight is only sharp identifying gain, whose 'art' of prophecy is, however, blind. (Sophocles 2014b: 11)

Teiresias' answer suggests that to know, one must go blind:

> **Teiresias:** Hear me now, since you have taunted me with being blind; *you have your sight, but do not see*[6] the evil you are in, nor where you live nor yet with whom you live … the twofold curse of mother and father both one day will drive your injured feet in exile from this land, since you see nothing now, but darkness only then. (12)

Teiresias' warning evokes the lines of Shakespeare's Gloucester from *King Lear* (IV, 1), who realizes his mistakes only after he has lost his sight:

> **Gloucester:** I have no way, and therefore want no eyes.
> I stumbled when I saw.
> Full oft 'tis seen,
> Our means secure us and our mere defects
> Prove our commodities. (Shakespeare 2002)

While Lear's metaphorical blindness is a symbol of lack of insight, Gloucester's literal blindness symbolizes gaining insight. Shakespeare turns to metaphorical blindness numerous times: in *A Midsummer Night's Dream* (I, 1), Helena exclaims that "Love looks not with the eyes but with the mind. / And therefore is winged Cupid painted blind"; in *Cymbeline* (IV, 2), Imogen remarks that "our very eyes / Are sometimes like our judgments, blind"; in *The Merchant of Venice* (II, 6), Jessica says that "Love is blind" so that "lovers cannot see the pretty follies that themselves commit". But when metaphor is not enough, he tends to translate it into action, as in Gloucester's case. In *King John* (IV, 1), the most striking scene involves young Arthur pleading Hubert not to burn out his eyes with hot irons. In *Titus Andronicus* (II, 4), when Marcus discovers Lavinia after her rape and mutilation, he invites her to go and make her father blind, "For such a sight will blind a father's eye". The

5 In *Poetics*, anagnorisis is defined in the following way: "Recognition, as the name indicates, is a change from ignorance to knowledge, producing love or hate between the persons destined by the poet for good or bad fortune. The best form of recognition is coincident with a Reversal of the Situation, as in the Oedipus." (Aristotle 2013)

6 Added italics.

Наслеђе 43 • 2019 • 187–198

blindness he refers to is caused by pain and will also gain insight into truth. Thus Shakespeare, writing "on the threshold of the modern world" follows Sophocles' King Oedipus, who decides to take his own eyes upon seeing his wife and mother, Jocasta, hanged by the neck:

> **Second Messenger:** … what followed was a dreadful sight. For snatching up the golden pins which clasped her gown about the corpse, he raised them up and then struck down and through his open eyes, and cried that they would never more behold himself nor yet the consequences of his crime, but in perpetual darkness he would see the ones that he should not have seen and would not know the ones that he had longed to see; and so he cursed as more and more he lifted up his hands to strike his eyes. (Sophocles 2014b: 31-32)

By this moment Oedipus has turned into a threefold murderer: a regicide, a patricide, and a matricide. Darkness becomes his only friend and refuge, as he wails:

> **Oedipus:** The darkness! Apotropaic of friendship! Unspeakable, it comes; untamed and lavish on the breath of a breeze. What need have I for eyes, for whom there would be nothing sweet for them to see?

The darkness also allows Oedipus to become an archetypal figure of the blind seer, much like Teiresias whom he ridiculed for being blind, or the one-eyed Odin, a revered deity in Norse mythology, who "drew wisdom from the well of the Giant Mimir" (Munch 1926: 7) after having gouged one of his eyes and exchanged it with Mimir in return for the draught of wisdom. Moreover, Oedipus' self-inflicted blindness symbolizes the blindfolded justice, and like Lady Justice, he must impartially punish the regicide even if it means punishing himself. Significantly, the play's "catastrophe" is not Oedipus' death but his self-imposed exile, contributing to an intense sentiment of pity as expressed by Oedipus himself in one of his final lines: "If there can be a fate of fates most heinous and unparalleled, then Oedipus has suffered it" (Sophocles 2014b: 34). By reducing Oedipus to the state of an ordinary man, Sophocles helps the audience identify with him and achieve catharsis. This, however, would not be possible if Oedipus had not plucked his eyes out, since the gruesome image becomes the necessary visible symbol for both human wisdom and extreme pain and suffering.

Having paid his penance for the heinous crimes he had unwittingly committed, it is only fair that he should find his resting place in the grove that is dedicated to Eumenides, Greek deities of vengeance, "the goddesses who see all things" (Sophocles 2014c: 3). At Colonus, he becomes the man whose ears are his eyes (6) and he uses his secret knowledge to help king Theseus keep the town of Athens safe from Theban warriors—a secret not to be shared with the viewers. His final wish is another mystery that adds to his mythical status: he decides to die "untombed", i.e. he makes Theseus promise never to reveal his final resting place. His disregard for his own tomb clashes with the importance of burial rites as presented in *Antigone*. In this play, the body is too revered a thing, as was the custom in ancient Greece. According to Plato, "the ideal of

any Greek [*is*] to be rich, healthy and honoured; to live to a grand old age; to bury his parents with honour, and ultimately to be buried in turn by his own children with due respect" (Retief 2006: 44). Ancient Greeks had specific funerary practices in an effort to "prevent the process of burial from causing inconvenience to the community or providing an opportunity for exploitation by those with ulterior political motives" (Ibid). Special rules applied to the burial of violent criminals, suicides, and murderers (52), but soldiers (who were also murderers in their own right) "were normally buried with the same honours as their comrades" (55). Death was viewed as "a form of cultural/religious contamination" (48) because the gods abhorred the act as it was not natural to them. Individuals were also affected by this contamination: "The Greeks believed that a temporary aura of sanctity from the deceased at the time of the departure to the afterlife (the process of death) also "contaminated" the next of kin and that they thus needed to be purified of this inappropriate "pollution" before they could continue with their everyday lives" (59). These beliefs, along with the background situation as presented in *Oedipus at Colonus*[7], helps put *Antigone* in perspective. In the former play, Oedipus disowns his two sons, Eteocles and Polyneices, and proclaims that Polyneices "shall never conquer Argos with the spear, nor yet return to live in the Argive vale, but rather die by a sibling hand and kill the kin who drove [*him*] out" (Sophocles 2014c: 36). The wretched son (and brother) has only one plea:

> **Polyneices:** My sisters, you have heard our father's harsh curse launched against me and so, by all the gods, I beg you, if his imprecations are fulfilled, and you somehow do make your way back home to Thebes, do not you dishonour me, at least, but place me in my tomb with proper burial rites.

The spiritual tragedy and external uncleanness that were faced in *King Oedipus* are even more prominent in *Antigone*, whose eponymous heroine becomes the tragic loss and victim of fate on the surface. From beneath the surface she emerges as the first true rebellious dramatic character who "chooses to disregard the state law in favour of the law of gods" (Vlašković Ilić 2017: 143) due to the promise to her brother. Antigone's rebellious spirit was markedly celebrated by the Irish playwright Seamus Heaney in his 2004 translation of Sophocles' play titled *The Burial at Thebes*, in which Heaney presents Antigone as the embodiment of (possible) change and describes burial as "the most significant metaphor of the twenty-first century" (142).

7 **Ismene** *[to Oedipus]*: Now rather is the time to tell the tale of ills besetting your two wretched and unlucky sons. At first it was their wish to leave the sovereign power to Creon, so to spare the city more pollution yet, in contemplation of the former taint upon the race, which once had taken hold of your unlucky house; but now foul strife has come upon these thrice unlucky sons - some god or errant thought the cause - inspiring them to snatch the kingship for themselves. The younger of the two in years and temperament, Eteocles, has driven his elder brother Polyneices both from the throne and from the land in exile. And he, according to the tale that most has currency among us, went in his flight to Argos in its ring of hills and there procured new kinsmen and spear friends (Sophocles 2014c: 11-12)...

Наслеђе 43 • 2019 • 187–198

Unlike Sophocles, who ultimately claims that fate rules us all[8], Heaney stresses Antigone's free will and choice:

> **Antigone:** I disobeyed because the law was not
> The law of Zeus nor the law ordained
> By Justice, Justice dwelling deep
> Among the gods of the dead. What they decree
> Is immemorial and binding for us all.
> The proclamation had your force behind it
> But it was mortal force, and I, also mortal,
> I chose to disregard it. (Heaney 2004: 21)

Heaney places heavy emphasis on the political aspect of the play, which is all but muted in the original. The character of Creon slowly evolves from a benevolent brother-in-law in *King Oedipus* to an insensitive ruler who decides to kidnap Oedipus' daughters after Oedipus refuses to leave Colonus. In *Antigone*, his role is much more prominent: he is portrayed as an oppressive despot whose kingly body becomes an idea more important than the sanctity of the dead body of a hero-warrior. His decision to leave Polyneices' body "all exposed, a feast for carrion birds and dogs, gross spectacle of shame" (Sophocles 2014a: 7-8) provides a sharp contrast to the holiness of his own kingly body, which cannot and will not be contradicted, let alone by a woman: "So long as I live," he bellows, "no woman shall rule me" (15). Hence, Antigone's bold decision to contravene Creon's laws and pay respect to the dead body of her brother is also political and justified, as she claims:

> **Creon:** … You, though, answer me… and keep it brief. Were you aware that I had publicly forbidden such an act?
> **Antigone:** I was aware of it, of course I was… You made it crystal clear.
> **Creon:** And still you dared to contravene these laws?
> **Antigone:** I did, since Zeus had not pronounced these laws, nor yet does Justice, dweller with the gods below, prescribe such laws among the ranks of mortal men. I did not think that your decrees were of such weight that they could countermand the laws unfailing and unwritten of the gods, and you a mortal only and a man. The laws divine are not for the now, nor yet for yesterday, but live forever and their origins are mysteries to men. There was no way that I would wish to pay a penalty to gods for contravening them, and all because I feared a tyrant's temper … And if by chance I seem to you to act in foolishness, it may just be it is a fool himself condemns my foolishness. (13)

It is at this point that the play distances itself from the mere physical punishment of the body and focuses instead on the reformation of (Antigone's) soul. Creon decides to "take her somewhere off the beaten track and hide her there, alive, within a rocky cave, providing food enough to satisfy the rite, so that the state might not incur blood guilt. And in that place she then may pray to Death, the god she cherishes the most, to win from him the prize of life, or

8 As the Chorus of Theban Elders exclaims, "The rule of fate is mystical indeed. For there is no escape from fate, however rich or warlike a man might be, possessed of black ships and a citadel" (Sophocles 2014a: 24).

learn at last what a waste of effort and time it is to dedicate oneself to what is dead and gone" (20). In reality, Creon's attempt at reforming Antigone's soul is simply a way to keep his own hands clean since his overall aim is to make Antigone a "docile body", or if that does not happen, to make Antigone die. Arguably, in this classical play Foucault's description of a soldier as a docile body comes to life:

> By the late eighteenth century, the soldier has become something that can be made; out of a formless clay, an inapt body, the machine required can be constructed; posture is gradually corrected; a calculated constraint runs slowly through each part of the body, mastering it, making it pliable, ready at all times, turning silently into the automatism of habit; in short, one has 'got rid of the peasant' and given him 'the air of a soldier'. (Foucault 1995: 135)

Furthermore, Creon's punishment resembles what Foucault termed "biopower" in his *History of Sexuality* (1976): a type of "social control through individual self-discipline" (Pylypa 1998: 21). Jen Pylypa maintains that "biopower" is a "useful concept for an anthropology of the body both because it focuses on the body as the site of subjugation, and because it highlights how individuals are implicated in their own oppression as they participate in habitual daily bodily practices and routines" (22). An important aspect of "biopower" is its centring on "the body as a machine: its disciplining, the optimization of its capabilities, the extortion of its forces, the parallel increase of its usefulness and its docility, its integration into systems of efficient and economic controls" (Foucault 1978: 139). Disciplining Antigone's body, however, proves impossible since she finds the honourable way out by committing suicide, which is followed by two more suicides, that of Creon's son/Antigone's fiancée Haemon and Creon's wife Euridice. Rather than producing "docile bodies", "passive, subjugated, and productive individuals" (Pylypa 1998: 22) and maintain political order, Creon's decisions set off a tragic chain of events that no repentance can mollify. Perhaps the most powerful image in the entire play is the image of Antigone and Haemon's entwined corpses resembling a marriage embrace "inside the hall of Death, to prove to mortal men that of all the ills that plague our kind the worst by far is plain stupidity" (Sophocles 2014a: 31). Ultimately, the play is about the contamination of the soul rather than its reformation: the corpse becomes its main symbol.

The same symbol dominates Sophocles' *Philoctetes*, only this time the eponymous hero of the play is himself a "corpse" who is living a life in death. Not only does Philoctetes' diseased body signify that something is rotten in Greece, but it also stresses the political aspect of the dramatic conflict, which is not limited to the main hero's inner struggle: it extends to two more characters, the cunning Odysseus and the righteous Neoptolemus, Achilles' son. The play opens as the latter two characters arrive at Lemnos, a Greek island in the northern part of the Aegean Sea, where the Greeks had left Philoctetes to rot and die, "alone—among the living, a corpse displaced" (Sophocles 2014d: 27), as he explains to Neoptolemus:

Наслеђе 43 • 2019 • 187–198

> **Philoctetes:** Accursed I am on many counts and hated by the gods, since no report of me has reached my home, nor anywhere within the land of Greece. But those who threw me out impiously, they mock me by their silence, while my disease forever thrives, increases more and more. My child, son, born of your father Achilles, I am that man, the man of whom perhaps you know as master of the bow of Herakles, yes, Poeas' son, Philoctetes, the man the twin commanders and the lord of Ithaca expelled in shame to be this lonesome castaway, reduced now by a harsh disease, struck down, consumed alive by the venomous bite of a deadly snake (9) … No one is willing though, if I should mention this, to bring me safely home, and so I die in misery for ten long years, in hunger and in wretchedness, providing myself as food for this insatiable disease. Such are the crimes the sons of Atreus, and the bold Odysseus have done to me… (10)

Philoctetes is a sorry sight that sparks pity, a "man with none of men to bring him aid, no friendly face to keep him company, poor wretch and always all alone, sad victim of a fell disease" (7); his slowly-decaying body has a cave for a "tomb", in which he dries his rags "full of matter, thick and heavy with disease" (3). Odysseus explains that ten years ago he put ashore Philoctetes because his foot was consumed by disease and oozed pus, "for you see we could not peacefully make offerings of drink or sacrifice, because his wild, ill-omened cries had completely paralysed our force in its entirety, as he screamed and groaned" (Ibid), but he fails to mention that it was the terrible stench coming from the wound that was the main reason for Philoctetes' ostracism.

Evidently, all the imagery used in the play to describe Philoctetes points to a living corpse that is a dangerous source of pollution. The question then arises as to what possible use the Greeks could have of the man they willingly got rid of long ago? At this point Odysseus emerges as a Machiavellian hero who argues that the end justifies the means: namely, Philoctetes possesses Heracles' invincible bow and arrows without which Troy will never be conquered by the Greeks. Thus, Odysseus, "a man of manifold devices" (30), persuades Neoptolemus that in stealing Philoctetes' bow he is not robbing him of his only means of survival, but is helping the Greeks seize Troy. "Since the fruits of victory are sweet, be bold!", he advises the young hero, "At length we will be proven justified" (4). Although Neoptolemus struggles to accept this, he is no match to the sly lord of Ithaca:

> **Neoptolemus:** Your orders then amount to this—that I should lie?
> **Odysseus:** My orders are for you to take Philoctetes by guile.
> **Neoptolemus:** But why the need for guile and not persuasion?
> **Odysseus:** Neither persuasion nor force will capture him.
> **Neoptolemus:** Is his strength so terrible it breeds assurance?
> **Odysseus:** His arrows are unerring, dealing death...
> **Neoptolemus:** So nobody is brave enough to deal with him?
> **Odysseus:** No, only if you can outwit and take him, as I said.
> **Neoptolemus:** But don't you think that telling lies brings shame?
> **Odysseus:** Not if the falsehood wins for us salvation.

Philoctetes becomes the play that most clearly explains the difference between a branded body on one side and victory as a brand on the other side.

Both "brands" are visible, but the first refers to a literal mark on the body (a wound, consequences of physical punishment, a decaying corpse etc.), whereas the second refers to a distinctive and recognizable characteristic of the Greeks, to whom victory was essential. While Antigone with her defiant spirit manages to prove that the body brand is more important than the political brand, in *Philoctetes* the opposite is true: the greater good becomes infinitely more significant than the plight of an ordinary man. Therefore, the seemingly unsolvable conflict must be resolved by a *deus ex machina*, i.e. Heracles himself, who addresses Philoctetes:

> **Heracles:** Accompany this young man to the citadel of Troy and first you will be cured of this foul pain, be judged most virtuous of all the host and kill with this my bow, kill Paris, guilty cause of all of this grief, lay Troy waste, sending homeward loot … and this is my advice for you, Achilles' son, since you are not empowered to take Troy's kingdom except in this man's company and he in yours, paired lions keeping watch in mutual defence … For it is the city's fate to fall a second time to my weaponry. (37)

One may argue that the end of *Philoctetes* brings relief rather than catharsis. The bodily agony and the stinking wound, which are supposed to lead to catharsis, dominate the whole play and do not intensify at the end but bring a happy ending, at least for the Greeks. Philoctetes' banishment from the Greek society should be regarded as a political tactic (Foucault regards punishment in the same way in his *Discipline and Punish*[9]) as should also the Greeks' decision to bring him back into their society and "reform his soul". The play provides us with the perfect opportunity to follow Foucault's advice to "study the metamorphosis of punitive methods on the basis of a political technology of the body in which might be read a common history of power relations and object relations" (Foucault 1995: 24).

3. CONCLUSION: TO LAUGH, OR NOT TO LAUGH?

In this paper we have tried to apply Foucault's observations of the change in punitive methods during the modern age to the microcosm of three plays written by Sophocles. The four parts of Foucault's study roughly correspond to the plays: torture and punishment to *King Oedipus*, discipline to *Antigone*, and prison to *Philoctetes*. The interpretation has shown that firstly, catharsis in Aristotelian sense of the word could not be achieved without the gruesome images of torture, both physical and spiritual, and secondly, that these images are inevitably related to the power relations that have "an immediate hold" upon the body: "they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs" (Foucault 1995: 25). Oedipus, the King, must punish and mark his own body for being a regicide; Antigone has to be sacrificed because of her disobedience; Philoctetes must be "saved" in

9 One of the four general rules that his study obeys is the following: "Analyse punitive methods not simply as consequences of legislation or as indicators of social structures, but as techniques possessing their own specificity in the more general field of other ways of exercising power. Regard punishment as a political tactic" (Foucault 1995: 23).

order for Greece to be saved. All three characters have certain tasks to perform, but not one of them is truly reformed. Foucault remarks that "in our societies, the systems of punishment are to be situated in a certain 'political economy' of the body: even if they do not make use of violent or bloody punishment, even when they use 'lenient' methods involving confinement or correction, it is always the body that is at issue" (Ibid). The same is practiced in Sophocles' plays: the bodies are more memorable than the souls. On the other hand, the point of divergence between the plays and Foucault's study has to do with laughter. In "The Spectacle of the Scaffold" of *Discipline and Punish*, Foucault states that execution "was accompanied by a whole ceremonial of triumph" (51) and describes in a side note the 'atrocious and disgusting' conduct of an executioner who after hanging a condemned man 'took the corpse by the shoulders, violently turned it round and struck it several times saying: "Are you dead enough now?" then, turning towards the crowd, laughing and jeering, he made several indecent remarks'" (310). No such vicious laughter is heard in Sophocles' plays; moreover, there are no spectacles of execution on stage. However, this does not diminish the role of the body in ancient times but points to the fact that the body was often seen as a sick tissue that the country must get rid of and that was no laughable matter.

References

Aristotle 2013: Aristotle, *Poetics*, A Translation By S. H. Butcher <https://www.gutenberg.org/files/1974/1974-h/1974-h.htm#link2H_4_0007>, 4.2.2019.

BBC 2014: *Wars of Independence, William Wallace*, <https://www.bbc.co.uk/history/scottishhistory/independence/features_independence_wallace2.shtml>, 5.2.2019.

Carrick 1830: J. D. Carrick, *Life of Sir William Wallace, of Elderslie*, Edinburgh: Constable and Co.

Descartes 2017: R. Descartes *The Passions of the Soul*, ©Jonathan Bennett, <https://www.earlymoderntexts.com>, 4.2.2019.

Fergusson 1972: F. Fergusson, *The Idea of a Theater: A Study of Ten Plays, The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton: Princeton University Press.

Foucault 1978: M. Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*, New York: Pantheon Books. Random House, Inc.

Foucault 1995: M. Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, translated from the French by Alan Sheridan, New York: Vintage Books.

Hale 2016: B. Hale, More Myth than Man: The True Story of William Wallace, *History Cooperative*, <https://historycooperative.org/myth-man-story-william-wallace/>, 5.2.2019.

Heaney 2004: S. Heaney, *The Burial at Thebes*, London: Faber & Faber.

Morreall 2016: J. Morreall, Philosophy of Humor, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/>, 5.2.2019.

Munch 1926: P. A. Munch, *Norse Mythology, Legends of Gods and Heroes*, New York: The American-Scandinavian Foundation.

Pylypa 1998: J. Pylypa, Power and Bodily Practice: Applying the Work of Foucault to an Anthropology of the Body, *Arizona Anthropologist*, Vol 13, Association of Student Anthropologists, Department of Anthropology, University of Arizona, Tucson, 21-36.

Retief 2006: FP Retief, L Cilliers, Burial Customs, the Afterlife and the Pollution of Death in Ancient Greece, *Acta Theologica*, Vol 26, No 2, 44-61.

Shakespeare2002: W. Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare*, Scotland, New Lanark: Geddes & Grosset, David Dale House.

Sophocles 2014a: Sophocles, *Seven Tragedies of Sophocles, Antigone*, translated in verse by Robin Bond, New Zealand: University of Canterbury, Christchurch.

Sophocles 2014b: Sophocles, *Seven Tragedies of Sophocles, Oedipus the King*, translated in verse by Robin Bond, New Zealand: University of Canterbury, Christchurch.

Sophocles 2014c: Sophocles, *Seven Tragedies of Sophocles, Oedipus at Colonus*, translated in verse by Robin Bond, New Zealand: University of Canterbury, Christchurch.

Sophocles 2014d: Sophocles, *Seven Tragedies of Sophocles, Philoctetes*, translated in verse by Robin Bond, New Zealand: University of Canterbury, Christchurch.

Vlašković Ilić 2017: B. Vlašković Ilić, Shaw's Joan of Arc and Heaney's Antigone as Classically Modern Heroines, *Shaw*, Vol 37, No 1, Special Issue: Shaw and Classical Literature, Penn State University Press, 135-155.

Biljana Vlašković Ilić

TELESNO KATARZIČNO U SOFOKLOVIM DRAMAMA *KRALJ EDIP*, *ANTIGONA* I *FILOKTET*

Rezime

Rad tumači Sofoklove drame *Kralj Edip*, *Antigona* i *Filoktet* sa ciljem da istraži da li je postizanje katarze moguće bez prikazivanja ili opisivanja telesnog mučenja. Oslanjajući se na ideje Mišela Fukoa iz njegove uticajne studije *Nadzirati i kažnjavati: nastanak zatvora* (1975), rad ispituje ulogu telesnog u Sofoklovim komadima i, u okviru Sofoklove fikcije, preispituje Fukoovu tvrdnju da je vremenom reformacija duše postala bitnija od kažnjavanja tela.

Ključne reči: Sofokle, telo, kazna, mučenje, drama, Fuko

Примљен: 6. марта 2019. године
Прихваћен: 20. маја 2019. године

821.521-32.09 Tasnizaki J.

Наслеђе 43 • 2019 • 199–213

Ана С. Дошен[1]
Универзитет Сингидунум
Факултет за медије и комуникације

УМЕТНОСТ И ТРАНСФОРМАТИВНИ МАЗОХИЗАМ У ПРИЧИ „ШУНКИНИН ПОРТРЕТ" ТАНИЗАКИЈА ЂУНИЋИРА

Проза једног од најзначајнијих јапанских писаца XX века Танизакија Ђунићира одликује се опсесијом телесним површинама које служе као средишњи фетиш и медијум за испитивање органских веза између уметника и његове уметности. У овом раду политикама тела ће се приступити анализом стварања уметничког идеала (у овом случају жене), феномена погледа и његове деструкције у причи „Шункинин портрет". Унакажено лице професорке музике узрокује брутално самоослепљивање њеног субмисивног слуге, у циљу трајног очувања идеализованог субјекта, тела жене пре уништења њене физичке лепоте. Танизаки расветљава комплексна питања о улогама „жртве" и „злочинца" на пољу уметности и потребу за контролом и/или апсолутном препуштању другом, увек изнова испитујући корелације фантазије и моћи, смештајући их у домене садизма и мазохизма. У кључу Делезовог одређења мазохизма, анализира се прича у којој се Танизаки имплицитно поиграва идејом да се уметничко дело не може одупрети деструктивном утицају времена искључиво кроз физичко одржавање, већ само када је дубоко интегрисано у меморију реципијента.

Кључне речи: Танизаки Ђунићиро, „Шункинин портрет", мазохизам, Делез, Сартр, слепило, уметност, *муђокан*

Увод

Поетика Танизакија Ђунићира[2], једног од најзначајнијих писаца савремене јапанске књижевности, фигурира као литерарни израз који заврђује посебну пажњу управо у савременом контексту када уметност *en general* све више инклинира самоиспитивању, ауторефлексији и деконструкцији. Питање властитог ауторског идентитета у процесу стварања уметности, очување тог идентитета у сусрету његових имплицитних традиционалних подстицаја са спољним културолошким утицајима и моделима, проблеми њиховог усаглашавања, као и садистичке и мазохистичке конотације датог односа представљају епицентар Танизакијевог ауторског света.

1 ana.dosen@fmk.edu.rs

2 Сва јапанска имена су наведена према јапанском редоследу – презиме, затим следи име.

Намера нам је да у овом раду преиспитамо једну од парадигматичних тема ауторовог опуса – ликове својих прича, новела и романа Танизаки смешта у различите садистичке и мазохистичке односе указујући на дивергентност тих централних мотива.

Бројна су дела у којима су поменути мотиви заступљени, уз евидентан иронијски однос према вечитим питањима доминације и субмисивности, смештених у најразличитије контексте. Наративи варирају од иновативних приказа задовољства у естетици бола коју садистички демонстрира сестра над млађим братом у краткој причи „Деца" (1911) и сатиричног (ауторефлексивног?) испитивања мазохизма младог писца у новели „Ђотаро" (1914), преко софистициране анализе трансформације Јапана под утицајем Запада кроз везу манипулативне, „модерне" девојке и опсесивног, пасивног младића у роману *Љубав лудака* (1924), до готово комичне интонације у приказу још једног од Танизакијевих мазохиста у причи „Професор Радо" (1925, 1928), као и психолошког сецирања легендарног самураја и његових бизарних фантазија у *Тајни живот ґосподара Мусашија* (1935). И у причи „Мајстор тетовирања" (1910), која је прва објављена, Танизаки гради наратив о иницијално садистичком мајстору тетовирања који проналази објект своје уметничке жудње у младој и лепој гејши чија га кожа инспирише да је прекрије масивним и узнемирујућим цртежом. Заправо, реч је о сагледавању процеса уметниковог *трансформативноґ садизма* током којег се кожа на којој ствара претвара у платно. Танизакијева проза је импрегнирана опсесијом телесним површинама које служе као централни фетиш и медијум за испитивање органских веза између уметника и његове уметности, *jouissance* и бола. Медији који представљају топосе сусрета садизма, мазохизма и уметности код Танизакија су често телесни – кожа младе девојке („Мајстор тетовирања"), очи верног слуге („Шункинин портрет"), одрубљене главе без носева (*Тајни живот ґосподара Мусашија*) и истовремено упућују на комплексна питања о могућностима комуникације, преиспитујући улоге „жртве" и „злочинца" на пољу уметности и потребе за контролом и/или апсолутном препуштању другом.

Неопходно је апострофирати и роман *Кључ* (1956) који адресира управо поменута питања комуникације, контроле и субмисивности. Танизаки у овом роману најтранспарентније разматра однос писац-текст-читалац, бавећи се питањем старости и жеље, уводећи јунаке препуштене сопственим страстима које поред задовољства носе и озбиљне последице. Наизменични дневнички записи супружника са проблематичним сексуалним животом откривају интимне индивидуалне „тајне", али истовремено служе и као упутство за понашање другог супружника, охрабрујући игру претварања. „Демонстрирајући посвећеност фантазији и писању, како би се створили светови преображени страшћу" (Ito 1991: 212), Танизаки се поиграва идејом да је реалност конструкт субјективности, инсистирајући на дневничким записима и њиховој „парадоксалној способности да се имплицира истинитост" (Исто:

213). Користећи управо ову могућност, Танизакијевим јунацима дневник не представља простор за манифестовање искључиво сопствености и самодовољности, већ средство контроле другог. Насупрот самоокренутости, онај који пише се увек нада да ће записано бити прочитано, што је уједно и директно Танизакијево обраћање читаоцу. Мотивима садизма и мазохизма Танизакијеви имагинарни светови неумитно позивају читаоца на контемплацију о властитој позицији у односу на аутора.

У овом раду политикама тела ће се приступити анализом стварања уметничког идеала (у овом случају жене), феномена погледа и његове деструкције у причи „Шункинин портрет". Унакажено лице професорке музике узрокује брутално самоослепљивање њеног субмисивног слуге, у циљу трајног очувања идеализованог субјекта, тела жене пре уништења њене физичке лепоте. Танизаки расветљава комплексна питања о улогама „жртве" и „злочинца" на пољу уметности и потребу за контролом и/или апсолутном препуштању другом, увек изнова испитујући корелације фантазије и моћи, смештајући их у домене садизма и мазохизма. У кључу Делезовог одређења мазохизма, анализира се прича у којој се Танизаки имплицитно поиграва идејом да се уметничко дело не може одупрети деструктивном утицају времена искључиво кроз физичко одржавање, већ само када је дубоко интегрисано у меморију реципијента. У овој причи је представљен *трансформативни мазохизам* који доводи до пароксизма фразу да је лепота у оку посматрача, дефинитивно је потврђујући кроз физички губитак вида.

Значај Танизакијевих дела дефинитивно превазилази локални контекст, те би анализа његовог опуса искључиво према обрасцима које намеће јапанска мисао, несумњиво била непотпуна и непримерена. Приступ који у овом раду преузимамо свакако не подразумева „егзотично појашњење" ауторових идеја, већ насупрот оријентализму, указује на њихову универзалност и ванвременски домет.

Садизам, мазохизам и јапански идентитет

Крајем XIX века, психијатар Ричард фон Крафт-Ебинг у својој студији *Psyhopathia Sexualis* уводи термине „садизам" и „мазохизам" „позајмљујући" имена писаца Маркиза де Сада и Леополда фон Захер-Мазоха за дефинисање ових „настраности". Даље одређење ова два појма проналазимо у *Три расправе о сексуалној теорији,* где Фројд предлаже сједињавање *супротних парова* у виду термина *садомазохизам*, јер „садиста је увек истовремено и мазохист, иако активна или пасивна страна перверзије код њега може бити јаче изражена и представљати његову претежно сексуалну делатност" (Фројд 1973: 36).

Међутим, радикалним становиштем да таква „семиолошка монструозност" и њена симетричност доводе до суштинског неразумевања свих аспеката ова два феномена, Жил Делез се снажно противи Фројдовој симплификацији. На трагу закључака Фројдовог ученика Теодора Рајка, који у студији о мазохизму излази ван уских оквира сексуалности, читајући

га као животни „став" уз акцентовање значаја фантазије, Делезова студија *Хладно и окрутно* предлаже комплексније тумачење ових термина које превазилази одредницу пуког уживања у болу. Инкорпорирајући „естетску" и „интелектуалну" функцију у мазохизам, уносећи нужност имагинације и интелектуалне провокације, Делезов теоријски оквир је адекватно полазиште за промишљање Танизакијевог дела. Демонстрирајући јасна стилска, филозофска и политичка разграничења између литерарних светова Мазоха и Сада, Делез дефинише и саме феномене. Непобитне разлике у дескрипцији резултат су Садове *доказне* и Мазохове *дијалектичке* трансцендентне функције (Делез 2015: 22). Кључна мимоилажења проналазе се у садовској анархичној провокацији и изобиљу опсцености, императивима који се трансцендирају „према вишој доказној функцији [која] почива на јединству негативног као позитивном процесу, и на негацији као *Идеји* чистог ума" и мазоховској „митској или дијалектичкој [...] која почива на јединству порицања као реактивном процесу, и на неизвесности као *Идеалу* чисте имагинације" (Исто: 32).

Комплементарне везе ових суштински раздвојених феномена Делез проналази у „перверзном огледалу" Садових и Мазохових литерарних дела која рефлектују природу и историју човечанства. Разматрајући рад Мазоха, бележи следеће: „У великом броју приповедака Мазоху је лако да провуче мазохистичке фантазме на рачун народних и фолклорних обичаја или невиних дечијих игара, пошалица заљубљене жене или моралних и патриотских захтева" (Исто: 22). Исто гледиште би се могло применити на Танизакијева дела у којима су прихватање бола и понижења, опсесивност и уживање у истим представљени као природни и уобичајени облици понашања.

На трагу Фукоових тумачења нормативне улоге психијатрије и клиничких одређења болести, Делез разматра поступак именовања две перверзије према именима писаца. Детаљном анализом именовања болести/перверзија, открива се „веома важан језички и семиолошки чин утолико што повезује лично име и скуп знакова: у том чину властито име *конотира знакове*" (Исто: 14).

> „Да ли су Сад и Мазох, у том смислу, велики клиничари? Тешко разматрати садизам и мазохизам као што разматрамо лепру, кугу и Паркинсонову болест. Реч 'болест' није прикладна. Упркос томе, Сад и Мазох нам дају слике несравњивих симптома и знакова. [...] У сваком случају, били они 'болесници' или клиничари, или обоје уједно, Сад и Мазох су и велики антрополози, попут оних антрополога који умеју да у своје дело угради читаво једно схватање човека, културе и природе. Они су, такође, велики уметници, попут оних који знају да читав један нови језик извуку из нових форми, да га створе из нових начина и осећања и мишљења." (Исто: 14–15).

Танизаки јесте антрополог, дијагностичар, уметник који својим делима усмерава читаоце на идеју садизма и мазохизма као природних, неодвојивих инстанци Јапана. Управо је Јапан место на којем је свака врста жртве, а особито жртвовање сопственог живота, високо цењено.

Добро је позната идеја да мазохизам који у својој основи садржи самоуништење може имати крајњу инстанцу у самоубиства (видети: Вајнберг 1992). Морис Пенге, француски професор књижевности, у књизи *Добровољна смрт у Јапану* примећује да Јапанци највише цене храброст да човек суди себи као кривцу, да са дивљењем прихватају самокажњавање (као последице неуспеха или грешке). Најславнија смрт, *сепуку*[3] представља врхунац личног самопрекора, поништавања самог себе и коначну могућност исправљања почињене грешке. Бројни су примери кроз јапанску историју, од самураја до камиказа, који су величани због одлуке да се препусте мучној смрти. Ипак, уколико говоримо о добровољном одузимању сопственог живота, треба напоменути и да Јапанце не спутава хришћанска идеја греха, и да такав чин не демонстрира слабост, већ супротно – промишљени избор и храброст.

У традицији државе где се добровољно просецање сопственог абдомена глорификује као часни и свети ритуал, могуће је разоткрити симбиотички однос садизма и мазохизма управо у том акту. Могла би се понудити перспектива разумевања Јапана као места отворене, нескривене суровости са једне стране (која се историјски огледа у различитим походима на југоисточну Азију, инцидент у Манџурији, озлоглашена војна јединица 731) и непоколебљиве спремности и ентузијазма за жртвовање (камиказе) са друге стране. Размотримо садистичку инстанцу – како „изворни" харакири захтева сарадњу асистента, односно обухвата одрубљивање главе које актер не може да изведе сам већ му је потребан саучесник, садистички порив се огледа у укључивању другога у такав екстремни акт. Поред директне асистенције, резултат харакирија неумитно „тражи" публику. Наиме, тако упечатљив чин који изискује форму ритуалне представе несумњиво подразумева и „гледаоце". Харакири јесте перформанс који не захтева директну публику; довољна је помисао, информација о извршењу. Не налазимо ли садистички импулс управо на том месту, у самом сазнању, у представи таквог „партиципаторног" акта? Резултат харакирија има садистички ефекат према посматрачу, јер имплицира „гледање", комплетирање визуелне представе свих до којих стигне вест о извршењу. Тиме се харакири одваја од интимног контекста и постаје јавни чин. У Јапану, овај акт готово увек изазива поштовање, одређену врсту колективног разумевања и солидарности. Далеко више од пуког самоубиства, харакири комуницира, представља дијалошки израз. Попут интригантног уметничког дела које изискује сопствено комплетирање публиком и приморава на репродукцију у имагинацији, харакири означава истоветан *modus operandi* који намеће Танизакијева фикција.

Коно Таеко сматра да је у Танизакијевом случају обећање љубави елемент који је побуђивао његову жељу за афирмацијом, односно оно што је мотивисало његово писање, док другу карактеристику, која се битно везује за Танизакијев опус, проналази у мазохизму.

3 Узвишенији израз за харакири

> „Сматрам да је мазохизам свет наклоности у којем је могуће да се постане једно са другом особом и да је тај свет омогућен само свесном реализацијом става да је такво јединство могуће. Чак и најмања сенка сумње или неизвесности, која увек уходи љубав у својој уобичајеној форми, овакво би јединство учинило немогућом. Другим речима, мазохизам мора бити свет у којем је жеља за потврђивањем остварена до савршенства" (Kono 1998:118).

Имплементирањем и реинтерпретацијом мотива садизма и мазохизма, *доказно и дијалектички*, Танизакијева проза постаје пример „задовољства у тексту, када тело наставља своје идеје" (Барт 1975: 22), као и места сусрета и сједињавања писца и његових читалаца. И Ролан Барт наглашава принцип јапанских кодова који одолева коначном и затвореном и превазилази „монолошки тип дискурса" карактеристичан за хришћански, јеврејски и исламски простор.

> „Такав зен-Јапан храбри знакове и подстиче срећу при писању текста, срећу коју је при писању *Царства знакова* осећао, по његовом сопственом уверавању, сам Барт. Такав Јапан му је омогућио, каже он, да уђе у еротски простор текста, читањем означилачког чина, и нагнао га да започне са писањем текстова из задовољства и за задовољство, омогућио му је, исто тако, да у теорију текста (која опет не може да буде ништа друго до текст) уведе саму рефлексију о задовољству у тексту, о очаравању, завођењу, 'донхуанизму', написаће на једном месту, текста и његове праксе" (Аћин 1975: x).

Како Танизаки заступа идеју да је уметност лаж и „да је самим тим заводљива" (Hijiya-Kirschnereit 1998: 181), његови наративи омогућавају интригантне увиде у пишчева размишљања на тему саме уметности. Размотримо „задовољство и насладу у тексту" које Танизакијево писање производи и захтева у причи „Шункинин портрет".

J'écris sans voir.
Denis Diderot, Lettres à Sophie Volland

Танизаки објављује 1933. године причу „Шункинин портрет" креирану под утицајем више дела – Стендалове новеле „Опатица из Кастра", приче „Слепи Џеронимо и његов брат" Артура Шницлера и Томас Хардијеве приче „Barbara of the House of Grebe" коју је Танизаки превео на јапански језик (Ito 1991: 168). Сато Харуо наводи да је сам Танизаки био заинтригиран идејом да се прича о љубавнику, обожаваном и вољеном због своје лепоте, који се потом мења до граница непрепознатљивости („Barbara"), постави као хипотеза како би се Јапанци понашали у датим околностима уз инверзију улога мушког и женског лика (Chambers 1994: 52). Са друге стране, Ентони Худ Чејмберс демонстрира паралелу између Шницлерове и Танизакијеве приповести кроз присуство мотива жртвовања ликова слуга зарад својих сурових слепих господара (Исто: 52). У причи „Шункинин портрет", наратор открива причу о слепој Шункин, строгој професорки традиционалних јапанских инструмената *кото* и *шамисен* и њеном односу са слугом Сасукеом.

Насупрот *трансформативном садизму* мајстора тетовирања који сопствену природу пројектује на идеал жене у причи „Мајстор тетовирања", лик Сасукеа је парадигма *трансформативног мазохизма*, где се кроз самоповређивање мења представа о другом. Осврнимо се на Сартрову поставку о формирању личног идентитета кроз визуру другог.

> „Ако пођемо од примарног откривања другог као погледа, морамо признати да доживљавамо наше неухватљиво биће-за-другог у форми посједовања. Ја сам посједован од другог; поглед другог обликује моје тијело у његовој нагости, чини да се оно роди, ваја га, производи га таквог какво оно *јесте*, види га таквог каквог га никада нећу видјети. Други носи једну тајну: тајну оног што ја јесам. Он чини да будем и тиме ме посједује, а то посједовање није ништа друго до свијест о томе да ме посједује" (Сартр 1984: 366).

Неспорна суровост и садизам који Шункин испољава, указује на њену потпуну зависност од друге особе, док беспомоћност узроковану инвалидитетом маскира улогом свирепе господарице. Размажена од рођења, највољенија од све деце, увек изнова хваљена за изузетан таленат и несвакидашњу лепоту, а ипак слепа, изигравајући поносну и окрутну газдарицу, Шункин инсистира на непризнавању сопствене немоћи.

> „Послушно је легао, отворио свој кимоно и притиснуо Шуникинине ледене табане на груди. Али лице му се сада нашло загњурено у постељину, па је почело да гори, а зубобоља је постала још јача. На крају је, у очајању, на свој отечени образ ставио њено стопало. Шункин га је изненада снажно шутнула у образ а Сасуке је одскочио уз болни јаук. 'Нема потребе да се мучиш више!' – рекла је презриво. 'Рекла сам ти да ми загрејеш ноге, а не да расхладиш своје лице! Мислиш ли да можеш да ме превариш зато што сам слепа? Знам да те цео дан боли зуб. ...Ако те већ толико боли, требало је да кажеш – ја нисам тиранка која кињи своје слуге. А ти си се претварао да се увелико жртвујеш и онда си ме безочно искористио да би удовољио себи. Вероватно мислиш како је то прилично мудро с твоје стране. Треба да се стидиш!'" (Танизаки 2012: 43).

Из горенаведеног цитата евидентно је да је Шункин ипак свесна артифицијелности доминантне улоге коју тако успешно изводи (само за Сасукеове очи). Сходно томе, јасно је да Шункинин демонстрирани садизам заправо не заузима доминантну позицију. Треба имати у виду да је Јапан место где је годинама цар имао формалну власт док је реална моћ била у рукама шогуната, односно да транспарентни ореол доминације може бити само привид. Свирепост омогућава Шункин да емитује илузију супериорне жене чија се слабост ни у једном тренутку не доводи у питање. У извесној мери, њена окрутност постаје чак и инструмент за привлачење нових ученика.

> „Лепа, неудата, и још ћерка из богате породице – не чуди што је привукла мушкарце који су слабо марили за музику. [...] Али зачудо, та свирепост као да је сама по себи била привлачна. Рекао бих да је чак и међу озбиљним ученицима било оних који су сматрали да је најзанимљивији део школовања необично пријатно узбуђење кад те кажњава слепа лепотица" (Исто: 53).

Охолост коју она изводи своју упоришну тачку налази у Сасукеу, чији је једини задатак да удовољи својој господарици. Његова покорност само учвршћује Шункинин псеудосадизам који јој обезбеђује „формалну" моћ. Овде напуштамо Сартрову стратегију погледа који сједињује инстанце субјекта и објекта, јер је Сасуке одговарајући пример Делезове тезе о контроли коју поседује мазохиста, онај који беспоговорно преузима улогу жртве и пристаје на све што се од њега тражи – прати је и чека док је она на часовима, као њен ученик неумољиво трпи понижавање, ударце и вику зарад уметности (или ње као учитељице). Сасуке се апсолутно предаје тиранији своје господарице, а један од узрока његове субмисивности Кенет Ито проналази у еротици дистанце (Ito 1991: 175). За Сасукеа, Шункин представља савршен, конкретизован објекат коме се треба посветити, јер су њихове разлике, односно удаљености, евидентне и могу се приказати у оквиру низа очигледних дихотомија: богата ћерка из угледне градске породице – дечак са села, газдарица – слуга, учитељица – ученик. Посветити јој живот, испуњавати сваку њену потребу или бити мучен од стране такве господарице у очима Сасукеа постаје ултимативно задовољство.

Слепа Шункин дозвољава да Сасукеов поглед формира и производи њен идентитет. Упечатљиве манифестације садизма, ударци и суровост које испољава према Сасукеу, заправо представљају понављање образаца понашања њеног учитеља. Професор Шуншо никада није био строг према њој као према осталој деци, јер „мора да је осетио и жељу да заштити јадну девојчицу чије је радосно детињство нагло прекинуто слепилом" (Танизаки 2012: 15).

> „Ти су мајстори уз то обично били и слепи, многи од њих задрти – с цртом окрутности – какви су често људи са физичким недостатком. Шункинин учитељ Шуншо био је такав човек.
> Шуншо је дуго био познат по суровим методама подучавања. Често је из свег гласа грдио ученике (многи од њих били су такође слепи), чак их је и тукао [...] Често слушамо о окрутним учитељима, али није било много жена које су попут Шункин отишле тако далеко да туку ученике. Сматрало се да је имала садистичке тенденције и да јој је посао био само повод за уживање у перверзном сексуалном задовољству" (Исто: 29).

Из наведеног следи да уметник без сопствене визије, „погледа", и дословно лишен чула вида, кроз садистичку праксу – репетицијом унапред успостављеног модела свог учитеља може бити претворен једино у новог садисту. Шункин заправо није уметница, иако је та позиција пројектовани идеал у којем она себе препознаје, јер је потврда њене „уметничке грандиозности" условљена Сасукеовим погледом. Готово да и сама Шункин не оспорава ову тезу, управо због тога што поред константног и упорног демонстрирања садистичке интенције заправо потврђује да је уметник онај који подноси бол, а не онај који га наноси. „Ако стварно хоћеш да постанеш уметник, стисни зубе и трпи колико год те болело." (Исто: 32)

На самом почетку, Сасуке пристаје на све манифестације њене окрутности у Сартровом кључу, да се апсорбује од стране другог и да се „изгуби у његовој субјективности да би се ослободио своје властите" (Сартр 1984: 378). Сасуке је недвосмислено мазохиста, јер потврђује сопствени идентитет кроз улогу слуге, дакле, категоричним одбијањем да буде ишта више до један предмет њене самовоље. „Смирујем се у другом и како доживљавам ово биће-предмет у стиду, желим и волим свој стид као дубок знак своје објективности; и пошто ме други схвата као предмет путем стварне жеље, желим да будем жељен, у сраму постајем предмет жеље." (Исто: 379)

Међутим, Шункин бива унакажена када је непознати преступник током ноћи полије кључалом водом по лицу, а њен страх да ће се променити однос са слугом, заправо јединим доступним партнером, постаје очигледан. Када му она у стању шока не дозвољава да је види, Сасуке се показује кадрим за још већу жртву. Зарива игле себи у очи како не би био сведок њене уништене лепоте. Унакажена Шункин само наставља улогу која јој је додељена јер, у супротном, Сасукеова мазохистичка жеља не би била задовољена; уколико би Шункин била несрећна због тога што он може да је види, а то би било неизбежно, променила би карактер који њему одговара. Повредама које је себи нанео, Сасуке само продубљује свој идеални однос.

Делез уважава допринос Теодора Рајка у теорији мазохизма, упућујући на четири основне карактеристике мазохизма (Делез 2015: 70). Сасуке ће нам послужити као пример за ове четири формативне тезе. Прво, мазохизам подразумева „посебно значење фантазије" у чијем домену Сасуке сања, драматизује и изводи ритуал послушности пред женом која заправо тврди да жели да учини све што је у њеној моћи како би он остварио своје амбиције, притом подржавајући и подстичући садистички образац који је преузела (од свог учитеља).

> „Чак и мазохист који плаћа неку жену да га бичује, третира ту жену као инструмент и, самом том чињеницом, поставља се у трансценденцију у односу према њој. Тако мазохист коначно третира другог као предмет и трансцендира га према својој властитој објективности" (Сартр 1984: 378).

Следећа карактеристика се огледа у ишчекивању и одлагању, у Сасукеовој позорности коју Шункин тестира. Трећа и четврта инстанца мазохизма се код Сасукеа могу приметити у екстремном чину самоослепљивања, доказној функцији мазохизма – ултимативно понижење или патња, као и ситуација у којој мазохиста „насилно тражи казну", јасно су видљиви у том акту самоповређивања (Делез 2015: 71). Под изговором неусуђивања на непослушност и на одбијање њене молбе да јој не гледа унакажено лице, Сасуке одузима себи чуло вида. Коначно, и диспозиција одлагања, управо својствена мазохистичком ритуалу, у потпуности се остварује елиминисањем неумитног тока темпоралности и дефинитивним измештањем из реалности у фантазију кроз одбијање да се партиципира у сведочењу деструкције идеалног субјекта.

На трагу Сартрове тврдње да „мазохизам није један покушај да се фасцинира други мојом објективношћу, већ да се сам фасцинирам својом објективношћу-за-другог" (Сартр 1984: 379), Сасуке заузима место потпуног мазохисте демонстрирајући слепу послушност.

> „Узалудно је да мазохист пузи на коленима, да се показује у смијешним стањима, да чини да буде искориштен као обичан беживотан инструмент; за *другог* биће одвратан или једноставно пасиван, за другог *трпиће* ова стања; за себе сама, заувијек је осуђен да *их даје себи*. У својој трансценденцији и преко своје трансценденције одређује се као једно биће које треба трансцендирати; и што више покушава да искуси своју објективност, тим више биће понесен свијешћу о својој субјективности..." (Исто: 378).

Самоослепљивање за Сасукеа не представља тек пуки акт самокажњавања већ тип аутотрансценденције. Он Шункин никада не открива свој „аутотрансцендентни чин", и тиме је поставља у позицију још интензивније зависности од себе. Сасуке сада преузима и улогу учитеља јер она више није могућности да обавља свој посао.

> „[Није то] ништа у поређењу с оним што си ти пропатила. Нисам могао да опростим себи што сам спавао док се тај зликовац ушуњао. Дужност ми је да сваке ноћи будем у суседној соби како бих могао да те заштитим, али сам ипак прошао неповређен иако је моја грешка што си ти претрпела такав бол. Осетио сам да треба да будем кажњен. Дан и ноћ молио сам се духовима предака, преклињући их да ме задеси каква несрећа јер није постојао други начин да се искупим за свој немар. Када сам се јутрос пробудио, богови су се сажалили на мене и ослепео сам. Драга мадам! Никада више нећу видети како си се променила. Сада једино могу да видим слику твог лепог лица – дивну слику која ме опседа већ тридесет година" (Танизаки 2012: 65–66).

Многи јапански књижевни критичари, али и писци попут Носаке Акијукија и чувене списатељице Коно Таеко, сматрали су да је управо Сасуке тај непознати починилац (Chambers 1994: 62). Потврду дате тезе проналазе у чињеници да је исувише компликовано за странца да неометано улази у туђу кућу, греје воду и долази до Шункин, и да је Сасуке једини имао праву прилику и мотив за такав чин. Ипак, Танизаки са намером, користећи се и ликом наратора, не нуди прецизне одговоре. Као могући преступници помињу се и омаловажавани ученици, њихови родитељи и љубоморни професионалци.

У тражењу мотива за Сасукеово самоповређивање, откривање непознатог злочинца не мења битно суштину тог чина. Самоослепљивањем он успева да конзервира њену лепоту трансцендирајући је до нивоа имагинарног уметничког дела чије су естетске вредности неподложне протоку времена. Он сада „види" идеализовану пројекцију њеног лика из прошлости, замрзнути фетиш заувек сачуван од заборава.

Не само да је ослепљивањем успео да поништи и из своје перспективе замаскира њено унакажено лице већ је и зауставио неумитни процес пропадања њене лепоте. Сасуке успева да се супротстави једном од

основних појмова лепог у јапанској естетици; термин *мујокан* је појам који карактерише лепоту несталног и непостојаног, а настаје под утицајем зен-будистичког учења да је живот у сталној промени, у настајању и нестајању. Осећај пролазности је важан за концепт *мујокан*, с тим што он не имплицира осећај ништавности, већ је ближи Хераклитовом *панта реи*. У домену *мујокан* инсистира се да је лепота цвета садржана управо у његовој тенденцији да вене. Свест о постојању перманентне и неповратне промене је неопходна за суштинско разумевање овог термина.

Кенко Јошида, истакнути писац јапанске есејистичке књижевности XIV века, у свом делу *Записи у доколици* истиче лепоту промене указујући на присуство такве лепоте у природи, али и у самом човеку. Чувена је његова мисао која сугерише да је опасно веровати наклоностима других људи јер ће се оне сигурно променити. Овакве поруке упућују на прихватање реалности онакве каква јесте, што би омогућило да „отворених очију" препознамо естетску вредност перманентне промене. Порицање промене подразумева обманутост идеалом стабилности и погрешно тумачење природе и света чији смо део. За зен-будисте закон промене је водећа нит живота, али истовремено и закон који управља лепотом. Са два убода игле Сасуке успева да сачува свој идеал у стварности која је неповратно измењена. Но, Танизаки „Шункинин портрет" завршава речима:

> „Чувши причу о Сасукеовом жртвовању, свештеник Газен из храма Тенрјуа похвалио је његов зен дух помоћу којег је у тренутку променио читав живот, претварајући ружноћу у лепоту. Рекао је да је то био чин веома близак чину свеца. Питам се колико би се нас сложило с њим" (Исто: 73).

Ултимативним актом инстантне промене, наиме, сопственим ослепљивањем, сугерише се да се Сасуке тиме устоличава у некакву фигуру зен-будистичког идеала. Међутим, „тренутак у којем је променио читав живот" јесте управо моменат када Сасуке одолева зен-будистичком принципу константне промене, креирајући трајну представу лепоте кроз имагинарну пројекцију Шункин коју је сачувао као властито уметничко дело. Носака Акијуки тврди да

> „ни на који начин ово дело није прича о правој љубави, фабула о радости насталој услед окрутног саможртвовања. Тачније, то је отворен портрет истински тврдоглавог мушког егоизма... Убиство неке особе је вероватно дефинитиван начин да ту особу поседујете, али он (Сасуке) користи метод који води његовом чулном задовољству. Он у својој свести чува слику Шункин и одваја је од зла промене које време са собом носи. Нешто што је једном сломљено не може се поново сломити" (Ito 1991: 179).

Сасукеов мазохизам интензивира његову пожртвованост и задржава лепоту дистанцирајући се од стварности. Самоповређивање му омогућава да очува своју инфериорну позицију иако је јасно да је контрола над Шункин и њиховим односом у његовим рукама. Он је мазохиста који не пристаје на истински садистичког мучитеља и тиме

потврђује Делезову тезу да – „оно што је потребно субјекту-мазохисти јесте извесно 'суштина' мазохизма остварено у одређеној природи жене која се одриче сопственог субјективног мазохизма; њему никако није потребан други садистички субјект" (Делез 2015: 39).

Неопходно је осврнути се и на Танизакијево дело *У славу сенки* о јапанској естетици и идеалу лепоте који објављује исте године када и „Шункинин портрет". Своју забринутост због рапидне модернизације Јапана и страх од деструкције традиционалних идеала открива величањем таме и сенки.

> „Такав је наш начин размишљања – ми не проналазимо лепоту у самој ствари већ у обличјима сенки, преплитању светла и таме. [...] Наши преци су од жене правили објекат неодвојив од таме, попут лакираних предмета украшених златом или бисерима. Сенкама су је скривали колико су могли, прикривајући њене руке и ноге слојевима дугих рукава и сукњи, како би се истицао искључиво један њен део – њено лице. [...] Одакле тако снажна склоност коју само Оријент има, да лепоту потражује у мраку? [...] ми тражимо задовољство у каквом год окружењу, задовољавамо се стварима какве јесу; те нам тама не изазива незадовољство. Али прогресивни (човек) Запада одлучан је да увек унапређује своје окружење. Од свеће ка уљаној лампи, од уљане лампе ка оној на гас, од ње ка електричној – његова потрага за што јаркијом светлошћу никада не престаје, не штеди се да искорени и најмању сенку" (Tanizaki 1977: 30–31).

Танизаки сугерише да сенке интригирају, пуким наговештајем затамњеног предмета захтевају допуну имагинације. Сасукеову Шункин и идеал њене лепоте осваја тама, доводећи до ултимативне насладе самог слугу. Ослепивши се, сам је себе изместио у домен константне производње фикције. Танизаки причом „Шункинин портрет" покушава исто, изнова се бори за слободу имагинарних светова.

> „Свестан сам и захвалан за све бенефите које садашњица пружа. Неважне су замерке које можемо имати, Јапан је изабрао да следи Запад, и не преостаје ништа друго до да храбро корачамо напред и оставимо иза нас оне старе. Ипак, морамо се помирити са чињеницом да докле год је наша кожа боје које јесте, губитак који смо претрпели може бити надокнађен. Написао сам све ово јер сам веровао да постоји могућност, вероватно у књижевности и уметности, да се нешто сачува. Призвао бих барем у контексту књижевности, овај свет сенки који губимо. У кући званој књижевност, имао бих високе надстрешнице и мрачне зидове, померио бих у сенке предмете које се истичу, отарасио бих се непотребне декорације. Не захтевам да се ово уради свуда, али можда нам се може дозволити макар једна кућа у којој можемо погасити електричну светлост и видети како је без ње" (Исто: 42).

Читавог живота стварајући под светлом сенки, Танизаки је у Сасукеу пронашао идеалног станара те „једине преостале куће" у којој се светлост гаси вољно и пожртвовано, како би се у специфичној врсти мрака сачувао идеал имагинарне али вечне лепоте фикције.

У *Memoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines* (наслов који због имплицитне двосмислености остављамо у оригиналу) Жак Дерида

скицира поља филозофије и уметности, релације погледа, визије, слепила и цртежа, износећи две хипотезе – да цртач увек слика слепог и да је он сам слеп, те да је цртеж увек аутопортрет. Полазећи од ових претпоставки, Дерида ће увести инверзију и закључити да слепи цртач слепо црта и да је слеп за сопствени цртеж, односно да је увек „невидиљив запис оног што се може записати" (Derrida 1993: 45). Из деридијанске перспективе открива се да је аутор увек слеп, јер „његов аутопортрет никада не одговара жељи" (Исто: 121) и идеји сопственог приказивања. Непоуздани наратор у новели „Шункин портрет" интригантно примећује да је вероватно Сасуке стварни аутор биографије слепе професорке, иако је његово име записано у трећем лицу.

Танизаки сопствени портрет изнова производи карактерима попут Сасукеа, ослобађајући ауторефлексију вишезначним представама и сеновитим стилом. Његови имагинарни светови позивају читаоце на даље учествовање у илузији. У овом раду тематизовали смо диспаратне приступе фантазији у доменима садизма и мазохизма. Сасукеов аутодеструктивни чин потпуно је стављен у службу мазохистичке перспективе којом „подразумева неутрализовање реалног и суспендовање идеалног у чистој унутрашњости самог фантазма" (Делез 2015: 69). Делезовско полазиште да заправо деструкција фетиша мери „брзину пројекције, начин на који сан себе поништава као сан, и чија Идеја проваљује у пробуђени реални свет" (Исто: 69), демонстрира се кроз особит метаморфички процес писања по кожи гејше у причи „Мајстор тетовирања", док се театралност мазохистичког ритуала рефлектује перформативном одлучношћу Шункин.

Постструктуралистички увиди у производњу и репродукцију дискурса моћи и контроле уписивањем у тело, комплементарни су аспектима које Танизакијева проза импостира. Перманентна питања попут *шта* и *до које мере* открити, сачувати или заклонити у уметности, целокупан ауторов опус постављају у раван Деридине *абокуларне хипотезе* (лат. *ab* – из, изван, *oculis* – око; „из ока и ван ока"). Неизбрисивим калиграфским потезима, Танизаки упућује на непредвидивост насладе у тексту, на игру довођења читаоца у заблуду и позиционирања у свет сенки у којем ће сам даље наставити да еманира имагинарно.

Листа референци

Aćin 1975: J. Aćin, Tekst i njegovo telo (predgovor), *u*: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina, vii–xix.

Bart 1975: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina.

Chambers 1994: A. H. Chambers, *The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Delez 2015: Ž. Delez, *Hladno i okrutno: Predstavljanje Zaher-Mazoha*, Beograd: Fedon.

Derrida 1993: J. Derrida, *Memoirs of the Blind – The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago: The University of Chicago Press.

Frojd 1973: S. Frojd, *O seksualnoj teoriji/Totem i tabu*. Novi Sad: Matica srpska.

Hijiya-Kirschnereit 1998: I. Hijiya-Kirschnereit, Tanizaki's Art of Storytelling, *in*: A. Boscaro i A. Chambers (eds.), *A Tanizaki Feast - the international symposium in Venice*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 181–187.

Ito 1991: K. K. Ito, *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Kenko 2012: J. Kenko, *Zapisi u dokolici*, Beograd: Kokoro.

Kono 1998: T. Kono, Presentiments, *in:* A. Boscaro and A. Chambers (eds.), *A Tanizaki Feast - the international symposium in Venice*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 117–124.

Krafft-Ebing 1939: R. von Krafft-Ebing, *Psyhopathia Sexualis*, London: William Heinemann (Medical Books) Ldt.

Penge 2009: M. Penge, *Dobrovoljna smrt u Japanu*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Reik 2002: T. Reik, Masochism in Modern Man, *in*: *Love & Lust – On the Psychoanalysis of Romantic and Sexual Emotions*, New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.

Sartr 1984: Ž. P. Sartr, *Biće i ništavilo* (II), Beograd: Nolit.

Tanizaki 2010: Đ. Tanizaki, *Ključ,* Beograd: Tanesi.

Tanizaki 2012: Đ. Tanizaki, *Sedam japanskih priča*, Beograd: Tanesi.

Tanizaki 1977: J. Tanizaki*, In the Praise of Shadows*, Stony Creek, CT: Leete's Island Books.

Tanizaki 1992: J. Tanizaki, *A Cat, a Man and Two Women,* London: Flamingo.

Tanizaki 2000: J. Tanizaki, *Naomi*, Boston: Tuttle Publishing.

Tanizaki 2003: J. Tanizaki, *The Gournment Club – A Sextet*, Tokyo: Kodansha International.

Tanizaki 2003: J. Tanizaki, *The Secret History of the Lord of Musashi And Arrowroot,* New York: Vintage International, 2003.

Vajnberg 1992: Ž. Vajnberg, Mazohizam: smrt u duši, *u*: I. Čolović (ur.), *Smrt, nasilje i seksualnost*, Beograd: Plato, 161–168.

Наслеђе 43 • 2019 • 199–213

Ana Došen

ART AND TRANSFORMATIVE MASOCHISM IN „A PORTRAIT OF SHUNKIN" BY TANIZAKI JUNICHIRO

Summary

For Tanizaki Junichiro, one of the most prominent Japanese writers of the 20th century, corporeal employment of sadism and masochism in his work is an apparent choice and aesthetic device for unveiling the relation between the fantasy and the power, and an artist and his art. The focus of this paper is on the issues of creating the artistic ideal through the notion of (artist's) vision and its destruction in the short story „A Portrait of Shunkin". Drawing on Deleuze's and Sartre's standpoints on masochism, this paper offers a detailed analysis of the short story depicting cruel music teacher and her submissive servant in which Tanizaki suggests that the work of art cannot resist the destructive impact of time-passing strictly through sheer physical maintenance of the work of art, but by profound inscription in the memory of the audience. Brutal self-inflicted blindness leads to eternal preservation of the created and idealized subject – the body of a woman prior to her disfigurement. The emphasis is on *transformative masochism* which brings the saying „beauty is in the eye of the beholder" to paroxysm, definitively affirming it through an actual loss of vision.

Keywords: Tanizaki Junichiro, „A Portrait of Shunkin", masochism, Deleuze, Sartre, blindness, art, *mujokan*

Примљен: 1. марта 2019. године
Прихваћен: 27. марта 2019. године

821.112.2(436)-32.09 Kafka F.

Наслеђе 43 • 2019 • 215–231

Татјана Ђ. Росић[1]
Факултет за медије и комуникације
Универзитета Синѓидунум у Београду
Институт за књижевност и уметност, Београд

ТЕТОВАЖЕ СМРТИ И ПОЛИТИЧКА ПРОТЕТИКА У ПРИЧИ „У КАЖЊЕНИЧКОЈ КОЛОНИЈИ" ФРАНЦА КАФКЕ[2]

У раду се анализира анатомија протетског политичког тела тоталитаризма приказаног у причи Франца Кафке „У кажњеничкој колонији". Анатомија овог тела је уједињена са механизмом сопствене друштвене и политичке казне и мучења, са анатомијом сопственог бола и уништења. Рад отвара питања о киборг телу тоталитаризма које је истовремено обликовано казном и фасцинацијом том казном, тј. фасцинацијом машином за мучење као врхунским симболом друштвене функционалности и креативности. Тетоваже смрти, уписане у тело осуђених, енигматични су и криптовани симболи историјске ситуације која, чини се, измиче свим критичким напорима демистификације и деконструкције. Чини се да и сама Кафкина прича успешно избегава критичку интерпретацију: сцене насиља представљене „У кажњеничкој колонији" чине се – увек изнова – мање значајним од сцена које описују фасцинацију машином која узрокује то насиље. Отуда анализа преиспитује у којој мери представљање протетичког политичког тела тоталитаризма демистификује, а у којој мистификује демонски друштвени аутоматизам тоталитарних режима, покушавајући да одговори на следећа питања: Каква је улога писма и друштва спектакла у производњи политичког протетичког тела тоталитаризма? У којој је мери футуристичка слика постхуманог протетичког тела, произведеног у болу и за бол, ослобађајуће место отпора? А у којој је мери читање и интерпретирање тог тела постало зазорно место књижевне интерпретације које, парадоксално и неочекивано, обнавља производњу протетичких политичких тела нових тоталитаризама 20. и 21. века?

Кључне речи: тетоваже смрти, протетичко политичко тело, тоталитаризам, машина, писмо, криптографија, киборг, спектакл, зазорност, отпор

1 tatjana.rosic@gmail.com

2 Рад настао као резултат истраживања у оквиру рада на пројекту „Културолошке теорије књижевности и српска књижевна критика" (бр. 178013) Института за књижевност и уметност који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Србије.

Магија и слепило

У фокусу Кафкине приче „У кажњеничкој колонији" јесте незаборавни, детаљни опис машине за мучење која отелотворује тоталитарну моћ Старог заповедника колоније, у коју је Путник, или савременим политичким речником казано – страни посматрач, управо стигао на позив Новог заповедника. Извршење казне над затвореником упризорује се као демонстрација те моћи за страног посматрача: она је праћена детаљним објашњењима Официра који је био први помоћник Старог заповедника и остао његов фанатични следбеник. Ова се сцена увек изнова интерпретира када се пише о причи „У кажњеничкој колонији". Интерпретације варирају у распону од антрополошких до постколонијалних, или од психоаналитичких до кабалистичких читања, од теорије дехуманизованог протетичког тела до деридијанских тумачења субверзије чина писања.

Па ипак, свака интерпретација приче као да увек тек кружи око сцене, и саме Кафкине приче, не успевајући да деконструишу њену магију нити да дешифрују сврху саме машине, њен коначни смисао:

> „Све у Кафкином свету указује на једну тежњу ка бестелесној аутономији коју је немогуће деконструисати, парадоксални појам чија је цена (приказана са запањујућом верношћу у односу на сопствено суштинско насиље) уписивање закона у нечије стварно тело. Оно са чим нас Кафка позива да се суочимо јесте безгранична способност самопроизводећег закона да прикрије своје радикално повлачење из подручја људског деловања и да влада посредством обмане, самоприкривања..." (Gurguris 2016: 152–153).

Чини се да увек недостаје још само један корак до коначног интерпретативног расплета: само још један аргумент да би се сцена мучења расклопила на делиће и да би се покварио мотор њеног тихог хипнотишућег рада, да би се разоткрила тајна приче која – у свој својој жестини и нимало скривеној бруталности – као да остаје ипак изван домашаја критичко аналитичког интерпретативног апарата. Магија сцене обнавља се у сваком поновном читању/интерпретацији, укључујући и ово које управо производимо.

Као да је у сам механизам приче, у прецизни рад њеног писања и читања уписана самообнављајућа магијска моћ која увек изнова фасцинира и паралише читаоца управо захваљујући детаљном опису машине за мучење у сцени кажњавања затвореника, чинећи га пасивним саучесником терора. Истина је да опис ове сцене обухвата и тренутак у коме машна престаје да дела по величанственом плану Старог заповедника и једноставно убија официра, наизглед укидајући закон старог света, и његов систем владања. Но, чини се да тренутак осамостаљења машине (која престаје да дела у складу са нацртима свог творца) не доживљава кључним за фасцинацију овом сценом. И читалац, парадоксално, бива збуњен побуном машине, као што су том побуном збуњени и остали учесници сцене: почевши од самог Затвореника преко војника који помаже Официру до Путника.

Зашто је то тако? Шта обнављамо, и нехотице, при сваком новом читању и интерпретацији ове Кафкине приче? Није ли наше читање-интерпретација само још једна варијација исте оне фасцинације незамисливим апаратом коју официр занесено представља путнику? Битно је упитати се на чију смо страну стали: на страну оног ко не може да одоли фасцинацији машином или на страну сопственог тела, одбрањеног у причи само слабашним покушајима путника да се заузме за правну регулативу и друштво права у необично суровим друштвеним условима са којима се суочава у колонији? И да ли је побуна машине, та необична демонстрација осамостаљења машине у коју је веровао Тјуринг, а на чијој реализацији се данас ради у пољу вештачке интелигенције, заправо једина одбрана и ода телу која се у причи одиграва? Или је реч пак о нечем сасвим другом: о обнови неуништивог система Старог заповедника на нови начин и новим средствима?

Током сцене мучења официр покушава да придобије путника за „своју ствар", наговарајући га да се код Новог заповедника заузме за очување старог система кажњавања који овај жели да укине: „Очај и страст приче леже управо у напорима официра да допре до Путника, да наведе аутсајдера да прихвати његово сопствено гледиште." (Weinstein 1982: 22)[3] Непоколебљиво убеђен да либерализација коју покушава да спроводе Нови заповедник представља недопустиво скрнављење једног узвишеног, јединог правог и јединог ваљаног облика власти, официр је отелотворење фасцинације чудесном машином која као да превазилази оно што удски ум може замислити:

> „'Овај апарат', рече и ухвати радилицу строја, на коју се наслањао, 'изум је нашег заповједника. Ја сам већ у најранијим покусима сурађивао те сам судјеловао и у свим радовима све до краја. Заслуга за тај изум, дакако, припада једино њему. Јесте ли чули за нашег пријашњег заповједника? Нисте? Но, нећу претјерати ако кажем да је уопће уређење кажњеничке колоније његово дјело. Ми, његови пријатељи, знали смо већ када је умро да је уређење колоније тако дефинитивно да његов насљедник, макар имао и тисућу нових планова у глави, најмање за више година неће моћи ништа промијенити од онога што већ постоји. Наше предсказивање се заиста обистинило; нови заповједник је то морао увидјети. Штета што нисте познавали пријашњег заповедника!" (Kafka 1968: 153)

Уколико би се путник заузео код Новог заповедника против забране старог начина кажњавања, онтолошка вечност прошлог режима о којој официр занесено прича би се потврдила и обновила: стари систем наставио би неминовно и неприметно, сасвим самопоуздано да функционише управо тако као да се „за више година неће моћи променити ништа од онога што већ постоји". Ова реченице као да је импрегнирана Јингеровом вером у праведну вечност фашистичког погледа на свет, која је артикулисана у његовом чувеном есеју „Рат као унутрашњи доживљај": „Тек

3 Овај и сви остали цитати из текста „Kafka's Writing Machine: Metamorphosis in the Penal Colony" Арнолд Вејнштајна (Arnold Weinstein) наведени су у мом преводу.

кад дође час испоставиће се да смо овај рат изгубили да бисмо у њему израсли у висину. Тврдо дрво захтева много времена." (Јингер 1995: 194)

Многи тумачи приче „У кажњеничкој колонији" , као и у целокупном Кафкином опусу, видели су у њој не само друштвену и политичку алегорију већ и историјско пророчанство: у својим интерпретацијама они подсећају на хук надолазећег фашизма и мук концентрационих логора 20. века. Но 21. век води нас још даље у тумачењу како Јингеровог чувеног есеја, тако и официрове опаске о Старом заповеднику, који је осмислио механизам друштвене машине тако да се „за више година неће моћи променити ништа од онога што већ постоји". Из савремене политичке перспективе чини се да су Стари заповедник и Јингер, премда мртви, живљи него икада и да се њихово пророчанство о сопственој бесмртности и историјском значају остварује у поузданој поступности. Чини се да се мало шта може учинити против савршено осмишљеног механизма покоравања и тлачења, експлоатације и мучења, који је у скривеној сржи савремених стања изузећа, као и са некрополитикама произведеним тим стањима.

Уколико бисмо следили упутства која у свом опусу даје Томас Бернхард, један од најоштријих критичара наслеђа нацизма у европској култури, запитали бисмо се да ли се заиста ишта променило од 1933. године. Нанси, са друге, филозофске стране, упозорава:

> „Нацизам не резимира западну културу а још мање представља њезин нужни исход. Али, такође, није могуће напросто га одстранити као застрањење, па нити као застрањење које је ствар прошлости. Уљуљкивати се у чврсте поузданости морала и демократије не само да јамчи ништа него нас излаже ризику да не видимо како долази или се враћа оно чија се могућност појављивања не сматра чистим историјским случајем. Анализа нацизма се не смије никада схватити као пуки досије оптужбе, него радије као још један прилог деконструкцији историје из које потичемо." (Nansi 2017: 45)

У складу са овим Нансијевим увидом можда би се требало усредсредити не на деконструкцију магијске сцене мучења у Кафиној причи „У кажњеничкој колонији" већ на немогућности њене деконструкције. Шта је сржте немогућности, на коју упозорава и Гургурис? Вера у свемоћ фашистичког погледа на свет или одсуство вере да се можемо одупрети страхопоштавању које се од нас очекује у сусрету са „чудесним апаратом" и супротставити увек изнова актуелном, моћном онтолошком слепилу за фашизам и пред фашизмом?

Протетичко политичко тело тоталитаризма

1) Страхота и лепота казне

Официрове речи упућене путнику имају своју конкретну, заводничку и манипулативну сврху. Исповест официра је кодирана тако да се у њој не види трагедија људског тела у чељусти механизма. Ту трагедију засењује комплексност и перфекција механизма за мучење. Официрове

речи неутралишу чудовишност механизма; оне вештом интерпелацијом позивају читаоца да се диви механизму а не да од њега страхује, лишавајући га тако истинске емпатије за потлачено тело. Дивљење механизму машине за мучење позива да се отуђимо од сопствене телесности, представљајући нам једно ново, непојамно протетичко политичко тело тоталитаризма у које се и сами читањем приче и анализом машине за мучење преображавамо.

Сама машина за мучење представљена је као савршени механизам који обједињује у себи уметничку и научничку генијалност Старог заповедника, који заслужује своју свевидећу и свеприсутну улогу тоталитарног вође захваљујући миту о изузетним знањима и моћима које поседује. На зачуђено питање путника „Па зар је био војник, судац, конструктор, кемичар и цртач?" официр одговара потврдно, климајући главом и укоченог, замишљеног погледа (Kafka 1968: 154). Елизабет Грос истиче како Кафка тиме „поставља кажњавање у оквир фине мреже која поставља уписивање тела и производњу знања" (Gros 2005: 195). Будући да је истовремено врховни друштвени поглавар и човек који је осмислио и изградио машину, Стари заповедник у себи обједињује различите, или тачније, све релевантне, друштвене праксе које иначе, истиче Грос, функционишу аутономно и одвојено као „сажета слика стручности и знања која у једној личности комбинује различите механичке, техничке, правне, и медицинске видове стручности. Он је војник, судија, механичар, хемичар и цртач, ситуиран у тачки укрштања правних, медицинских, моралних, казнених и образовних институција" (Gros 2005: 195). У овом набрајању институционалних и друштвених пракси Грос је изоставила једну која, међутим, није небитна за разумевање машине за мучење и Официрове/читаочеве фасцинације њом. Стари заповедник није само цртач већ и уметник, те се његова моћ ситуира у оној тачки укрштања различитих друштвених пракси које су обележене осетљивошћу и интересом за естетско, уметничко по себи. Ренесансно вишеструка природа Старог заповедника отелотворује заправо комплексно вишеструку функцију култа вође у сваком тоталитаризму која превазилази феномен „естетизације политике" на који указује Бењамин и која узрокује „стапање политике и умјетности, *производњу политичког као умјетничког дела*" (Nansi 2017: 34).

Отуда Официр страсно набраја одлике механизма и показује загонетне скице Старог заповедника по којима се свака појединачна казна уписује у тело кажњеника, покушавајући да Путнику дочара сву страхоту казне у свој њеној лепоти. Казна је из више разлога отелотворење врхунске лепоте: она представља суштину врховне воље Старог заповедника, дакле субјективну демонстрацију моћи, с једне стране, док с друге открива тајну закона скривеног у непогрешивој прецизности и мистериозној криптографији скица. Тек кроз лепоту своје прецизно осмишљене криптографије казна добија своје морално значење и остварује се као праведна.

Машина за мучење, отелотворујући генијални дух Старог заповедника и процес производње политичког као уметничког дела у тоталитаризму, сажима у себи мучење и уживање у мучењу за које сваки истински тоталитаризам припрема своје поданике. Она уједињује претњу смрћу и задовољство у смрти као неминовне одлике тоталитаристичког модела власти, откривајући анатомију протетичког политичког тела обликованог тоталитаристичким праксама надзирања и кажњавања. У ситуацији у којој се суочавамо са чудесним апаратом за мучење остаје дилема да ли читалац посматра драгоцени механизам Официровим или Путниковим погледом, дилема која је – испоставиће се – више ствар нијансе него битне промене критичке перспективе. Наратолошки гледано, прича „У кажњеничкој колонији" не представља, односно не фокализује кажњениково виђење машине: коначно, реално искуство лепоте и страхоте казне, бол и траума тела, лакановски остају ван домашаја политике приповедног представљања, доступни су симболички само кроз дискурс Официрове похвале или Путникове уздржане резигнације над неоправданим насиљем у сценама извршавања казне. Машина отуда представља „срж институционализоване фантазије: механизам који представља пречицу семантичке медијације и директно уписује симболичко у реално голог живота" (Galius 2001:300)[4]. То је увек поглед изван и поглед намењен другима: машина је неуморни дискурзивни апарат који обнавља мит о самој себи, мит о беспрекорној функционалности и прецизности, мит о загонетној лепоти тоталитарне правде, измичући критичком суочавању са телом и његовим трауматичним искуствима-праксама. Јер „апарати војске и продукције истичу свој захтев за трошењем живота у њиховој служби. Људско тело већ одавна бијеше протезом у друштву рада и борбе, пре него што су се отпали дјелови морали надомјестити техничким функцијским дјеловима" (Sloterdajk 1992: 432).

2) Тетоваже смрти и безакоње писма

Казна се уписује у тело кажњеника и као опомена која води ка мистичкој спознаји и лепоти откровења. Ова старозаветна веза застрашивања/покоравања лепотом кроз праведну казну свакако обликује специфични псеудорелигијски доживљај који у Кафкиној причи прожима протетичко политичко тело тоталитаризма. То тело постоји, наиме, једино у нераскидивом споју са машином за мучење, у садејству са чудесним друштвеним и технолошким механизмом који га обликује и коме је оно препуштено на милост и немилост. Анатомија тог тела се, међутим, обликује пре свега у протетичкој вези са самим писмом, које не престаје да обећава искупљење кроз откровење:

4 Овај и сви остали цитати из текста „Lessons of the Cryptograph: Revelation and the Mechanical in Kafka's 'In the Penal Colony'" Андреа Галиуса (Andreas Galius) наведени су у мом преводу.

„У Казнионичкој колонији моћници се користе старинском машином која уписује изувијана слова у леђа криваца, која умножава убоде, нагомилава шаре, све док леђа криваца не постану видовита те сама не успеју да одгонетну шта је написано и да из тих слова разаберу име своје непознате кривице." (Benjamin 1974: 256)

Тетоваже смрти, које уписују у месо однос закона и казне по унапред припремљеним скицама, свакако су оно што ову Кафкину причу чини тако драматично актуелном и другачијом од других наратива о процесу мучења и ефикасности тоталитарног друштвеног механизма. Оне у себи сажимају, као посебно важну, причу о писму: оне су место на коме се поставља питања о природи писма, као и односу Закона и писма. Тетоваже смрти су дакле зазорна места која преиспитају границе Закона, захтевајући одговоре о улози и смислу писма уопште.

Многе интерпретације успостављају везу између Кафкиног интересовања за процес писања и сцене мучења, као и везу између писма, машине и закона самог. Машина за мучење код Кафке је и машина која пише, писаћа машина или „writing machine", која, по Вејнштајну (Weinstein 1982:26), актуализује наше истрошене метафоре знања. Та машина: „описује потрагу за језиком који је непосредан, а не посредан, и долази до ужасног решења: морамо учити телесно, а не вербално; текст мора бити у нама, […] вербална порука може постићи чаробно јединство са својим референтом, само ако је кодирана у нашем тијелу" (Weinstein 1982: 26). Вејнштајн дакле покушава да прочита причу „У казнионичкој колонији" традиционално хуманистички, као поновну инвенцију улоге писања, писма и писца у модерним временима, као залог апсолутног, радикалног језика за којом трага аутентична књижевност и уметност. Та потрага, према Вејнштајну, чини унутрашњу кохеренцију приче која се фокусира на писмо телоса а не логоса, на значај разумевања и комуникације као истинске темеље заједнице, на знање које се може искусити једино личном метаморфозом кроз телесно прихватање места и улоге Другог.

Обећање просветљења, о коме прича Официр, сигурно заводи многе тумаче ове Кафкине приче у правцу ове и сличних традиционално хуманистичких интерпретација у оквиру којих се тражи и налази еманципаторска улога машине која нас приводи ка правом знању, разоткривајући истовремено улогу писања и уметности у савременом друштву. Деридина интерпретација Кафкиног дела упозорава, међутим, да је у загонетној машини за мучење која казну исписује, дубоком тетоважом, на затворениковом телу, отелотворено не само „безакоње закона" већ и „безакоње књижевности" која „озакоњује субверзивно, против закона који је штити и чува" (Gurguris 2016: 155). Просветљење казном и откровење које доноси казном никада нису доказани, јер машина не пише само *по* телу, већ *кроз* тело и *против* тела, уништавајући га:

„Закон се уписује кроз процес поновљеног писања који празни тело и одстрањује његову телесност. Писање закона је стога не, како верује официр – и како жели да и други верују – чудесан спој тела и значења. Уместо

> тога, то је механичка операција за испијање виталних енергија тела. Према томе, зрачећа слика спознаје на лицу затвореника је производ застрашујуће размене; то је хијастички пренос значења чија је виталност проузроковано одстрањивањем живота из тела." (Galius 2001: 299)

Рад машине, дакле, обнавља и легализује насиље над телом којим се обликује протетичко политичко тело лишено своје пуне и праве телесности. Кафкина машина представља ефикасни спој технике и писма, или, модерним политичким речником речено, везу најсавременијих технологија и стратегија писања-владања и демонстрација моћи у обликовању протетичког политичког тела тоталитаризма. Ово јединство, као што је већ истакао Нанси, служи *трансформацији* прецизно осмишљеног тоталитарног насиља политичког у уметничко коме се мора дивити:

> „'Читајте', рече официр. 'Не могу', рече путник. 'Па, читљиво је', рече официр. 'Врло је умјетнички', рече путник избјегавајући, 'али не умијем то одгонетнути.' 'Јест', рече официр, насмије се и опет спреми мапу, 'то није дјечји красопис. Треба то дуго читати. Коначно бисте и ви све препознали. То, дакако, не смије бити обично писмо; та оно не смије одмах убити, већ просјечно тек у временском размаку од дванаест сати. Прекретна тачка је прорачуната за шести сат. Дакле, многи, многи украси морају окружавати ово збиљско писмо; право писмо опасује тијело само уским појасом; остали дио тијела одређен је за украсе. Можете ли сада достојно оцијенити рад 'дрљаче' и цијелога апарата?'" (Kafka 1968: 159)

Тетоваже смрти представљају, дакле, најфинији вез, декоративну идеолошку природу писма, његов скривен смисао. Јер у машину за мучење није ухваћено тек тело кажњеника већ и само писмо, добро скривено „украсима" истетовираним на протетичком политичком телу тоталитаризма.

Али како разликовати писмо од „украса"? Како бити сигуран/сигурна да нису управо украси ти који чине писмо, будући да је без њих немогуће обавити процес кажњавања ваљано:

> „Путникови помирљиви одговор да је рукопис веома 'kunstvoll' ('уметнички') ненамерно открива у којој мери је режим кооптирао поље естетике, као што је то показао 'театрални' спектакл егзекуције, са њеним поштовањем аристотеловских јединстава. Међутим, управо у немогућности њиховог дешифровања, а не у њиховом уметничком карактеру, крије се разлог због ког ови рукописи служе као симболични нацрти за Командантову идеологију у целини." (Lemon 2007: 292)[5]

Ови парадокси писма остају неразрешени као и питање језика којим се писмо користи: у причи је наиме наглашено да у својој комуникацији Официр и Путник користе француски језик (тај универзални језик свих колонија?), који затвореник и војник не разумеју. Да ли је казна коју писмо исписује исписана на француском језику? Или пак на језику

5 Овај и сви остали цитати из текста „Cargo Colonies and Penal Cults: Ethnology and Ethnocentrism in Kafka's 'In der Strafkolonie'" Роберта Лемона (Robert Lemon) наведени су у мом преводу.

самих кажњеника? Или се ради о универзално несазнатљивом писму, свом сачињеном само од украса које само неки вешт криптограф може разрешити њихове декоративности и дати му смисао? Или је реч о фантазији о „симболизму без семантичког посредовања, о врховном и трансцендентном језику тако чистом да се не може превести у обични речи" (Galius 2001: 297)?

Лемон истиче да „логичка кохерентност није приоритет у том тоталитарном систему. Његов циљ је пре свега окупација идеолошке територије и спремност да се удовољи унутрашњим контрадикцијама, мистификацији и отвореном мрачњаштву како би асимиловали и подредили сви аспекти мишљења и дјеловања на острву" (Lemon 2007: 291). Јединственост машине у Кафкиној причи састоји се, наиме, у томе што је направљена тако да сваког поданика старог режима представља једино кроз његову потенцијалну кривицу те отуда кроз неминовну коегзистенцију са машином. У тој коегзистенцији машина постаје закон сам тј. оно писмо које омогућава да кажњеник одговори на интерпелацију друштвеног механизма и која захтева одређено време да се интерпелацију одговори, да она буде усвојена и телесно инкорпорирана. Галиус скреће пажњу на разлику између Алтисеровог концепта интерпелације, који је тренутан, и Кафкиног концепта интерпелације у причи „У кажњеничкој колонији" који захтева време, прецизно подешено на дванаест часова мучења. После тог периода, у тренутку потпуног одазива на интерпелацију казне и кривице, у тренутку потпуне телесне инкорпорације послушности систему, кажњеник умире од последица тетоважа које је машина утиснула у његово тело.

Тетоваже смрти разоткривају тако да машина хвата писмо у клопку ћутања и саучесништва: писмо које би да оспори свет овде је у потпуној функцији тоталитарног механизма смрти коју и само задаје. У тоталитарном систему Старог заповедника „систем уништава сваки траг алтернативности, укључујући и кључне интерне разлике између, на пример, правосуђа, уметности, и организованих религија, у потрази за монолитном хегемонијом" (Lemon 2007: 292). У „Кажњеничкој колонији" изостаје уобичајена деридијанска утеха о писању као субверзивном чину, као непризнатом друштвеном копилету које мења постулате своје друштвености: безакоње писма у Кафкиној причи је, на један ужасавајући начин, истоветно безакоњу закона. Јер је политичко протетичко тело тоталитаризма унапред мртво тело, лишено виталне телесности и радости, жртвовано зарад остварења утопије новог човека – фатаморгане која се на далеком друштвено-политичком хоризонту исписује као нужно одложена будућност тела које никада није (и не сме бити) сада и овде. Тело је увек *тамо*, у чељусти механизма; тело које ће једном бити ослобођено али које *сада* постоји само као хибридно протетичко тело које се одрекло своје телесности зарад своје будућности, која зависи, увек зависи, од чудесног апарата, и нових технологија писма. Историја 20. и почетка 21. века само је један дугачки попис рачуна који су се имали испоставити човечанству зарад једне овакве визије тела и његове вечно ускраћене будућности.

3) Протетичко политичко тело тоталитаризма као спектакл

„Нешто је Кафки увек било схватљиво само у гесту. И тај гест, који није разумео, представља мутно место параболе. Из њега произилази Кафкино дело", тврди увек луцидни Бењамин (Benjamin 1974: 252). „У кажњеничкој колонији" тај гест је свакако одлука Официра да заузме место кажњеника. Та одлука, тачније тај гест, разлог је слома машине, њеног квара и увода у нови историјски и друштвени поредак: „Машина се квари јер је, на неки дубински начин, њен посао већ урађен, постигнут је захваљујући Официровом *гесту*", тврди Вејнштајн (Weinstein 1982: 29). И тек када престане да пише, тачније тек када се ослободи писма и његових задатих „скица", машина се осамостаљује и свети Официру, у немом спектаклу за који нико од учесника упризореног мучења нема објашњења и који представља потпуно нову историјску ситуацију или фазу тоталитаризма.

Официрова одлука, односно гест, учинковита је како у педагошком, тако и у етимолошком смислу. У својој фанатичној оданости идеји о беспрекорном систему владања Старог заповедника Официр је спреман да тај систем, који од почетка сцене мучења показује извесне знаке застоја и слабости, одржи по сваку цену у животу. Официр познаје вампирску природу система и машине која га оличава: у часу кризе неопходно је „нахранити" машину и утолити незајажљиву глад тоталитаризма, који увек гладан крви тражи нове људске жртве. Нема никог ко боље познаје беспрекорни али застрашујући, увек гладни механизам од Официра који је спреман да сопственим телом замени неисправни шраф полуделе машине чији се „тајни мотор" квари и престаје да функционише.

Традиционална тумачења Кафкине приче виде у официровом гесту знак метаморфозе, покушај остваривања „разумевања" које је камен темељац сваке заједнице: „Проналажење потентног језика је, дакле, уједињујућа нит Кафкине приче: у том светлу, специјална снага машине савршено приказује драму разумевања и контакта која се налази у срцу приче." (Weinstein 1982: 24) Има ли се, међутим, у Кафкиној причи било шта разумети? Ако нас нешто у разумевању Кафкине приче спречава, можемо ли бар утврдити о ком механизму спречавања је реч? И које сцене, мотиви и детаљи приче указују на скривени код, уписан у причу, који се опире уобичајеном раду критичког читања?

Гест официровог саможртвовања не би требало зато олако разумети као класичну Кафкину параболу о знању као резултату личне трансформације, нити као жељу за телесном спознајом (Другог), на чему нпр. Вејнштајн инсистира. Али ни као пуку спремност да се исправност механизма демонстрира по сваку цену. Официр има много важнији, прави војнички задатак: на мртвој стражи пропалог света он покушава да порекне пораз и докаже истинитост пророчких речи са почетка приче, којима је тврдио како се „за више година неће моћи променити ништа од онога што већ постоји". Тиме, нада се Официр, може се омогућити

даљи живот система, као и власт мртвог вође, који и са оне стране гроба управља својим поданицима кроз спектакл откровења:

> „Значење правде није, као што фантазија жели да верујемо, репрезентовано у трансфигурираном телу; већ је, пре, производ механичког ритуала којим се жртвује тело као сцена трансфигурација. Фантазија о откровењу настаје, укратко, кроз двоструку детерминацију приватног и неприступачног терена људске боли, с једне, и његовог дешифровања кроз јавни спектакл, с друге стране." (Galius 2001: 300)

Постоји само једна сцена која није изведена у театру мучења о коме нам приповеда Официр приповедајући о Старом заповеднику: то је сцена у којој мучитељ и кажњеник замењују своја места. Следећи логику очувања старог система по сваку цену Официр, попут сваког оданог војника, прибегава том последњем од свих спектакуларних и сензационалистичких гестова: спектакл је, парафразирајмо Дебора, у исто време и језик и програм Официровог геста саможртвовања који открива историјску затеченост јунака приче, у свој њеној херметичности, и немогућности демистификације. Будући да је спектакл тајни језик и програм Официровог геста, а тиме и оно „мутно место параболе" на које указује Бењамин из кога произилази Кафкино дело, па и сама прича „У казнионичкој колонији", јасно је зашто одсуство било каквог додира сем оних најнужнијих, механичких и наредбодавних, одликује описе сцена мучења. Као и у сваком спектаклу, ту је све усмерено погледу који нас лишава наше сопствене телесности, нашег страха од смртности који је у сржи те телесности:

> „Пошто је задатак спектакла да нам путем различитих, специјализованих облика посредовања показује свет који више не може бити директно доживљен, он неминовно, на простору којим је некада владао додир, даје предност погледу: најапстрактније и најнепоузданије чуло најбоље се прилагођава општој апстрактности садашњег друштва." (Debor 2019)

Управљајући поглед Путника и читаоца ка никад виђеном спектаклу саможртвовања Официровог тела, идеалног протетичког тела тоталитаризма, сцена мучења се декодира у коду друштва спектакла, друштва које се додуше одриче и иначе непоузданог писма али које омогућава да се обећање откровења, и хипнотичко кружење око неразумљиве сцене мучења обнове на другачији начин:

> „Сâм спектакл представља себе као широку и недоступну стварност која никада не може бити доведена у питање. Његова једина порука гласи: Оно што се види је добро, оно што је добро види се. Пасивни пристанак, који спектакл захтева, заправо је већ ефикасно наметнут његовим монополом над појавношћу, начином на који се појављује, не остављајући ни мало простора за било какав одговор." (Debor 2019)

Тако се остварује Официрова мисија и разлог његовог саможртвовања постаје очигледним: битно је одржати „статус кво" који ће се преобразити у победу, у потврду тријумфалних реченица да ништа није

потребно мењати у систему владавине Старог заповедника. Друштво спектакла, којим више не може владати заточено писмо лишено могућности дијалога, немо писмо које није могуће дешифровати, наставиће са преображавањем тела и телесности у хипнотичке слике тела отуђене од самих себе, у једном новом поретку успостављеном, међутим, са истом идејом, идејом о немогућности његовог критичког преиспитивања. Јер „спектакл нису само слике, нити само слике и тон. То је све што измиче човековој активности, све што омета и заварава његову способност преиспитивања и корекције. То је супротност дијалогу." (Debor 2019)

Гледано у једном другом читању, читању које подразумева искуство постколонијалних теорија, друштво спектакла ствара перверзну ситуацију уживања у сопственој пропасти и отуђењу од сопственог тела која се изнова понавља у неоколонизованом свету 21. века у коме смо затечени новом историјском ситуацијом коју тек покушавамо да дешифрујемо. Траума и бол тела, као и страх за тело и брига о телу, отуђени су од нас кроз протетичке слике друштва спектакла чији су нам кодови још загонетнији него што је то био случај са кодовима традиционалног писма и писања. Протетичко политичко тело новог, неолибералног капитализма и колонијализма лишено је способности да се одупре новим начинима поробљавања и новим видовима опресије јер није у стању да их дешифрује. На делу је невидљиво, немо визуелно писмо друштва спектакла које обликује тело у складу са институционалним фантазијама о језику и писму лишеним обавезе значења, о апсолутном и чистом језику непреводивом на језик поданика. Јер свака је колонија „такође врста семиотичке машине сличне криптографу, а реформе новог команданта ће у најбољем случају променити специфичне технологије шифрирања, али не и чињеницу шифрирања као такву" (Galius 2001: 301). Отуда интерпретације приче, у трагању за „правом" шифром критичког читања увек изнова круже око немогућности деконструкције и демистификације оне магије зла и оног слепила за зло коју машина-криптограф не престаје да производи.

4) Зазорност протетичког политичког тела тоталитаризма и могућност побуне

Могло би се рећи да побуњена машина преводи Путника из једне историјске епохе у другу: из митске ситуације обнављања митског предања приповедањем у нову, технолошку ситуацију којом влада језик и код друштва спектакла као карактеристична заједничка одлика свих тоталитаризама 20. и 21. века. Зато је у низу бруталних акција и епизода од којих се састоји сцена извршења казне сцена квара машине изузетно значајна: она поставља питање могућности отпора протетичког политичког тела тоталитаризма у тренутку историјске смене два режима моћи и две технологије владања-писма.

Битно је разумети: у овој Кафкиној причи о телу нема људског тела. До тела се не може допрети никаквом интерпретацијом, те се не

може демистификовати сцена мучења у којој се обликује протетичко политичко тело тоталитаризма. Током приче читалац, наиме, вођен приповедном фокализацијом помно прати машину од тренутка њеног стављања у функцију до тренутка њеног квара у коме се чини да се машина разоткрива као загонетно биће које се одликује скривеном, самосталном вољом. Будући да је политичко протетичко тело тоталитаризма лишено своје виталности, отуђено од себе и сопствене телесности, чини се да то тело није и не може бити место отпора. Отуда се – на тренутак – квар машине у ком се машина ослобађа писма поништавајући га, може видети као тренутак и место побуне, а сама машина као носилац могућег отпора.

Али, да ли је одиста реч о побуни или отпору? Или је квар машине просто последица њене претеране ревности, резултат прекомерне употребе силе у ситуацијама када за то нема никаквог оправдања те „неспособност толерисања другости на крају доводи до отказивања система" (Lemon 2007: 292). Наравно могло би се рећи да машина не оклева да убије јер Официр, на чијим је леђима требало да буде исписана порука „Буди праведан", то никако није био. Али управо у том тренутку машина престаје да се користи писањем и поништава идеју просветљења: она огољује мучење као спектакл тоталитаризма, као његов истински политички циљ и друштвени производ.

Машина се дакле осамостаљује самоогољавајући своју сврху, демистификујући систем. „Отпор се, тако, јавља као ефекат моћи, као њено само-подривање" (Batler 2012: 89) чиме се укида било каква нада да би се протетичко политичко тело тоталитаризма могло изборити за своју телесност и будућност. Слобода је могућа само уколико систем сам себе доведе у питање и уколико се не преведе у нове историјске кодове моћи. Квар машине доживљава се као нешто што истински застрашује, нешто пред чим читалац за трен устукне не налазећи објашњење за сасвим ново, ничим најављено понашање машине чија му је сврха, чини се, до тог тренутка била јасна. То би се могло објаснити и страхом од изненадне могућности слободе од које пак читалац окреће главу ка прошлости машине која одбија послушност, препричавајући сада самоме себи, Официровим речима, како је она функционисала и како је дошло до њеног „квара".

Убијајући машина открива зазорност протетичког политичког тела тоталитаризма које је увек – не тело већ потенцијални леш. То тело нас „враћа у предсимболичко искуство *chore* у коме још није дошло до раздвајања субјекта од објекта" (Rosić 2014: 262), при чему долази до непрекидног прелажења граница као и до кршења Закона Оца и до одбијања субјекта да се одазове на његове интерпелације, уз удворичку симулацију поштовања закона Великог Другог" (Rosić 2014: 262). Људско тело у Кафкиној причи појављује се тек као отпадак, као Официров леш на дну јаме: лишено свих атрибута и протеза попут униформе, писма, машине, дискурса који зазорном телу омогућавају да постоји као неко други, и то онај Други који на то тело „указује кроз гађење" (Kristeva 1989: 17).

Протетичко политичко тело тоталитаризма по себи је, отуда, зазорно јер иако „недвојбено значи границу, зазорност прије свега представља двосмисленост" (Kristeva 1989: 16). У најбољем маниру онога што Кристева назива зазорном књижевношћу Кафкина прича суочава читаоца са парадоксалним питањем: да ли је већма зазорно протетичко политичко тело тоталитаризма обликовано мучењем, то већ одбачено људско тело-отпадак или машина која се непланирано, услед само-поремећаја механизма моћи, квари тј. буни? Или, да поставимо питање другачије: која је машина већма зазорна – она која беспоговорно и непогрешиво уписује казну у тело по унапред задатим шемама, успостављајући закон друштвене интерпелације казном, или она машина која одбацује писмо и прибегава чистом и апсолутном језику насиља и анархије, не тражећи више алиби у Закону и Правди? Да ли је мање зазоран ред смрти или безвлашће моћи, која је, у својој неразумној претераности, саму себе подрила применом сопственог насиља? И доноси ли нам ова врста отпора, отпора који настаје као ефекат „квара система" истинску наду и ослобођење, веру у будућност тела и његове радости?

Политичко протетичко тело тоталитаризма није тело отпора већ тело настало у споју са машином: поремећај рада машине поремећај је и самог тог тела али не значи нужно да је тај поремећај ослободилачки или еманципаторски. Чини се да из Кафкине перспективе нема могућности отпора сабласној моћи машине која се на крају самоуспоставља као какво страно биће у свој својој Другости. Она прети новим, непознатим моћима и тако обнавља рад насиља којим се обликује протетичко тело нових тоталитаризама. „У кажњеничкој колонији" је прича о отуђењу од тела и о отуђењу од борбе за тело: о хипнотичком сну у коме се тек појављују назнаке недохватног телесног, пред машином која се осамостаљује у свом киборг идентитету.

Завршно, родно читање колоније као маскулинистичке хетеротопије

Путник је један од главних протагониста Кафкине приче, од оних који одређују њене политичке координате. Но Путник, односно страни посматрач, тај мушкарац изабран да буде представник просветитељства и знања, напретка и правне државе, кукавички бежи са острва, хируршки одстранивши затвореника и војника, ту двојицу потлачених губитника, те чудом ослобођене примитивне дивљаке, из чамца којим бежи. Али куда он иде, и кога ће известити о зверствима којима је сведочио? Може ли му се веровати? Зашто одлази тако журно и зашто је тако лако пристао на сопствени пораз? Хоће ли икада проговорити и како ће гласити његова верзија приче?

„Куплераји и колоније су два екстремна типа хетеротопије" тврди Фуко (Fuko 2009:438). Острво на коме се налази кажњеничка колонија на неки начин је и једно и друго, и куплерај и колонија. Путников лик у Кафкином политичком игроказу показује да су у насиљу тоталитаризма

кључне политичке улоге мушке: колонија је отуда хетеротопија у којој се политички маскулинизам истовремено представља и оспорава у свој његовој злочиначкој ћуди. Путников мучки бег разоткрива наличје маскулинизоване политичке сцене света на којој се, само привидно, даје значајна улога нехегемоном, пацифистичком маскулинитету, који, међутим, не престаје да штити себе, своје налогодавце и традиционални режим патријархалне моћи, толеришући насиље. Упркос чињеници да Кафка није био задовољан крајем приче „У кажњеничкој колонији" чини се да да бољи није могао бити пронађен. Између осталог због тога што Путниково кукавичко бекство разоткрива колонију као хетеротопију у њеној непроменљивој вечности.

Колонија коју Путник напушта разоткрива „све друге реалне структуре које се могу пронаћи унутар једног друштва представљене, доведене у питање и оспорене" (Fuko 2009: 433) као бескрајну причу о мушкарцима тиранима и њиховим следбеницима, о маскулинизму политичке некрофилије и некрополитика савременог друштва, о повампиреном трибализму патријархата али и о корумпираној позицији такозваних „помиритеља" и „страних посматрача". Улога Путника, односно страног посматрача насиља тоталитарних режима, једна је од таквих, привидно нехегемоних улога маскулинитета који – под маском уздржаности или равнодушности која не позива на делање – заправо крију своју оданост Старом команданту, образованом белом мушкарцу средње или више средње класе од кога и данас страхују. Нико „за више година неће моћи променити ништа од онога што већ постоји", а незнатне реформе које Нови заповедник буде увео биће само ствар новог, деликатног софтверског приступа нужном процесу криптографије моћи.

Онај који је био позван да сведочи, побегао је у журби и у муку. Али у свету Кафкиног приповедања бекство, знамо то добро, није могуће. Империја, свет сам – попут кажњеничке колоније – настали су управо захваљујући неуморном раду маскулинизације, раду увек „оправданог" насиља патријархатом. Зато онај који се у Кафкиној причи враћа у Империју нема више где да се врати: његов чамац остаје заувек на пучини. За тај чамац копно је недостижно. То је последњи „окретај завртња" и она приповедна пукотина која нам дозвољава да се осврнемо на Кафкину причу из једног новог угла.

Јер онај који није покушао да се одупре, изгубљен је и за свет и за самог себе. Упркос покушају бекства његова је судбина – неизбежна.

Листа референци

Batler 2012: Dž. Batler, *Psihički život moći, Teorije pokoravanja*, prev. Vesna Bogojević, Tatjana Popović i Teodora Tabački, Beograd: FMK.

Benjamin 1974: V. Benjamin, Franz Kafka, u: *Eseji*, prev. sa nemačkog Milan Tabaković, Beograd: Nolit.

Debor 2019: Guy Debor, *Društvo spektakla*, https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla, 15. 3. 2019.

Fuko 2009: M. Fuko, O drugim prostorima: utopije i heterotopije, u: *Antologija teorija arhitekture XX veka*, priredio Miloš Perović, Beograd: Građevinska knjiga.

Gailus 2001: Andreas Gailus, „Lessons of the Cryptograph: Revelation and the Mechanical in Kafka's 'In the Penal Colony'", Modernism/modernity Johns Hopkin University Press, Volume 8, Number 2, April 2001, pp. 295–302. https://doi.org/10.1353/mod.2001.0021 i https://muse.jhu.edu/article/23381

Gros 2005: E. Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, prev. Tatjana Popović, Beograd: Centar za ženske studije.

Gurguris 2016: S. Gurguris, *Da li književnost misli?*, prev. Nada Harbaš, Beograd: FMK.

Jinger 1995: E. Jinger, Rat kao unutrašnji doživljaj, prev. sa nemačkog Branka Rajlić, u: *Evropski diskurs rata*, priredio Obrad Savić, Beograd: Časopis Beogradski krug.

Kafka 1968: F. Kafka, U kažnjeničkoj koloniji u: F. Kafka, *Pripovjetke, knj. I*, prev. sa nemačkog Zlatko Gorjan, Zagreb: Zora, 1968. Kristeva 1989. J. Kristeva, *Moći užasa, Ogledi o zazornosti*, prev. Divina Marion, Zagreb: Naprijed..

Lemon 2007: Robert Lemon, „Cargo Colonies and Penal Cults: Ethnology and Ethnocentrism in Kafka's 'In der Strafkolonie'", Colloquia Germanica Vol. 40, No. 3/4 (2007), pp. 279–295, https://www.jstor.org/stable/23982104?seq=1#page_scan_tab_contents.

Nansi 2017: Ž. L. Nansi, *Nacistički mit/Dekonstrukcija hrišćanstva*, prev. sa francuskog Ugo Vlaisavljević, Beograd: FMK.

Rosić 2014: T. Rosić, *(Anti)utopije tela, Reprezentacija maskuliniteta u savremenoj srpskoj prozi*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2014 [orig.] Росић 2014. Т. Росић, *(Анти)утопије тела, Репрезентација маскулинитета у савременој српској прози,* Београд: Институт за књижевност и уметност.

Sloterdijk 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkog uma*, prev. sa nemačkog Boris Hudoletnjak, Zagreb: Globus.

Weinstein 1982: Arnold Weinstein, „Kafka 's Writing Machine: Metamorphosis in the Penal Colony", Studies in 20th Century Literature: Vol. 7: Iss. 1, Article 3. (1982), pp. 20–33, https://doi.org/10.4148/2334-4415.1112

Наслеђе 43 • 2019 • 215–231

Tatjana Đ. Rosić

THE TATTOOS OF DEATH AND POLITICAL PROSTHETICS IN FRANCE KAFKA'S STORY *IN THE PENAL COLONY*

Summary

The paper analyzes the anatomy of the prosthetic political body of totalitarianism presented in Franz Kafka's story "In the Penal Colony". The anatomy of this body is united by the mechanism of its own social and political punishment and torture, by the anatomy of its own pain and extermination. The paper raises questions concerning the cyborg body of totalitarianism shaped simultaneously by punishment and the fascination by this punishment i.e. by the fascination with the torture machine as the supreme symbol of social functionality and creativity. The tattoos of death, inscribed in the body of the convicted, are enigmatic and encrypted symbols of a historical situation that seems to elude all critical efforts of demystification and deconstruction. It seems that Kafka's story itself also successfully evades critical interpretation: the scenes of violence in the story "In the Penal Colony" appear to be – always anew– less significant than the scenes from the story that embody the fascination with the machine that causes this very violence. The analysis examines whether and to what extent the representation of a prosthetic political body demystifies/mystifies the demonic social automatism of totalitarianism, trying to answer the following questions: what is the role of the letter and society of spectacles in the production of a political prosthetic body of totalitarianism? To what extent is the futuristic image of a post-human prosthetic body – produced through pain and for pain – a liberating place of resistance? And to what extent the reading and interpretation of Kafka's prosthetic political body becomes, suddenly and paradoxicaly, the abject place of literary interpretation that restores the production of prosthetic political bodies of the new totalitarianisms of the 20th and 21st centuries?

Keywords: tattoos of death, prosthetic political body, totalitarianism, machine, the letter/the writing, cryptography, cyborg, spectacle, abjection, resistance

Примљен: 15. априла 2019. године
Прихваћен: 10. јуна 2019. године

Наслеђе 43 • 2019 • 233–248

Jasmina A. Teodorović[1]
University of Kragujevac
Faculty of Philology and Arts
Department of English Language and Literature

ARCHEOLOGICAL ANATOMY OF SCIENCE FICTION MEDICAL LITERATURE: DISCURSIVE CYBORG BODY[2]

The paper deals with Foucault's study of *The Birth of the Clinic* in terms of genealogical and archeological discursive ethos of medical knowledge. Foucault's *gaze* refers to a discourse brought about by diverse and disparate techniques and practices involved in the production of the new field of knowledge at the onset of the 18th century. However, the schism between the language of *fantasy* and that of *direct constant visibility* questions one's ability to establish a certain semantic and linguistic shift in the point of view as to lay claim to a rational, that is to say scientific discourse. Hence, Foucault's study *The Birth of the Clinic* relates to the gaze of a much larger scope and range. It is considered and re-considered within the historical and cultural frames of constructing concepts, discourses and experimental acts replacing and displacing space(s) of human, historical and institutional formations of knowledge. The body of medical knowledge is, thus, treated as SF per se, cyborg-like "creature" in its own right.

Keywords: gaze, body, space, time, discourse, biopolitics, medicine, cyborg, science fiction

"This book is about space, about language, and about death;
It is about the act of seeing, the gaze (…)
For us the human body defines, by natural right, the space of origin and the distribution of disease:
a space whose lines, volumes, surfaces and routes are laid down, in accordance with a now familiar geometry, by the anatomical atlas.
But this order of the solid, visible body is only one way (…) in which we spatialize disease. There have been, and will be, other distributions of illness."

Michel Foucault

Foucault's *gaze* refers to an archeological ethos, a genealogical approach, to a language and perception brought about by diverse techniques and practices involved in the production of the new field of knowledge at the onset of

1 jasminateodorovic@filum.kg.ac.rs

2 The paper is a part of the project *Social Crises and Contemporary Serbian Literature and Culture: National, Regional, European and Global Framework*, supported and funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development, Republic of Serbia, project number 178018.

the 18th century. However, the schism between the language of *fantasy* and that of *direct constant visibility*[3] questions one's ability to establish a certain semantic and linguistic shift in the point of view as to lay claim to a rational, that is to say scientific discourse. Hence, Foucault's study *The Birth of the Clinic* relates to the gaze of a much larger scope and range, be that in the field of humanities, or medical studies, cultural, biopolitical, anthropological, arts and literary (theory) endeavours, etc. It is considered and re-considered within the historical and cultural frames of constructing concepts, discourses and experimental acts replacing and displacing space(s) of human, historical and institutional formations of knowledge.

Through the historical movements taking place in the field of medicine, Foucault seeks to determine the moments at which the mutations in discourse were taking place. Modern medicine, and scientific, institutionalized discourse in general, were born towards the end of the 18th century. However, "we must place ourselves (…) at the level of the fundamental *spatialization* and *verbalization* of the pathological, where the loquacious gaze with which the doctor observes the poisonous heart of things is born and communes itself." (Foucault 2003: XI-XII) The process of making "things" scientifically visible was slow in matters of mind. Light and anterior was easy to be perceived and empirically determined and classified. With the dark matter of mind, the interior, things were dark and dense. The gaze[4] was slowly passing over it, penetrating into it gradually until the power of the scientific, empirical gaze brought to light and anteriorated the pathological darkness of mind. The gaze lends itself to the slow and patient passivity to the point of accomplishing the task of "absorbing experience in its entirety, and of mastering it." (XIV) The birth of the institution opens up the doors for the individual space in Western history that becomes the subject of the language of rationality, thus establishing "special" relationship of an individual with himself and the language (of things), as well as that of a gaze and a face, a glance and a silent body. Thus,

3 The distinction Foucault makes between psychiatric practices employed by Pierre Pomme, French medical professor considered to be a forerunner in psychiatry in the middle of the 18th century, and Antoine Laurent Bayle, a French physician, who provided a comprehensive description of paralytic dementia in the middle of the 19th century. Both, Pomme and Bayle treated hysteria symptoms. During the span of one hundred years in treating the condition, a radical shift in perception took place, as to the patient being reduced to singularity, within "the region of 'subjective symptoms' that – for the doctors – defines not the mode of knowledge, but the world of objects to be known", thus "the fantasy link between knowledge and pain is reinforced by a more complex means than the mere permeability of the imagination; the presence of the disease in the body (…) the whole dark underside of the body lined with endless unseen dreams, are challenged as to their objectivity by the reductive discourse of the doctor, as well as established as multiple objects meeting his positive gaze." (Foucault 2003: xx-xxi)

4 Foucault refers to the individual, singular gaze of one doctor. Donna Haraways, whose seminal Cyborg Manifesto is largely based (beside the feminist background) on Foucault's biopolitical tenets, claims that "Single vision produces worse illusions than double vision or many-headed monsters." (Haraway 2016: 15). However, as Foucault's study of the individual and collective gaze progresses, the individual is replaced with the collective "many-headed monsters", the consequence of which shall be discussed further on.

the pathological individual corporeal space becomes perceptible and statable, as well as in constant discursive distribution. The process that gave birth to scientific discourse of medicine, gave rise to the institution of Clinic that gradually carved its way towards the density of discourse. Corporeal space and its dark and silent pathology form an artistic scientific sculpture accessible to new discourses that will shape and transform them in their own right.

Fig. 1 The Psychiatric Gaze[5]

The clinical organization of the early 19th century produced a disease mapping construct. After the pathology has been localized, it no longer represents a solitary or a subsidiary element of the anatomical mapping structure. It is an integral part of envelopments, subordinations, divisions, resemblances and intersected historical and empirical knowledge relations. The mapping eventually establishes an ontological order, the inside organizer that precedes the outward manifestation – *the world of disease*. The classificatory thought represents the essential space, the only space in which the disease can exist. The concrete space of clinical gaze perception is the pathology of the body mapped out in a picture: the reliable visible form. It delineates the distribution of the disease in the body, manifesting its presence there: leading to solid movements, triggering visible symptoms, inducing reactions and/or eventually reaching the fatal outcome. However, "in this corporeal space in which it circulates freely, disease undergoes metastasis and metamorphoses. Nothing confines it to a particular course," (10)[6] which imposes the question of the rational, mathematical/geometrical mapping of the disease: the mathematical form of knowledge and "measur-

5 Jordanova 2000: L. Jordanova, *History in Practice,* Oxford University Press: New York

6 "Hence the complications; hence the mixed forms; hence certain regular, or at least frequent, successions, as that between mania and paralysis. Haslam knew of delirious patients whose 'speech is disturbed, whose mouths are twisted, whose arms and legs are deprived of any voluntary movement, whose memory is weakened, and who, generally speaking, have no awareness of their own position.' "(Foucault 2003: 11)

able mechanics of the body" and its pathology. Thus the shift towards the empirical gaze of a qualitative kind: no coughing is the same, no fever, no pulsation, no tiredness. The clinical gaze enables the necessary equilibrium employing a subtle form of perception: a modulation of the corporeal pathology mapping. Unlike the middle of the 18th century, the 19th century invention of the medical gaze perceiving through the empirical scientific lenses the qualitative phenomena provides the "enigmatic" space of the disease. The psychiatric gaze implies acute perception of the individual, erasing the collective context and medical structures. It is reduced to a single gaze, of a single individual (medical doctor) faced with the gaze of another individual (medical patient), within the isolated space disregarding the experience of the hospital institution. The doctor and the patient are entangled in an inextricable intimate bond with the gaze getting to be more penetrating and the patient more silent. The gaze creates new forms of corporeal spatialization.[7] The medicine of spaces[8] disappears. The medicine of space is born with the primacy of individual vision – the gaze in medical diagnosis and treatment of disease!

In opposition to the individual gaze, the 18th century classificatory thought, however, was essential in pathology of epidemics and that of spaces. The medicine of epidemics employed a multiple gaze, delineating the pathology of a complex historical and geographical space. The medicine of epidemics could not be successfully exercised without police intervention, alongside the meticulous intervention of political tools: locating the spaces and cemeteries, burning bodies, controlling the sales of food, prohibiting unhealthy housing accompanied with the detailed study of the country. Health inspectors would set up a grid[9] of multiple domains of knowledge: physics, chemistry, topography, astronomy, etc.[10] The medicine of epidemics represented a political consciousness, unlike the individual clinical gaze holding exclusivity within the domain of sovereign individual expertise. "As a control body for epidemics,[11] its role was constantly being enlarged,[12] it gradually became a point of centralization of knowledge, "an authority for the registration and judgment of all medical activity (…) There was a new style of totalization" (28) The collective gaze was now that of open, moving and infinite totality. Taking into account that judicial system constituted an integral part of the multiple/collective epidemic gaze, it prescribed which books were to be read, which works to be written as to enlighten medical practice, what treatments to be administered and

7 "Like civilization, the hospital is an artificial locus in which the transplanted disease runs the risk of losing its essential identity (…) More generally, contacts with other diseases, in these unkempt garden where the species cross-breed, alters the proper nature of the disease and makes it more difficult to decipher." (Foucault 2003: 17)

8 Foucault criticizes this inverted structure of isolated: doctor, gaze, space, body and individual, claiming that medicine is to become the practice of family, community, multifarious medical spaces and finally nation. Otherwise, there is no supervision exercised over the doctor and the patient becomes the victim of medicine.

9 "A cyborg world is all about final imposition of grid of control on the planet." (Haraway 2016: 15)

10 Foucault illustrated the aforementioned theses with the example of French Revolution.

11 One of the epidemic movements control bodies during the French Revolution.

12 And well-funded by the government.

which foreign scientific papers to undergo expert surveillance. Thus, the medical space permeated and penetrated the social one, controlling each individual existence, as well as that of the collective life of the nation. Prior to and after the Revolution, two polarized myths, thus emerged: that of "nationalized medical profession[13], organized like a clergy, and invested (…) with powers similar to those exercised by the clergy over men's souls" and "the myth of a total disappearance of disease in an untroubled, dispassionate society." (31-32)[14] This political role of a doctor was a link between the individual and state, exalting calm emotions, positive role of health each individual had to take upon himself as to create the myth of *new, modern, healthy man* – a model man!

The alternation of the surveillance and individual "organic structures" made a pathway to the configuration of a hybrid model man of 20th and 21st century – a cyborg in its own right, the amalgam of medical, institutional and individual bipolarity of the normal and the pathological branching into schizophrenic discourse forensics. Long before SF came to be classified as a literary genre, the realm of science fiction embodied the realm of life, both individual and collective. Human body, spirit and soul hovered in the limbo of Foucault's *third space* – heterotopia par excellence![15]

> "Consciousness lives because it can be altered, maimed, diverted from its course, paralyzed; societies live because there are sick, declining societies and healthy, expanding ones; the race is living being that one can see degenerating; and civilizations, whose deaths have so often been remarked on, are also, therefore living beings. If the science of man appeared as an extension of the science of life, it is because it was *medically*, as well as *biologically*, based; by transference, importation, and, often, metaphor, the science of man no doubt used concepts formed by biologists; but the very subjects that it devoted itself to (man, his behavior, his individual and social realization) therefore opened up a field that was divided up to the according principles of the normal and the pathological." (35-36)

This deeply rooted convergence between the cyborg-like anatomy of political ideology and medical technology yielded the new space, that of clinics and hospitals with laws governing the disease. The centralized clinical SF produced the clinical gaze of the individual and that of a society, family and government.[16] The 19th century gaze was the product of the theoretical knowledge subject to perpetual change in the historical variations of medical knowledge. "The clinic (…) was thought to be the element of its positive accumulation."

13 Foucault also refers to them as "the establishment of a therapeutic clergy." (Foucault 2003: 32)

14 "In the Middle Ages (…) the sick were subject to fear and exhaustion (apoplexy, hectic fever); but in the sixteenth and seventeenth centuries (…) egoism returned, and lust and gluttony became widespread (venereal disease, congestion of the viscera and of the blood); in the eighteenth century the search for pleasure was carried over into the imagination; one went to theatre, read novels and grew excited at vain conversations; one stayed up at night and slept during the day (hysteria, hypochondria, nervous diseases)." (Foucault 2003: 33)

15 See: Foucault 1984: M. Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias": *Architecture /Mouvement/ Continuité*, transl. by Jay Miskowiec [http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf]

16 Foucault provides a detailed account on tracking the funding distributed via clinical and government institutions (Chapter "The Free Field")

(54) By employing, as much the same, perpetual speculations, it preserved the status of continuous historicity, the one that gave rise to the infinite bondage between time and "truth".[17] The clinic remains immobile with its speculative theories, in constant touch with the anterior experience the contradictions of which are accumulated into The Truth! The individual "facts" do not correlate with the clinical knowledge that represents volumes of collections of cases, classified and analyzed with meticulous precision and medical accuracy. The most instructive cases would be gathered together so as to *decipher the truth* and establish the clinical space as that of a *nosological field*.[18]

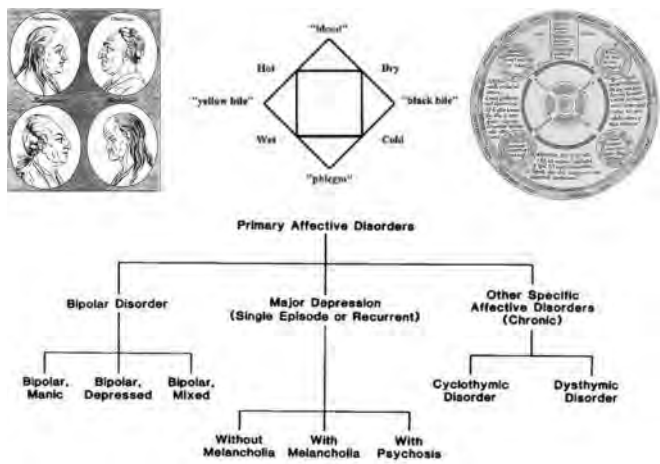


Fig. 2[19]

Let us be reminded of Foucault's perception of contemporary notion of space elaborated in the aforementioned essay "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". Twentieth century epoch is that of both, gridlike and interspersed space. It is a space of juxtapositions, (inter)coded relations, intersections, overlappings, deviations and concentrations of information, images, codes.[20] Human

17 "Fifth-century Greek medicine would seem to be no more than the codification of this universal, yet immediate clinical medicine (…) It organizes it into a systematic corpus (…) that of a corpus of knowledge that can be said to be, quite literally, blind, since it has no gaze. This unseeing knowledge is at the source of illusion; a medicine haunted by metaphysics becomes possible: 'When Hippocrates had reduced medicine to a system, observation was abandoned and philosophy was introduced into medicine'" (Foucault 2003: 56)

18 From Ancient Greek νόσος *(nosos)*, meaning 'disease', and -λογία *(-logia)*, nosology represents a branch of medical science that deals with classification of the diseases and coding systems. (Online Etymology Dictionary)

19 [https://brianaltonenmph.com/6-history-of-medicine-and-pharmacy/hudson-valley-medical-history/the-post-war-years/nosology-the-taxonomy-of-disease/]

20 "Communication sciences and modern biologies are constructed by a common move – *the translation of the world into a problem of coding*." (Haraway 2016: 34). However, biologies, chemistries, unofficial "medicines", alchemic endevours, etc, have a much longer *history of coding*, just that the coding mediums have been going through all sorts of modulations and transfigurations as to "act" accordingly in terms of individual and collective (scientific, political, ideological, cultural, sociological, medical (pathological), military, etc.) "needs". Unlike Haraway, Foucault's biopolitics does not classify only biology as a *cryptography*. It

nature and human relations are classified within its gridlike structure. What has changed since the 18th century? According to Foucault, there is no essential change but the one in the volume of the classified and stacked: codes, truths, diseases, gazes, analyses, perceptions, discourses that manufactured a contemporary cyborg-trainspotter![21] The contemporary spaces of ideologies, systems, constructs, human mind and body mappings, discursive and image classifications of the human element, be that of a body, mind or spirit, constitutes a contemporary mutation and multiplications of the nosological fields transformed into 21st century knowledge formation referred to as *psychiatric semiology*.

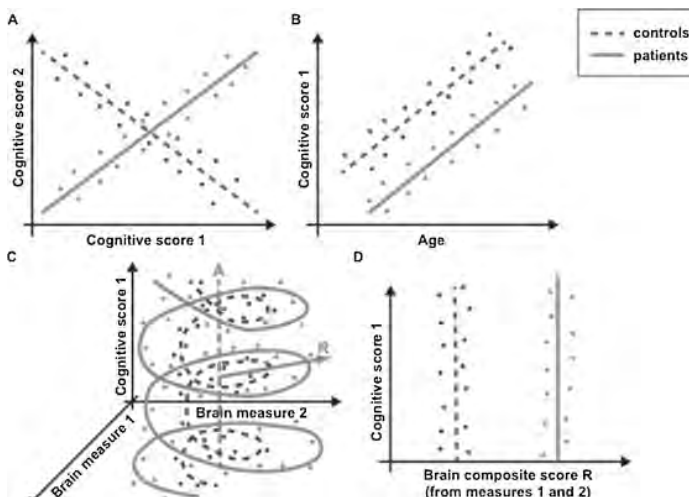


Fig. 3[22]

embodies the complex system of organic and political interrelations. Historically speaking, cryptography has been used from the earliest onsets of civilization. Early examples of cryptographic writings can be traced back to ancient Egypt and Mesopotamia. Medieval times saw the advent of the so called "polyalphabetic ciphers" based on a specific type of algorithm. A common principle that holds for historical cyphers is that they usually aim for the so called *security by obscurity*. Ironically enough, by the end of 19th century it became generally accepted as a mode of preserving the algorithm secret as a form of security.(For further reading on: Greek, Viking, Biblical and examples of literary cryptography: Bauer 2013, *Secret History: the Story of Cryptology*)

21 The concept of a trainspotter is here taken from the Irvine Welsh's novel *Trainspotting*. It is a colloquial 80's British term that means "being obsessed with any one trivial topic". Whether it be drugs, football or Sean Connery movies. The second meaning of the title comes from a scene in the book where Begbie and Renton run into a homeless guy at a train yard and he asks him if they are "trainspotting" which was the term used for shooting up in Edinburgh when Welsh was a kid. People used to shoot up in a train yard near his home, and the term "trainspotting" caught on to mean all drug use to people in the area. The term can be used the title to encompass multiple parts of the story; people becoming obsessed with something and people doing heroin. The term is used to indicate a session leaving a dark linear mark (known as a «track») at the site of the affected vein. Hardcore users will tend to have multiple sites of injection and will locate, or «spot» an optimum vein - one with minimal «tracks» and discomfort or infection. A hit can be analogous to the impact of a locomotive or train. [https://www.urbandictionary.com/define.php?term=trainspotting]

22 See: Micoulaud-Franchi 2006: Micoulaud-Franchi JA, et al "Making Psychiatric Semiology Great Again: A Semiologic, not Nosologic Challenge" [https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29885784]

It proposes: observation of the patient's narrative, induction of the preliminary hypothesis (diagnosis), deduction of data to be collected, rejection or confirmation of the hypothesis that may require multiple repetitions, and finally *attribution* of symptoms to disease category.[23] The integral part of psychiatric semiology is establishing "the truth value" of propositions "this is/this is not sincere". The gaze directed towards the narrative assesses the symptoms of *normality, sincerity* and *pathology*. (Ibid) The contemporary semiotic spatialization of disease the gaze of which drills deep into invisible visible can be traced back to the 18th century when the disease was also observed and (re) interpreted in terms of *symptoms* and *signs*. The creed proposed that science be made *science ocular*. The ocular transfers the body onto the grid, be that the one in Fig. 1, or in the form of Fig. 2 or the dot-like structure within the coordinate system in Fig.3. "The symptoms allow the invariable form of the disease – set back somewhere, visible and invisible – to *show through*." (90) And *the sign* (prognostic, anamnestic, diagnostic) announces the trace of the disease. As Foucault observes, the pulse can betray the invisible blood circulation, the sign may disclose a time, blue nails announce death or the "fourth day crisis" of intestinal fever can signify a recovery at sight. There, between *the signifier* and *the signified* resides "double reality" of the emergence of the doctor's gaze into the field of signs and symptoms, a corpus of knowledge thus gained and its application on the body, mind and spirit. The outcome of the diagnosis is the *visible mapping out*. As the deviation from the forms of health, the symptoms become the ultimate signifiers of the disease. The disease is a collection, a *conceptual configuration* of symptoms the gaze meticulously and knowledgeable observes and maps out to contribute to the pathology collection that could be relatable to other conditions or the condition of others. The disease does not exist as phenomenon per se. It is a signifier in relation to itself – tautology per se! However, what happens when one conceptual configuration of the gaze is replaced by another gaze? Another chain conceptual configuration is formed. Furthermore, if every symptom is a sign, but not every sign is a symptom, the *reality* of the body and the sign remains inexhaustible to endless interpretations.

Again, long before contemporary trend of genres, long before technological and virtual reality that gave rise to numerous variations of cyborg-like creatures, the experimental virtual realities of scientific (clinical) discourse penetrated deep into the humanity, producing all forms and mutations of human mind and body. Besides, what once was a human imagination is now replaced with the gaze, that is to say contemporary technoculture.[24] What

23 Kuperman, Zislin 2005: V. Kuperman, J. Zislin, "Semiotic Perspective of Psychiatric Diagnosis", Research Gate [https://rspective_of_psychiatric_diagnosiswww.researchgate.net/publication/228679567_Semiotic_pe]

24 The religion and mythology of the pre-Christian people contributed greatly to the creation and study of cyborg creatures in Western mythology. "Fascinatingly, it is not technological capacity that *creates* the image of a cyborg. Before Western culture could build mixed machines, its mythology was distinguished by the inclusion of the beings that were part human, part machine. These machines existed as acts of the creative imagination." The

is *real*: "clear-cut", *normal* human body and mind (whatever that might signify), the pathological realm (whoever might signify it), pagan and primitive mythological creatures, human imagination and beliefs, discourse, scientific conceptual configuration, contemporary SF mythology? What is a cyborg? According to Donna Haraway, "a cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism", but also "a creature of social reality as well as a creature of fiction." (Haraway 2016: 5) Besides contemporary science fiction that is flooded with also sorts of cybernetic creatures, successfully translated into Hollywood motion picture blockbusters, feeding the eyes of the Society of Spectacle,[25] Haraway also emphasizes the relevance of the existence of the modern medicine cyborgs, each of which represents a *coded device*. Along the lines of Foucault's biopolitics[26] and research into pathological, she also refers

author goes on to provide the examples of the bronze giant Talos, created by the mythological Greek inventor Daedalus, as well as the Celtic king Nuada and the Norse goddess Frejya who is both flesh and metal, all of whom are cyborgs in the modern sense. "Monotheism in the West has of late needed to come to terms with the emergent technoculture. Technoculture has challenged the Judeo-Christian teaching that humans are unique, separated from anything else by special gifts and qualities. Made in God's image, 'a little lower than angels' possessors of the soul, spiritual as well as corporeal (…) standing apart from and above the rest of the earth."
(See: Cusak 2004: C. Cusak, "The End of the Human? The Cyborg Past and Present", Research Gate,[https://www.researchgate.net/publication/265184335_The_End_of_the_Human_The_Cyborg_Past_and_Present]
One could also take into consideration androgynous qualities in Plato's *Symposium*, with three sexes: the all-male, the all-female, and the "androgynous," who was half male, half female. Then again, could be just another Plato-myth, concept, product of imagination, the ongoing story that keeps the humanity rolling through the history fighting against the oblivion, etc.
Furthermore, the term *Homunculus***,** first used in alchemic writings attributed to Paracelsus, referred to "little man" created out of the sperm which is purified in a sealed cucurbit in the horse's womb. After a certain period of time, forty days precisely, it will look *somewhat* like a man. Carl Jung acknowledged the alchemists' teachings as an integral part of the process of psychological individuation. Alchemy sought to unite Spirit (male), and Matter (female) through a Royal Union (coniunctio) to create their synthesis in the homunculus, hermaphrodite, or lapis. This is an alchemical metaphor or version of the generic process of spiritual rebirth**.** In contemporary medicine, the term is used in neurology to describe the map of the brain of sensory neurons in each part of the body (the somatosensory homunculus). In the history of embryology, the homunculus was part of the Enlightenment-era theory of generation called preformationism. The homunculus was the fully formed individual that existed within the germ cell of one of its parents prior to fertilization and would grow in size during gestation until ready to be born. (*The Embryo Project Encyclopedia*) [https://embryo.asu.edu/pages/homunculus]

25 Contemporary form of imagination stimulus, which springs from Fredric Jameson's concept of the "structure of feeling", implying a deep penetrating influence of the so called internal (infrastructure) and external (superstructure) on modeling and pre-figuring, not just the individual's or the collective mindset, but the inner, spiritual, emotional realm until it is molded into the desired *structure* yielding the desired response to the stimulus. (For further reading: Jameson 1991)

26 "Foucault analyzed preindustrial societies of sovereignty and described their transformation into disciplinary societies, where the individual passed from one organized space to another (the school, the factory, the hospital, the prison). Where the *individual* once moved from one distinct *mould* to another, in societies of control, the *individual* is now subject to

to cyborgs as "a fiction mapping of our social and bodily reality and as imaginative resource." (7)

When speaking of medical cyborg codes, what is *a sign* and what is *a symptom*, and at which point do they intersect for the *accurate diagnosis* to be established within the infinite bondage between time and "truth", be that of the individual or the collective one? "[27]

> "At last, there emerges on the horizon of clinical experience the possibility of an exhaustive, clear and complete reading: for a *doctor* whose skills would be carried out 'to the highest degree of perfection, all symptoms would become signs, all pathological manifestations would speak a clear, ordered language. One would at last be on a level with that serene, accomplished form of scientific knowledge, that Well-made language.'" (94-95)

Can the pathological be subject to *unobstructed transparency* of the (medical) gaze and the mastery of the descriptive language derived from the (medical) history of knowledge? The latter raises the issue as to *human species* being *classified* as humans or some of the representations of cyborg-model? Which of the two (or multiple) can be attributed the tag of a (human/humanoid) *being*? Any form of man's existence can thus be subject to the grid of perceptual act and any language sign. How does medical observation (gaze) differ from the philosophical, theological, artistic or scientific one, given Foucault's observation that the clinical gaze and the philosopher's reflection have similar

perpetual *modulation* amidst communication technologies, and speculative capital, liberated from the factory and the panopticon, only to suffer (and bizarrely lovingly embrace) the carefully managed freedom of the corporation. Now assemblages emerge: cybernetic and information technologies, pharmaceutical innovations, genetic manipulation and molecular engeneering." (Deleuze, Baudrillard 2016: 4) They also point out that it was William S. Burroughs who announced the emergence of control in *Naked Lunch* (1959). According to Deleuze and Baudrillard the highlight of preindustrial biopolitics is the cybepunk, that is to say leveled-up biopunk. However, one cannot but challenge the aforementioned thesis: isn't that just another *mould* created in accordance with the fitting techno-ideology, still panoptical in its nature and design, the continuation of the multilayered *coded palimpsest* the onsets of which date back to ancient societies? As for the precursors of the emerging control and biopolitics in literature, can we not but also mention Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) and George Orwell's *1984* (1949). As for the genres and words, they take on all sorts of categorizations, transmutations and prefixations, along the lines of the "instruments" at disposal at the given time. Nevertheless, the speed of both, space and time, gave the entire process different approaches and instruments of *panoptical codifications*, for which the human mind cannot find the time to absorb. Then again, when given the time (let's say, much slower in the perception of its flow) in the preindustrial ages (let's not go further back in the past) – was the mind able to absorb what it was served? Of course, one could always raise the bar (raising the bars throughout the entire process is the precise subject of the paper), and say the all-time truism: "The times are different, now." Not to go into the matter of the quantum physics relativity of the categories of time and space, mankind has always had the same line – in a "different" time.

27 "Fifth-century Greek medicine would seem to be no more than the codification of this universal, yet immediate clinical medicine (…) It organizes it into a systematic corpus (…) that of a corpus of knowledge that can be said to be, quite literally, blind, since it has no gaze. This unseeing knowledge is at the source of illusion; a medicine haunted by metaphysics becomes possible: 'When Hippocrates had reduced medicine to a system, observation was abandoned and philosophy was introduced into medicine'" (Foucault 2003: 56)

powers. "They both presuppose a structure of identical objectivity, in which the totality of being is exhausted in manifestations that are its signifier-signified, in which the visible and the manifestation come together in at least *virtual identity*." (96) Yet, the gaze at patient's bedside resides in the silence of imagination, "in the calm of the mind" (107). All clinical knowledge is thus put aside. The gaze "hears" the language of the invisible. It speaks out when the invisible turn into a visible, perceived and diagnosed *spectacle*. The gaze (perception) is ascribed the "analytical" nature of logic at the level of perceptual contents. "The gaze of observation and the things it perceives communicate through the same Logos." (109) The space of hospitals and the space of medical literature cannot be classified as a myth![28] The nature of its gaze is that of artificial "disease", still logical conditions, not representing the pure transparency to and of truth, but it most certainly enables the expert the analysis of (the) truth – in silence, in the calmness of the mind till the manifestation of spectacle of human mind, body and spirit provide sufficient materials to be put on the shelves of Great Medical Library of Knowledge! The medical experience is of a *collective* nature, the catalogue of individual gaze observations, thus the *collective* character of the hospital space.

However, the problem arises when the conceptually coherent representation of verbal analysis is to fit the demands of the clinical thinking – the picture, image, diagram… How to incorporate into a picture that what is visible and logically coherent, spatial as well as verbal, that what is perceived by the *clinical eye*? Let's incorporate all: the notations about the climate, seasons, analogous diseases, organ functions (pulse, temperature, muscles, eyes, mouth, tongue, jaw, breathing, sweating, intestines, urine) producing the *myth of an analytical geometry*! This *geometric architecture* establishes fixed vocabulary, generalizations and authorized comparisons within a totality. The totality ensures that any *abstract* terms are not used. Thus, one can see the (in)visible because he knows the *language*. This total description makes the hospital space and its storage of bodies immovable - a fixed *conceptual structure*. However, the medicine of symptoms will gradually subsides before the medical investigations of organs and sites, thus giving rise to the pathological anatomy and the new creed – "Let us open a few corpses!" The new type of discourse and knowledge is set about to take precedence – the *tissue narrative*. The problem we set about to discuss at the beginning of the passage is "resolved" by the emergence of the new *medical spirit*! Religion, imbedded moral codes and prejudices stood in the way of *corpse spirit*! Thank you Lord – the Age of Enlightenment came about to shed a *clear light upon reason*! "A fine transmutation of the corpse had taken place (...) So, a dismal conjuration of dissection, an anatomical church militant and suffering, whose hidden spirit[29] made the clinic possible before itself surfacing into the regular, authorized, diurnal practice of autopsy, was imagined out of nothing" (125, 126) The hospital space, nevertheless, remains

28 Exclamation sign used to underline the irony of the creed.

29 Referring to the 18th century when there was no shortage of corpses and no need to dig up graves.

immovable, just taking on a new transmutation form of medical knowledge. Yet, not before two separate fields of medical knowledge attained a contractual agreement – one had to find legitimate correlations between the geometrical lines and dots derived from the stationary living, and the new way of *reading* the dead: stationary status par excellence!

Now, the gaze penetrates into the real surfaces of membranes and tissues. Geographical anatomical images were now replaced by the objective, real, factual tissual analysis. Nevertheless, corporeal segments of perception are also to be translatable into discourse, that of real analysis according to perceptible surfaces. The gaze that penetrated into the invisible world of the mind and spirit had to collaborate with the *analytical classes* of pathological, tissual anatomy. How can one adjust anatomical perception to the reading of the symptoms? "A clinic of symptoms seeks the living body of the disease, anatomy provides it only with the corpse." (134) How to relate the knowledge of the "living gaze" with the (living) gaze glancing over the dead? How to apply the dialectical principle of medical knowledge to the "living gaze"? What about the dialectics and interdependences of the living mind and spirit with the disease signs and symptoms that is absent in the corpse? How to reconcile the two formations of knowledge? The clinical gaze now has to travel up the vertical trajectory: from the symptomatic surface to the tissual one. The gaze is set within two-dimensional field: symptoms and tissues. It needs the third dimension. Now, we have the precursor of a three-dimensional (motion) picture! The gaze is now traversing (movable "structure") from the external *deciphering* the living *subject/object* with the illness penetrating into the bulk of the body. The *anatomo-clinical* gaze relies on stratified analysis. The chronological series of symptoms is combined with the anatomo-clinical stratification producing the three-dimensional image of mapping out the *figures of localization* (disease space). However, with corpses "it was the end of life (…) it was also the end of the disease; with death, the limit had been reached and truth fulfilled!" (140) Everything becomes silent. The body finally revels in the calmness of the mind(s)! What a great *conceptual mastery of death*! Still, "life, disease and death now form a technical and conceptual *Trinity*!" (144) Is death the opposition to life and vice versa? Is the disease opposition to health and vice versa? "Death appears as the source of disease in its very beginning, that possibility internal to life, but stronger than it, which exhausts it, diverts it, and finally makes it disappear. Death is disease made possible in life." (156) Taking into account, shall we say, this hypothesis, does it imply that death abolishes doctor's knowledge, the same way a disease volumes it? Which truth has been and is to be fulfilled? If degeneration lies in the very principle of life, the (scientific) truth lies in the endless transmutations of interpretative models. It may seem that the two century journey of the co called modern medicine reached its goal with the third *term* of *death* (the first being life, the second disease). Death made it possible to gaze out the body lines, dissect it, geometrically organize it, spatialize and individualize it. However, in terms of Medical Library of Knowledge, doesn't it still represent the collective phenomena

in the collective, still (im)movable space? The clinical *Organon* knows of no death, which challenges Foucault's hypothesis in terms of immovable space being restricted only to the hospital *field*. Outside the Organon (utopian mission, one might say) the question remains: what makes a body space mobile – life or death?[30]

What we are talking about here is the language of "precise" and "objective" science, that of *medical investigation*. Yet, Foucault argues that any sign can be fabricated by medical investigation. "To establish these signs, artificial or natural, is to *project* upon the living body a whole network of anatomo-pathological mappings: to draw the dotted outline of future autopsy (...) Semiology will no longer be a *reading* but the act of techniques that make it possible to constitute a *projective pathological anatomy*. " (162) The gaze now slides both, vertically and horizontally, synchronically and diachronically. Now, as the scientific knowledge progresses, along with the Age of Enlightenment, we are dealing with the *volume mapping*. "Whereas clinical experience implied the constitution of a *mixed web of the visible and the readable*, the new semiology requires a sort of *sensorial triangulation*[31] in which various atlases (…) must collaborate." (163) The dominant sign now is *the visible* – the triumph of the Gaze! The clinical structure of knowledge is now perceptual and epistemological, with the gaze both, localized and all-encompassing, absolute one. All medicine is derived from the *invisible visibility*. The absolute anatomical post-mortem gaze encompasses the body in its entirety. Life hides, veils and misleads. The death is the apocalypse of the body: the veil is removed - absolute light of (absolute) visibility is shed upon the dead body! This introduction of death into knowledge brings about the shifts as to the time and space since the times of individual clinical gaze deciphering the codes, signs and symptoms. Death now provides absolute immovability, absolute gaze, absolute space, absolute time, absolute map of medical knowledge, as well as an *absolute body* that transcends the aforementioned categories of the individual and collective. "Death left its old tragic heaven and became the lyrical core of man: his invisible truth, his visible secret." (172)

However, despite Foucault's stance and tone throughout the study that the individual is diminished and erased by the corpus of medical knowledge, he nevertheless concludes that it was only when disease escaped the embrace of the metaphysical Evil and when medical gaze found out the *visibility of death*, that the "sovereign dissection of language and the gaze were (…) *embodied* in the *living bodies* of individuals," (196) which seems to add to the conceptual contradiction of the history of medical knowledge[32] and the absolute body! Western man remains to be an object of medical knowledge and of science in broader sense, though Foucault states another paradox in his

30 A detailed account on body decomposition within the natural cycle is laid out in chapter "The Visible Invisible". Also, numerous philosophical, theological and anthropological studies should be consulted for further, more in-depth future elaboration on the subject matter.

31 The sight, touch and hearing *trinity* define another perceptual and conceptual configuration.

32 Implying the period of 18th and 19th centuries that he considered to be constitutive for the establishment of official, modern medicine, the category it since has occupied as we know it today.

theory – the integration of death, unlike the "Physiological Unreason", into medical thought and practice gave rise to the science of the individual. One may wonder what happened to the network of anatomo-pathological mappings, volume mapping and corporeal segments of perception also translatable into discourse? Can it be that we are dealing with the science of man, not in methodological terms, but ontological ones? How does ontological plane correlate to man's *being* representing "an object of positive science"? (197) He goes on to claim that there is a possibility for the individual to be both, subject and object of his own knowledge. It appears we are to take into consideration both, the anthropological structure of the 18th century knowledge (relevant to detect the origins of the disease) and the empirical one that diverged from the philosophical conceptualizations. Again, what about the narrativization of the empirical perception? If medicine holds a fundamental place in the *overall architecture of the human sciences* (197), which of the categories prevails, given the aforementioned divergent paths of these two formations of knowledge? Throughout the study, it remains unclear (unsurprisingly) as to the consensus the two divergent paths had to achieve in order to…(co)exist, only to reaffirm its ambivalent status: "The destiny of individuality will be to appear always in the objectivity that manifests it and conceals it." (198) This alchemy interplay between: ontological and empirical, invisible and visible, conceptual and dissective, sign (symptom) and tissue, Unreason and Reason, secret and truth – *Life* and *Death*, represents the Ultimate Cyborg "creature" of (medical) knowledge! Meanwhile and along the way we shall continue to use prosthetics, prozac, heroine, technological devices, amputation, mind control, military experiments, clones, virtual reality, technological enhancement procedures, contemporary SF imaginations, metaphysical Good and Evil… So, wherever and however a *being* finds his/her (its?) abode and form, it will not be the final one, even though the Western thought breeds on the conceptually installed fear of Death! Yet, till still classified as alive, "solid" and "clean shaven", before being "clear-cut" – let's move our bodies! Whatever the trajectory! There is no time within the elusive spatialization, anyway!

References

Bauer 2013: C. P. Bauer, *Secret History: the Story of Cryptology*, Broken Sound Parkway NW: Taylor&Francis Group.

Cusak 20014: C. Cusak, The End of the Human? The Cyborg Past and Present, Research Gate, [https://www.researchgate.net/publication/265184335_The_End_of_the_Human_The_Cyborg_Past_and_Present] February 19, 2019.

Deleuze, Baudrillard 2016: G. Deleuze, J. Baudrillard, *From Cyberpunk to Biopunk*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Foucault 2003: M. Foucault: *The Birth of the Clinic*, transl. by A.M. Sheridan, Taylor&Francis e-Library.

Foucault 1984: M. Foucault, Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias: *Architecture /Mouvement/ Continuité*, transl. by Jay Miskowiec [http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf]

Haraway 2016: D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, USA, Minnesota University Press [http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065] February 19, 2019.

Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic 1994: ed. Tobin Siebers, USA: The University of Michigan Press

Jameson 1991: F. Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.

Jordanova 2000: L. Jordanova, *History in Practice,* Oxford University Press: New York.

Kuperman, Zislin 2005: V. Kuperman, J. Zislin, Semiotic Perspective of Psychiatric Diagnosis, Research Gate [https://rspective_of_psychiatric_diagnosiswww.researchgate.net/publication/228679567_Semiotic_pe] February 23, 2019.

Micoulaud-Franchi 2006: JA: Micoulaud-Franchi, et al, Making Psychiatric Semiology Great Again: A Semiologic, not Nosologic Challenge [https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29885784] February 20, 2019.

Parshall AM 1993, Nosology, taxonomy and the classification conundrum of the functional psychoses, PubMed**,** Feb;162:227-36 [https://brianaltonenmph.com/6-history-of-medicine-and-pharmacy/hudson-valley-medical-history/the-post-war-years/nosology-the-taxonomy-of-disease/] February 15, 2019.

Micoulaud-Franchi 2006: Micoulaud-Franchi JA, et al, Making Psychiatric Semiology Great Again: A Semiologic, not Nosologic Challenge. [https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/29885784] February 15, 2019.

Szulakowska 2000: U. Szulakowska, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration,* Leiden, Boston, Koln: The Netherlands.

Internet sources

Online Etymology Dictionary, [http://www.etymonline.com/index.]

The Tech Terms Computer Dictionary, [http://www.techterms.com]

The Embryo Project Encyclopedia [https://embryo.asu.edu/pages/homunculus]

Online Urban Dictionary [https://www.urbandictionary.com/define.php?term=trainspotting]

Jasmina A. Teodorović

ARHEOLOŠKA ANATOMIJA NAUČNE FANTASTIKE MEDICINSKE LITERATURE: DISKURZIVNO KIBORG-TELO

Rezime

Rad se bavi Fukoovom studijom *Rađanje klinike* (u zvaničnom prevodu na sprski) u kontekstu genealoškog i arheološkog diskurzivnog etosa medicinskog znanja. Fukoov termin (u zvaničnom prevodu sa francuskog na engleski „gaze") „pogled" (opservacija) odnosi se na kako raznovrsne, tako i disparatne tehnike i prakse koje su početkom osamnaestog veka proizvele tzv. novo polje znanja, ne samo u oblasti medicine već i u širem društveno-kulturološkom i ideološkom kontekstu. Jaz koji se javlja između jezika *fantazije* i jezika *direktne konstantne vidljivosti* dovodi u pitanje uspostavljanje racionalnog, odnosno naučnog diskursa. Fukoova studija bavi se problematikom medicinskog „pogleda" (opservacije) u istorijskom i kulturološko-ideološkom kontekstu konstruisanja koncepata, diskursivnih formacija i eksperimentalnih praksi koje permanentno alterniraju i prožimaju koncepte mesta i vremena u koje se telo smešta, kao i ljudskih (humanih), istorijskih i institucionalnih formacija znanja. Telo medicinske literature, u tom smislu, može se posmatrati kao SF (naučna fantastika) *per se,* te i kiborg „produkt" *per se*.

Ključne reči: pogled, telo, prostor, vreme, diskurs, biopolitika, medicina, kiborg, naučna fantastika

Примљен: 15. маја 2019. године
Прихваћен: 7. јуна 2019. године

821.131.1-32.09 D'Anuncio G.

Наслеђе 43 • 2019 • 249–258

Данијела М. Јањић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за италијанистику

ЛИРИЧНОСТ „ФИЗИЧКЕ И МОРАЛНЕ ПАТОЛОГИЈЕ" У Д'АНУНЦИЈЕВОЈ ПРИПОВЕЦИ *ДЕВИЦА ОРСОЛА*

Овај рад за полазну тачку узима оцену Ероса Секвија да теме које Габријеле Д'Анунцио обрађује у збирци *Новеле из Пескаре* спадају у „физичку и моралну патологију". Хладноћа, равнодушност и детаљност описа и најодбојнијих призора додатно су наглашене у судару са лепотом Д'Анунцијевог израза. Експериментални веризам „чаробњака речи" није можда побрао симпатије, али његов крајњи производ је јединствен и као такав захтева додатно и поновно разматрање. Посматрамо га на примеру приповетке *Девица Орсола*, посебно у односу на композицију *Смрт јелена,* из песничке збирке *Alcyone*, која се сматра Д'Анунцијевим најуспелијим и најузвишенијим делом и у којој једна другачија врста сензуалности изазива осећај лепоте и занесености. На тај начин приповетка *Девица Орсола*, која је индикативна за читаву збирку *Новеле из Пескаре*, као још један вид пишчевог књижевног преображаја, добија прецизно место у Д'Анунцијевом стваралаштву и одређује се њена права вредност.

Кључне речи: Габријеле Д'Анунцио, *Девица Орсола*, *Смрт јелена*, лиричност, физичко и морално пропадање

Када је Габријеле Д'Анунцио објавио своје прве песничке збирке, било је јасно да се од њега може пуно очекивати и књижевни критичари су будно пратили његов развој који није ишао у једном одређеном правцу, него се гранао кроз различите књижевне жанрове. Понекад је пратио траг других великих писаца, због чега су му критичари повремено замерали, оптужујући га за „књижевну крађу", али потоња истраживања доказивала су да Д'Анунцијева дела садрже стилске и тематске новине које им обезбеђују аутентичност. Д'Анунцијев „дијалог" са другим писцима није био пуко књижевно поигравање, иако у извесној мери може да се доживи као „лукаво намигивање", већ надметање са жељом да се истакну лична умешност и оригиналност. Д'Анунцијеве приповетке су такође у почетку неминовно читане и анализиране у односу на дела представника веристичке струје. Такав приступ се задржао дуго, иако је свест о њиховој особености бивала све већа и утемељенија, мада оне

1 danijelajanjic@filum.kg.ac.rs
danijelajanjic.m@gmail.com

никад нису достигле славу појединих Д'Анунцијевих песничких остварења. Он је за критику, без изузетка, најпре песник и то песник циклуса збирки *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, чији је драгоцени бисер збирка *Alcyone*.

Анамарија Андреоли (2006: XI), у *Уводу* написаном за збирку свих Д'Анунцијевих приповедака, набраја оно што Д'Анунција издваја као приповедача, а проистиче из његове песничке природе: „дескриптивни прикази, управо лирска суспензија приповедања, када приповедач [...] обуставља радњу и дијалог да би се задржао на добу дана и благом годишњем добу, на привлачној драгоцености једног или другог предмета, на ситним детаљима покућства или одеће" („[…] gli scorci descrittivi, la sospensione appunto lirica del racconto, quando il narratore […] blocca trama e dialogo per indugiare sull'ora del giorno e la dolce stagione, sulla fascinosa preziosità di questo o di quell'oggetto, sui particolari minuti di un arredo o di una *mise*"). Ерос Секви пак не би се сложио са сврсисходношћу тражења икакве приповедачке лепоте у Д'Анунцијевим *Новелама из Пескаре*; у својој студији *Веризам и његова негација*, имајући на уму Д'Анунцијеву уметност речи, Секви (1968: 90–91) оштро и убедљиво закључује како поменуте приповетке представљају пишчев „»веристички« или »натуралистички« покушај изазван [...] тренутном модом, а не унутарњом потребом, какву осећа Верга, тако да се лоше слаже с мајсторством речи: материја је рђаво смештена у блиставом златном суду". Секви полази од претпоставке да је материја, односно тема најважнија, а тако посматрано Д'Анунцио заиста не може да засени Вергу и да створи тај осећај одвијања радње пред очима читаоца, без писца као посредника, чији је језик толико ненаметљив да је његово присуство сасвим неосетно. Избор тема и начин њихове обраде у *Новелама из Пескаре* Секви (1968: 93) осуђује и због недостатка хуманости и поучности: „Теме које писац бира спадају у физичку и моралну патологију, а обрађене су с равнодушношћу некога ко хладно и прецизно проучава призор, задржавајући се на опису најодвратнијих детаља, али из своје анализе не извлачи ни поуку, ни било какво гануће." Погледајмо неколико примера описа „најодвратнијих детаља" телесних последица тифуса у приповеци *Девица Орсола* (*Vergine Orsola*), коју Секви сматра индикативном за читаву збирку, будући да је прва и најдужа:

> „На јастуку почивала је глава готово без косе, лице готово воштане боје, а на њему су трепавице биле полузаклопљене преко улепљених очију, док су ноздрве изгледале поцрнеле од дима. Она је мршавим рукама одмахивала кратко и несигурно, правећи неодређене напоре да би дохватила нешто у простору, чудне изненадне знакове који су готово задавали осећај страха онима око ње; а кроз бледе мишице струјало је грчење меких ткива, дрхтање жила; и с времена на време неразговетно муцање одвајало јој се са усница, као да се речи спотичу о гар на језику, о слуз на деснима." (Д'Анунцио 1943: 5–6)

> „Она најзад пружи уздрхтали језик, обложен неком покорицом измешане слузи и мрке крви, на коју се спусти бело причешће." (Д'Анунцио 1943: 8)

„Камила разголити сестрине ноге: међу покривачима појавише се два жута љускава стопала с плавим ноктима, која су при додиру изазивала језу мртвих удова. И на ту исушену кожу кануше сузе, помешаше се с последњим помазањем." (Д'Анунцио 1943: 9)

„[...] болно распадање коже и меканог ткива појављивало се на лактовима, на коленима, на врх леђа, из дана у дан." (Д'Анунцио 1943: 9)

О току болести читалац не сазнаје кроз глас лекара или особа блиских Орсоли. Податке износи једино писац, а поглед је усмерен на главну јунакињу и од читаоца се очекује да се с њом поистовети – отуда поука и изостаје, односно, није изречена, већ је препуштено читаоцу да интуитивно осети сву тежину догађаја. Сва преувеличавања и задржавања на детаљима служе писцу да буде сигуран да је читалац у потпуности поистовећен са Орсолом. Тако је и почетак опоравка приказан кроз глад, једну од највећих физиолошких потреба, која почиње да призива живот у ослабљено тело и нагони га да се бори упркос исцрпљености и болној унакажености:

„Она је била гладна, била је гладна. Животињска жудња за јелом кињила јој је празну утробу [...]. Али њене очи нису никако имале погледа. Тешке веђе прекривале су упола зеницу, ту безбојну зеницу расплинуту у склерози, која је изгледала као обложена жућкастом слузи. [...] У болести испала јој је готово сва коса; земљано бледило, такво бледило под којим изгледа да живот не може постојати, разлило јој се по лицу, по удубљењима образа; и кости лобање су се провиделе, и кроз сву преосталу сувопарност коже провидео се костур, а око свих тих костију, на местима где су се ослањале на постељу, ткиво око њих се распадало. Једино огромна глад уливала је живот тој рушевини, кињила је утробу где су тифусни чиреви полако зарашћивали." (Д'Анунцио 1943: 10–11)

Глад је међу невидљивим протагонистима приповетке. Она нагони главну јунакињу да се избори са физичком слабошћу, а када буде задовољена, преобраћа се у пожуду, у глад пȗти, којој Орсола не успева да се одупре и која ће је уништити морално и телесно.

Одбојни описи Орсолиног мучног стања немају за циљ да изазову (једино) гађење или да запање читаоца својом суровошћу, мада изазивају помисао да је писац читаоцу „подвалио" гнусну приповетку која је својим насловом указивала на младост и бујност живота: „кад једном прочитамо његов вешти приказ, у памћењу нам остају одвратне, одбојне слике, остаје утисак да нас је писац на неки начин вукао за нос" (Секви 1968: 92); још је Енрико Товез у студији *Пастир, стадо и гајде* (*Il pastore, il gregge e la zampogna*), говорио о „подвали осећања" у Д'Анунцијевој поезији где сурово и морбидно подмукло ремете чак и лепоту љубавне поезије и одредио њен основни карактер, јер песник

„Non può mutare la sua vera natura freddamente curiosa, animalmente sensuale, morbosamente crudele. In tutte le sue poesie amatorie, anche le più pure di apparenza, si respira un malessere, qualche cosa di torbido e di equivoco, come il riflesso di una lesion degenerative, attenuata, illeggiadrita dall'arte: […]

caratteri eloquenti che sembrano dinotare una vena mal dissimulata di crudeltà sadica." (Товез 1948: 197)

„не успева да измени своју праву, хладнокрвно знатижељну, животињски сензуалну, морбидно окрутну природу. У свим његовим љубавним песмама, и у оним привидно најчистијим, осећа се некакав немир, нешто нејасно и двосмислено, попут одраза дегенеративног оштећења, које је путем уметности ублажено и улепшано: [...] речите одлике које изгледа да разоткривају лоше скривену жицу садистичке окрутности."[2]

Иако се наведена мишљења не могу оспорити, језиво реалистични прикази болесничиног стања у приповеци *Девица Орсола* служе и томе да се читалац психолошки припреми како би се истински разгалио и обрадовао када болест почне да попушта и када Д'Анунцијево вербално мајсторство почне да гради слике наступајуће виталности, пропраћене разиграном атмосфером у Орсолиној соби док један сунчев зрак трепери у чинији с водом, пре него што болесница кришом направи прве кораке, зарије зубе у јабуку која мирише на ружу и смејући се сама за себе, уколико се изузме пегави мачак као тихи посматрач. Надолазећа животна снага удаљава Орсолу од сестре Камиле. Некада их је спајала заједничка побожност, која је потирала све разлике међу њима држећи их у неприкосновеној присност и слози, али сада као да је са мирисом тамјана, којим је соба била испуњена током причешћа и помазања, испарила и Орсолина некадашња верска послушност и скрушеност – она више није могла да обузда животну снагу која је попут бујице грунула у њено слабо тело и нахранила њену урођену нарав, некада потискивану челичном хришћанском дисциплином. Физичка патологија изазвана болешћу полако је ишчезавала уступајући место моралној патологији, заогрнутој набујалом животном радошћу, којој се Орсола препуштала као победница након дуге и тешке борбе против тифуса. Радост ју је подједнако, још увек слабу, исцрпљивала, али јој није могла одолети. Лепота јој се враћала и сада се Орсола дивила себи, незасито посматрајући свој одраз у огледалу све док је не обузме сладак сан попут опијености, прекинут сестриним грозничавим крицима: „Ти ћеш пропасти, несрећнице, пропашћеш! [...] Ти држиш у рукама ђаволску направу..." (Д'Анунцио 1943: 22). Камилину некадашњу тугу због сестрине тешке болести заменио је паничан страх због првих знакова њеног удаљавања од чедности смерне вернице и очигледног почетка моралног пропадања, којем нема лека. Када су пролећни звуци песме и смеха разливени по улици коначно су намамили Орсолу да провири кроз високи прозор, са прозора касарне погодио ју је осмех плавог човека: „Од тог дана свакога часа, сваког тренутка кад Камила није била код куће, ђаволска напаст вукла ју је том прозору" (Д'Анунцио 1943: 25). Лирска димензија описивања и приповедања испрекидана оваквим трезвеним констатацијама изнетим у претећем и опомињућем тону ствара све јачу напетост која траје кроз читаву приповетку и проводи читаоца кроз сваки тренутак Орсолине нервне исцрпљености и

2 Превод са италијанског на српски је наш.

немоћи у борби са пробуђеним и надраженим чулима. Колико ју је тифус физички разједао, толико је налет виталности гура у провалију моралне деградације. Сусрет са Марчелом, човеком виђеним на прозору, одиграва се у цркви на празник Цвети – грешни занос земаљске љубави најављује душевну муку попут оне која је прогонила Петрарку након судбоносног сусрета са Лауром на Велики петак. Орсолина љубав неће се остварити, а плод нежељеног односа са Линдором, путем којег су Марчело и Орсола размењивали писма, довешће главну јунакињу до очајног покушаја проналажења спаса од срамоте у напитку због којег ће искрварити на смрт у кући преображене блуднице Розе, докле је имала снаге да стигне, сама и исцрпљена. Преображена блудница Роза оличење је исправног поступања, од греха ка покајању, које бива награђено, док пут од чедности ка греху води ка пропасти. Орсола умире пред Розиним слепим оцем и то је закључна слика приповетке – Орсола заслепљена пожудом постала је невидљива и неважна за остатак света.

Без лирских описа, драматично психолошко стање главне јунакиње не би било у потпуности изражено, као што јесте у контрасту са најлепшим описима пролећа и спокојних тренутака, и читалац се не би довољно поистоветио. Такође, слојевитост приповедања би се изгубила, а атмосфера би прерасла у једноличну и мрачну позадину Орсолиног прогресивног пропадања. Колико само опис једног сунчевог зрака заустављa и наглашава тренутак у којем Орсола чини прве кораке након болести и опија читаоца који скоро да заборавља на мрачну тему приповетке: „Једна сунчана стрелица клизила је ивицом прозора и пресецала воду чиније у једном углу: таласасти одблесак подрхтавао је на зиду, као нежни златни вез. Јато голубова прелете простор и спусти се на свод; личило је на честитку" (Д'Анунцио 1943: 15). Јабука коју Орсола халапљиво гризе крије у себи неслућене мирисе какве може да осети само болесник којем су лекари ограничили јеловник: „У том плоду било је свежег мириса руже, мириса који се скупља у неким смежураним и избледелим јабукама" (Д'Анунцио 1943: 17). Из наведенога схватамо да је „лирска суспензија приповедања", како смо видели да је Андреоли дефинише, темељ и припрема за радњу и делотворнији увид у унутрашња психолошка дешавања – Орсолин пријатељски однос са пегавим мачком, сведоком тајне потраге за храном, на пример, одсликава Орсолину емотивну промену коју њена сестра Камила предосећа, дубоко узнемирена:

> „Једини сведок беше један мацан сав пегав с неком змијском кожом, који је каткад кружио око Орсоле маучући некако присно или би застао доконо испружен да би шчепао голубове кад лете напољу, на своду. Постепено Орсола је осетила љубав према том поверљивом другу. Она га је примала у топлину постеље, гледала га дуго како лиже своје шапе ружичастим језиком, како пружа гуштерску гушу миловању, жућкасти врат који је подрхтавао звуком промуклим и нежним сличним гукању грлица у шумама. Она, можда услед природног враћања оног свој ранијег мистицизма, волела је провидно севање очију животиње у мраку, те фосфорне млазеве, који су извирали из једног тајанственог и ћутљивог облика у помрчини.

> Камила је посматрала све те сестрине чудне наклоности неком врстом неповерљивости и чак притајене жалбе, али је ћутала. И полако, готово неосетно, те две душе су се разилазиле, удаљавале се услед узајамног одбијања." (Д'Анунцио 1943: 17)

Побожна Камила не може ни да разуме ни да прихвати Орсолино удаљавање од Бога којем је некад била потпуно привржена и то у њој буди страх и предосећање пропасти. Камила у идиличним тренуцима успева да осети само немир и својим тумачењем призора и ситуација усмерава пажњу читаоца. Д'Анунцио лиричношћу постиже ефекат притајеног немира, што ће опстати у његовом стваралаштву и бити присутно и у песмама у његовом ремек-делу, збирци *Alcyone*, где притајени немир понекад има облик паничне тишине или се преобраћа у панични занос стапања са природом, а понекад је увод у силовите изливе осећања или насилне призоре као у песми *Смрт јелена* (*La morte del cervo*). Почетак песме привремено заварава обећањем смираја, стишавања страсти разбукталих у претходним текстовима у којима смо сусретали митске, женске ликове: „Било је скоро вече" („Quasi era vespro") (Д'Анунцио 2006: 496). Песник, уморан од емотивног набоја, скривен у шевару, чека јелена у заседи. Не знамо да ли жели да му се приближи или да га само посматра. Напетост је осетна и помешана је са пријатним предахом, али вечерњи интермецо не траје дуго. Када песникова пажња почне да слаби услед досаде узалудног ишчекивања, поглед му привлачи човек који плива у реци, односно, створење које личи на човека – извесне телесне одлике изазивају сумњу да није обичан човек. Пливајући, доњим удовима помера огромну количину воде, од струка па наниже назире се животињско крзно, а и као да од њега допире животињски мирис. Када искочи на на обалу, пред запањеним песником видимо Кентаура, сурово и насилно биће које се храни сировим месом. Док срце скривеног посматрача бије у грудима, кроз ваздух се пролама рика јелена. Рика пуна бола побеђује страх у песнику и он искаче из шевара и обузет неким новим узбуђењем хита ка месту на којем се одиграва ужасна борба између јелена и Кентаура. Средишњи, најдужи део песме од преко осамдесет стихова представља опис мучне и насилне битке, окончан језивим призором смрти јелена. Д'Анунцио прецизно, неспутано и веродостојно приказује сваки детаљ. Визуелне и чулне сензације потресају и песника и читаоца и ослобађају онај притајени немир:

> „Udii lo schianto stridulo dell'osso / infranto, aperto sino alla mascella. / Fumide giù dal cranio le cervella / sgorgarono commiste al sangue rosso. // L'erto corpo piombò nel gran riposo / con urto sordo; sanguinò silente; / senza palpito stette; del cocente / flutto bagnò l'arsiccio suol pinoso." (Д'Анунцио 2006: 503)

> „Чуо сам шкрипутаво пуцање сломљене / кости, расцепљене до вилице. / Мозак се пушио и цурио из / лобање помешан са црвеном крвљу. // Усправно тело стровали се на вечни починак / уз туп ударац; тихо је крварило; / било је без дамара; врелим / млазом натопило је тло од сувих борових иглица."[3]

3 Превод са италијанског на српски је наш.

Ледену тишину прекида Кентауров смех. Осећајући да би основно осећање митског стапања са природом у збирци *Alcyone* било нарушено, уколико би се песма о смрти јелена овде завршила, Д'Анунцио прибегава опробаном средству и у закључним стиховима одагнава напетост лирским приказом Кентаура:

> „Sola una Nube era nell'alte zone / dell'Etere qual dea scinta che dorma. / Venerava il Nubìgena la forma / cui fecondò l'audacia d'Issione. // Bellissimo m'apparve. In ogni muscolo / gli fremeva una vita inimitabile. / Repente s'impennò. Sparve Ombra labile / verso il Mito nell'ombre del crepuscolo." (Д'Анунцио 2006: 504–505)

> „Један усамљен Облак био је у висинама / Етра попут распојасане уснуле богиње. Син Облака клањао се облику / који је смели Иксион оплодио. // Прелепим ми се чинио. У сваком његовом мишићу / дрхтао је непоновљиви живот. / Пропе се изненада. Нестаде нестална Сенка / ка Миту у сенама сумрака."[4]

Крај приповетке *Девица Орсола* није ни приближно испуњеном митском атмосфером, а претходни лирски тренуци сасвим бледе пред новим морбидним сликама физичке оронулости старца Муе и Орсолиног самртног мучења:

> „Орсола, назирући, скрену у уличицу; стиже до куће Розе Катена, уђе; свладан вртоглавицом паде насред пода. И, како је опет настало крволиптање, у њој обамре свака моћ свесног покрета.
>
> Роза није била код куће; литија је привукла целу варош тог дана. У једном углу собе Муа, отац, једно чудовиште људске старости, слепац закован годинама на дрвенарији једне столице због наказне зглобобоље, насумце је опипавао врхом штапа цигле око себе да би пронашао повод изненадног шума; и слинаво гунђање избијало му је из крезубих уста.
> Тада, пред ногама грозне наказе, у крви греха, стиснувши чврсто шакам палце, без узвика, оскрнављена невеста Господња трзала се неколико тренутака у самртничком грчу.
> – Хајд'! Хајд'! Губи се! Хајд' одатле!
> Старац, мислећи да је ушао касапинов рундов, пружао је штап да га отера; и ударао је по самртници." (Д'Анунцио 1943: 56–57)

Лиричности овде с правом нема, јер не би смела да потисне главно осећање које доминира приповетком – неизбежни ужас моралног и физичког пропадања. Д'Анунцио га је наглашавао у контрасту са идиличним тренуцима, али је тек на крају одлучно истакнут. Д'Анунцио је презирао слабост духа и казнио ју је у приповеци о Орсолиној непромишљеној препуштености заносу чула. У Д'Анунцијевом стваралаштву сензуалност је често заступљена, али позитивну конотацију има онда када је средство које протагонисти свесно користе и владају њиме, а не када у потпуности господари протагонистима да би их сасвим савладало и одвело нежељеним путем. Истицање „физичке и моралне патологије"

4 Превод са италијанског на српски је наш.

има за циљ да укаже на поуку. Секвијев суд не предвиђа да поука не мора да буде очигледна и да се од читаоца очекује да је интуитивно пронађе. У томе му „гануће" не би било од помоћи, али згражавање и ужас који се одиграва у његовој имагинацији док чита приповетку воде га непогрешиво ка осећању које треба да развије према слабости духа пред искушењима. С друге стране, лиричност је у приповеци *Девица Орсола* помоћно средство и коришћена је умерено. Није било неуобичајено да критичарима засмета Д'Анунцијево вербално мајсторство; такође, могло би да делује помало необично тврдити да се Д'Анунцио на то обазирао, али је извесно да је кроз анализу сопственог израза и израза других писаца, као и кроз анализу критике, градио свој стил, иако не одступајући превише од својих првобитних начела крајње разрађености вербалног аспекта књижевног дела – у разговору са Ђованијем Пјацом, који га је интервјуисао 1909. године, најављујући роман *Forse che sì forse che no* (*Можда да, можда не*) изнео је какав је по њему одговарајући израз приликом обраде феномена љубави и који су могући разлози због којих је његов стил негативно критикован:

> „Gli scrittori e gli psicologi moderni, generalmente, non si curano mai di raggiungere, nell'espressione delle cose d'amore, tal grado di precisione, di fedeltà, di compiutezza, che permetta loro di rivelare tutto intero il fenomeno, penetrando fino agli strati che sono […] accanto all'istinto.
> Ne vengono le espressioni scialbe, monche, comuni.
> Ciò deriva soltanto dalla mancanza del materiale linguistico… In quanto a me, da questa mia perenne tensione verso questo ideale espressivo, me ne è venuta la rinomanza di stilista complicato. È uno dei tanti *clichés* critici che mi sono stati appiccicati." (Олива 2002: 155)

> „Савремени писци и психолози, уопштено говорећи, никад не маре да достигну, у изразу љубавних тема, онај степен прецизности, верности, потпуности, који би им омогућио да сасвим разоткрију феномен, продирући све до слојева који су [...] у равни инстинкта.
> Из тога произилазе бледи, непотпуни, устаљени изрази.
> То проистиче једино из недостатка језичког материјала... Што се мене тиче, због ове своје вечне тежње ка том експресивном идеалу, задобио сам славу писца компликованог стила. То је један од многих критичких *клишеа* који су ми пришивени."[5]

Настојање да се продирањем кроз све слојеве неког феномена (не само љубави) стигне до самог инстинкта стоји и у корену Д'Анунцијевог наизглед хладног и хируршки прецизног сликања болести и пропадања у приповеци *Девица Орсола* и неизоставно је морало да буде пропраћено потрагом за правим изразом као основним књижевним средством. Дешавало се да Д'Анунцијева жеља да достигне идеални израз буде протумачена као језичко претеривање „тако да се лоше слаже с мајсторством речи: материја је рђаво смештена у блиставом златном суду" (Секви 1968: 90–91) – без Д'Анунцијевог тумачења сопственог поступка негативни

5 Превод са италијанског на српски је наш.

судови могли би бити олако прихваћени. Они могу да буду потпуно размотрени тек уз спознају Д'Анунцијевих тежњи на пољу језика:

> „[…] lo sforzo perenne di tutta la mia evoluzione artistica ha sempre teso a conquistare un grado di espressione quanto più perfetto, chiaro, fedele aderente e semplice, a ottenere il massimo di duttilità, prontezza, acuzie dello stile, in modo che questi si presti a esprimere tutte le minuzie, le pieghe, le particolarità nascoste di una cosa o di uno stato d'animo […]. Ho per questo scopo sempre cercato di apprendere quanto più mi fosse possibile delle qualità espressive più varie della nostra lingua." (Олива 2002: 155)

> „[...] вечити напор читаве моје уметничке еволуције увек је био усмерен ка освајању што савршенијег, јаснијег, вернијег, припијенијег и једноставнијег ступња изражајности, ка постизању крајње еластичности, хитрине, оштрине стила, тако да он буде погодан за изражавање свих скривених детаља, набора, особености неке ствари или душевног стања [...]. С тим циљем сам увек настојао да сазнам што је више могуће о најразноврснијим изражајним својствима нашег језика [...]."[6]

Лиричност је Д'Анунцијевим прозним текстовима давала неопходну равнотежу постизањем контраста између идиличних атмосфера и тренутака и мрачних емоција, што смо већ видели, као и ублажавањем хладно прецизних описа било душевних стања, било физичких одлика особа и предмета. Уосталом, „Д'Анунцијева машта, суштински лирска, ради без тренутка предаха" („l'mmaginazione di D'Annunzio, essenzialmente lirica, lavora senza un momento di tregua", Олива 2002: 528) и заиста, Д'Анунцио је песник и када пише прозу и настоји да продре до инстинкта. Његов стил захтева читаоца пријемчивог и за лиричност и за хладну трезвеност сурових описа.

Листа референци

Андреоли 2006: A. Andreoli, *Introduzione*, у: G. D'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano: Mondadori, стр. XI–XLVI.

Д'Анунцио 1943: Г. Д'Анунцио, *Девица Орсола и друге приче*, прев. А. Б. Херенда, Београд: Просвета.

Д'Анунцио 2006: G. D'Annunzio, *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, Milano: Mondadori.

Олива 2002: G. Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895–1938)*, Lanciano: Rocco Carabba.

Секви 1968: Е. Секви, *Веризам и његова негација*, Београд: Просвета.

Товез 1948: E. Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Torino: De Silva Editore.

6 Превод са италијанског на српски је наш.

Danijela M. Janjić

LYRICISM OF "PHYSICAL AND MORAL PATHOLOGY" IN D'ANNUNZIO'S NOVELLA *VIRGIN ORSOLA*

Summary

The analysis in this paper starts from the opinion of Eros Sequi that the topics in D'Annunzio's *Novellas from Pescara* belong to a "physical and moral pathology". Cold, indifferent and detailed descriptions of even the most terrible scenes are further stressed in collision with the beauty of D'Annunzio's expression. The experimental verism of the "verbal wizard" may not have won the approval from many critics, but its final product is unique and it requires a new and repeated examination. We consider it through the novella *Virgin Orsola*, especially in comparison to the composition *Death of Stag* from the book of poetry *Alcyone*, which is known as D'Annunzio's best and most elevated work where a different type od sensuality provokes a sensation of beauty and delightment. In that way the novella *Virgin Orsola*, which is indicative of the entire story collection *Novellas from Pescara*, as D'Annunzio's another literary transformation, gets a precise place in D'Annunzio's art and its real value is defined.

Keywords: Gabriele D'Annunzio, *Virgin Orsola*, *Death of Stag*, lyricism, physical and moral degradation

Примљен: 22. априла 2019. године
Прихваћен: 14. јуна 2019. године

821.111-31.09"04/14"
821.111.09 Malory T.

Наслеђе 43 • 2019 • 259–275

Милица М. Спремић Кончар[1]
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за англистику

ВИТЕШКО ТЕЛО КАО ПОПРИШТЕ БОРБЕ ИЗМЕЂУ ДУХА И ПЛОТИ У ЕНГЛЕСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

„Прави циљ витешког романа је", по Ериху Ауербаху, „самоприказивање феудалног витештва у својим животним формама и представама о идеалу". Поједини аутори енглеских артуријанских витешких романа, осим што потврђују ову тезу, у своје приповести уводе и значајан сегмент реалности кроз проблематизовање способности витешког тела да одговори постављеном идеалу. У једном од најважнијих средњовековних трактата о витештву, *Књизи о витешком реду*, Рамон Љуљ наводи да је витешки позив створен и уређен од Бога, те да међу најважније дужности витеза спадају одбрана и чување „свете вере католичанске" и одбрана краља, божјег изасланика на земљи. За такве дужности витезу су неопходна одређена својства тела и душе и поседовање одређених врлина. Овај рад се бави витешким телом Гавејна у *Сер Гавејну и Зеленом витезу* и витешким телом Ланселота у Малоријевој *Смрти Артуровој*, и настоји да покаже да је Гавејн поклекао у одбрани вере, а Ланселот у одбрани краља. Гавејново тело са многозначним петоугаоником на штиту својеврстан је амблем високог витешког идеала, а Ланселотово тело, иако обдарено врхунском снагом и витешким умећем, амблем је прељубника. Гавејново тело је поприште борбе између вере и страха, а Ланселотово – поприште борбе између разума и страсти. За разлику од средњовековних моралитета, у којима се борба између врлина и порока за човекову душу завршава победом врлина, борбе у витешким телима Гавејна и Ланселота завршавају се једном од Фукоових технологија сопства – „покајањем као афектом промене, прекида са сопством, прошлошћу и светом".

Кључне речи: витешко тело, Рамон Љуљ, *Сер Гавејн и Зелени витез*, *Смрт Артурова*

1. Увод

Витез у сјајном оклопу који је узјахао коња и кренуо у пустоловину један је од најпрепознатљивијих призора у књижевности средњег века. Пустоловина у којој се савладавају препреке, људски и надљудски непријатељи, постиже успех и увећава слава, у први план ставља витешко тело, као сложени концепт средњовековне мисли. У најопштијем смислу,

1 m.spremickoncar@gmail.com

витешки сталеж треба посматрати у светлу средњовековног схватања о органској структури краљевине као „тел[а] које сачињавају глава и удови" (Kantorovic 2012: 275). Краљ је глава тога тела, а његови удови су друштвени сталежи. Витешки сталеж је први међу сталежима, а његова главна улога јесте заштита и одбрана краља (Kantorovic 2012: 287). У једном од најважнијих средњовековних трактата о витештву *Књизи о вит̄ешком реду*, каталонски филозоф и писац Рамон Љуљ (Ramon Lull, *Libro del orden de caballeria*) крајем тринаестог века дефинише два кључна задатка витешког позива. Први задатак формулише речима: „Позив витеза је да чува и брани свету веру католичанску..." (Ljulj 2013: 21), а други „Позив витештва је да чува и брани свог земаљског господара..." (Ljulj 2013: 24). За такве дужности витезу су неопходна одређена својства тела и душе. Под својствима тела Љуљ подразумева способност витеза да се са коњем такмичи на тркалишту и у двобојима, да копљем руши тврђавице, да носи оклоп, учествује у витешким играма и познаје изазивачке вештине, да буде добар мачевалац и ловац. Својства душе Љуљ изједначава са витешким врлинама и наводи да су то „праведност, мудрост, љубав према ближњем, оданост, истинољубивост, смерност, чврстина духа, надежда, преданост" (Ljulj 2013: 24–5). Узорни витез је онај који својства тела користи у садејству са својствима душе, односно који физичку снагу и умеће оплемењује витешким врлинама. Супротно томе, зли витез је онај који више брине за телесну снагу, у стању је да напусти битку и господара остави без заштите, а изопаченим Љуљ назива оног витеза који не помаже свом земаљском господару против другог владара, или оног који напусти витешки ред јер нема љубави за витешки позив. Племенитост срца је станиште витештва, мудрост и разборитост његове пратиље, а највећу част витештву указују они који су спремни да умру за витешки ред. Дужност витеза је да чува удовице, сиромашне и немоћне, да према њима покаже самилост и сажаљење. Витез треба да има свој посед, кулу и коња, да чува путеве и штити краљеве поданике – властелу, свештенство и кметове – а да прогони издајице, лопове и друмске разбојнике. Сам витез не сме бити издајник, а то постаје ако убије свога господара, легне са његовом женом или преда кулу коју брани, и у том случају господар треба да уништи издајника. Витез не сме да краде, нити да се криво заклиње, мора да се клони разврата и гордости и да силом оружја успоставља мир међу људима (Ljulj 2013: 25–34).

Љуљова теза да је узорни витез само онај који користи својства тела у садејству са својствима душе у складу је са средњовековним поимањем тела и душе као једнако важних саставних делова који чине човека. О томе уверљиво говори Керолајн Бајнем (Caroline Bynum) негирајући наводне средњовековне „дуалистичке ставове" који презиру телесно и залажу се за отклон од њега, и наводећи да се чак и у дебатама из домена високе схоластике одбија теза о души и телу као засебним деловима „личности". Бајнемова износи став да средњовековна заокупљеност телом и његовим пропадањем никако није бекство од тела већ управо

„урањање" (submersion) у њега, те да су се религиозне праксе касног средњег века темељиле на претпоставци да је тело инструмент спасења (Bajnem 2015: 13–15). Коначно и најважније, отклон од тела логички није могућ „у религији чија је централна премиса да је Бог изабрао да понуди спасење тако што се оваплотио" (Bajnem 2015: 15). Пошто су, дакле, у средњовековној концепцији, душа и тело једнако важне компоненте из којих је човек саздан, онда се контрадикторности њему својствене могу посматрати као видови унутрашње борбе, борбе између духа и плоти, чије је поприште сам човек.

Витештво и витешки сталеж у енглеској средњовековној књижевности овековечени су у витешким романима, без сумње најпопуларнијој световној књижевној врсти ове епохе. „Прави циљ витешког романа је", по Ериху Ауербаху, „самоприказивање феудалног витештва у својим животним формама и представама о идеалу" (Auerbah 1968: 132). Поједини аутори енглеских средњовековних артуријанских витешких романа, осим што потврђују ову тезу, у своје приповести уводе и значајан сегмент реалности кроз проблематизовање способности витешког тела да одговори постављеном идеалу. Овај рад се бави витешким телом Гавејна у *Сер Гавејну и Зеленом витезу* (*Sir Gawain and the Green Knight*) и витешким телом Ланселота у Малоријевој *Смрти Артуровој* (Sir Thomas Malory, *Le Morte Darthur*) и настоји да покаже да је Гавејн поклекао у одбрани вере, а Ланселот у одбрани краља.

2. Сер Гавејн и Зелени витез

Сер Гавејн и Зелени витез је витешки роман из друге половине четрнаестог века, сачуван у рукопису познатом под именом British Library Cotton Nero A.x. У истом рукопису налазе се још три поеме – *Бисерка* (*Pearl*), *Чистота* (*Cleanness* или *Purity* – у старијим издањима) и *Стрпљење* (*Patience*). Сматра се да је сва четири дела написао исти, анонимни аутор, у научној литератури назван Песником *Гавејна* (*Gawain* Poet) или Песником *Бисерке* (*Pearl* Poet). *Сер Гавејн и Зелени витез* испеван је на дијалекту северозападног Мидленда, алитеративним стиховима грубисаним у строфе неједнаке дужине са завршним рефреном састављеним од полустиха и катрена, које представљају јединствен строфични облик у енглеској средњовековној књижевности.

Гавејн је Артуров сестрић, дакле близак рођак, а његова репутација постојано се гради у енглеским средњовековним артуријанским делима насталим пре *Сер Гавејна и Зеленог витеза*. У *Историји британских краљева* Џефрија од Монмута (Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, око 1136) – латинској псеудоисторијској хроници у којој је први пут у енглеској књижевности испричана прича о краљу Артуру – Гавејн је Артуров највећи ослонац. Џефри од Монмута бележи да је са дванаест година Гавејн послат на школовање у Рим, код папе Сулпиција, који га је и увео у витешки ред, а Гавејнови витешки подвизи везују се за Артуров поход на Рим, који је уследио пошто је Артур освојио Галију и потом добио

ултиматум римског цара Луција да или призна врховну власт Рима прихватањем обавезе плаћања данка и одрицањем од запоседнутих римских провинција или ће Луције напасти његове територије и под окриље Рима вратити све што је Артур отео. У коначном сукобу британске и римске војске Гавејн значајно доприноси британској победи у свим фазама окршаја – спровођењем Артурових тактичких замисли, елиминисањем знаменитих Римљана, здруженим командовањем једном од британских дивизија и борбом са самим Луцијем, која додуше остаје нерешена. Луције гине нешто касније, у завршном окршају, по речима аутора, „од непознате руке" (Džefri od Monmuta 1966: 256). Победом опијен Артур припрема војску за марш на Рим, где жели да се крунише за цара, али припреме прекидају вести из Британије о Мордредовој издаји, узурпацији престола и прељубничкој вези са краљицом Гиневером, те Артур, не испунивши себи највећу жељу, преусмерава снаге ка Британији и убрзо се искрца на њеним јужним обалама. Гавејнова смрт у сукобу са Мордредом укида смисао свих краљевих даљих стремљења и оставља му само толико снаге да убије Мордреда, од кога, додуше, и сам добија смртну рану. Гавејнов лик развијају и богате двојица аутора који се хронолошки надовезују на Џефрија од Монмута и његову *Историју британских краљева* преводе у стиху на француски и енглески језик. Први превод, на норманско дијалекат старофранцуског језика, јесте Васов *Роман о Брут̄у* (Wace, *Roman de Brut*), завршен 1155. године, а други превод, на средњоенглески, јесте Лајамоново дело *Брут̄* (Layamon, *Brut*), написано око 1200. године. Норманин Вас у своју прераду Џефријевог дела уноси префињену дворску атмосферу, витешки дух и описе љубави, те његов Гавејн, уз порекло и статус који му додељује Џефри од Монмута, добија и софистицираније особине. Он је углађени витез (courteous champion)[2], опрезан на речима и делима, без гордости или мане, чини веће подвиге од оних због којих га хвале, даје издашније него што обећа и чврсто настоји да изврши своју дужност на бојном пољу, као доказ верне службе у славу господара (Vas 1912: 57). Док је Васов *Роман о Брут̄у* артуријанску легенду усмерио у правцу витешког романа, Лајамонов *Брут̄* ју је повео у сасвим другачијем смеру, у смеру оживљавања староенглеске јуначке традиције. Тај заокрет је најпре видљив у избору стиха, јер Лајамон користи свесно архаизоване алитеративне стихове и у њима поетске формуле, сложенице и варијације које тој традицији припадају или се на њу угледају. Лајамонов свет указује се као дивљи, жесток, осветнички и суров, а у сценама гозби и битака препознају се староенглеске песничке слике. Лајамонов Гавејн је, следствено томе, више налик члану неке ратничке дружине, *comitatusa*, него углађеном витезу каквим га представља Вас: близак је цивилизацији која се темељи на херојском кодексу – на ратовању, репутацији и крвној освети.

2 О појму *courtesy* као сложеном концепту витешког живота и витешких начела (који подразумева уљудан однос једнога витеза према другоме из исте дружине, уљудан однос према непријатељу и уљудан однос према дами), види у P. J. C. Field (1978). Introduction. In: P. J. C. Field (ed.) *Sir Thomas Malory, Le Morte Darthur, The Seventh and Eighth Tales*, Hodder and Stoughton: London, 1–67 (8).

У раним енглеским артуријанским делима Гавејн је, дакле, представљен по Љуљовом моделу узорног витеза, оног који својства тела користи у садејству са својствима душе, односно који физичку снагу оплемењује витешким врлинама. Он је ванредно образован краљевски рођак кога је сам папа увео у витешки ред, врстан борац и стратег вичан командовању, један од Артурових најоданијих следбеника, али и човек кога красе најпожељније витешке врлине. Гавејн је, једноставно речено, највећи британски витез. У француској артуријанској књижевности дванаестог и тринаестог века Гавејн је такође значајна фигура, али је његова репутација у њој мање постојана. Наиме, у делима Кретјена де Троа (Chrétien de Troyes) красе га врхунске особине – чистота, храброст, поштење, углађеност, скромност, мудрост – у романима у стиху после Кретејена де Троа стиче репутацију љубавника, а у прозним романима из циклуса *Вулгата* (*The Vulgate Cycle*) и у прозном *Тристану* (*Tristan*) његов углед опада (Bruer 1997: 244).

Сер Гавејн и Зелени витез сматра се најзначајнијим енглеским витешким романом. Његова важна одлика јесте прожимање домаће, енглеске традиције са суседном, француском, због чега га Керолајн Ларингтон (Carolyne Larrington) исправно одређује као „хибридно ремек дело настало спајањем француске и енглеске традиције" (Larington 2012: 260). У *Сер Гавејну и Зеленом витезу* дат је најпотпунији и најласкавији портрет Гавејна, али покренута су и најкомплекснија питања његове витешке личности – његовог тела и душе. *Сер Гавејн и Зелени витез* описује једну епизоду артуријанске легенде у трајању од свега годину дана, необичан и потенцијално смртоносан изазов који мистериозни Зелени витез упућује Артуровом двору на Нову годину и који прихвата Гавејн. Изазов подразумева да Гавејн Зеленом витезу секиром зада ударац који ће овај голорук поднети, уз услов да за годину дана добије прилику да Гавејну узврати ударац. Гавејн удари Зеленог витеза који се сагнуо и открио врат, а од силине ударца глава му се откотрља на под и крв шикне из трупа. Зелени витез, међутим, остане да стоји као да се ништа није догодило, подигне главу с пода, узјаше коња и Гавејну каже да га за годину дана потражи у Зеленој капели. Остатак дела бави се Гавејновом припремом за судбоносну потрагу, самим витешким путовањем, искушавањем које му приређује господарица дворца Одезер и коначним обрачуном са Зеленим витезом.

Тело сер Гавејна у средишту је пажње анонимног аутора овог витешког романа. О његовој физичкој снази најпре говори силовит ударац секиром којим Гавејн Зеленом витезу – непријатељу хуманоидног облика али дивовских размера – смрска вратне кости и одруби главу. Најдетаљнији приказ Гавејновог тела дат је у сцени наоружавања јунака пред полазак у потрагу за Зеленим витезом, сцени богатој детаљима и конципираној у складу са средњовековним поимањем тела и душе као једнако важних саставних делова који чине човека. Гавејново

племенито витешко тело[3] одевено је у прсник од скупоцене свиле, преко кога је плашт са капуљачом постављен крзном. На ногама носи челичне назувке и штитнике за колена и бутине, на рукама штитнике за лактове и панцирске рукавице, а на грудима грудни оклоп. Од оружја носи мач и копље, на глави шлем, а у симболичком смислу најважнији део опреме јесте јарко црвени штит на којем је утиснут петоугаоник од чистог злата, назван још и Соломонов печат. Овом симболу песник поклања нарочиту пажњу јер сваки његов крак означава аспекте витешког живота које Гавејн отелотворује – један крак означава пет чула чијим искушењима није подлегао, други крак пет прстију, односно физичку снагу која га никада није издала, трећи крак веру у пет Христових рана, четврти крак веру у пет Богородичиних радости,[4] а пети крак – витешке врлине племенитости, љубави према ближњем, чистоте, углађености и милосрђа. На унутрашњој страни штита изрезбарена је слика Богородице. Овај петоугаоник – јединствен у артуријанској књижевности по сложености и симболици – одговара Љуљовом моделу узорног витеза, а чињеница да Гавејн завређује да га носи може се разумети као врхунац репутације коју највећи британски витез достиже у два века која су прошла од када га је Џефри од Монмута први пут представио у *Историји британских краљева*, до времена када је испеван *Сер Гавејн и Зелени витез*. Гавејново тело са многозначним петоугаоником на штиту својеврстан је амблем високог витешког идеала. Петоугаоник је и симбол у односу на који је могуће тумачити остатак дела, односно Гавејново држање у искушењима тела и душе која следе.

Песник *Гавејна* поклања значајну пажњу суровостима климе којима је изложено Гавејново тело на витешком путовању ка Зеленој капели. Он путује по хладним пределима Логреса,[5] северног Велса и полуострва Вирал, борећи се са непријатељима – дивљим зверима и надљудским бићима.

> „Али нису му бојеви толико задавали муку колико све гора зима, када би се хладна, бистра киша сручила из облака, и ледила пре но што би доспела на голу земљу. Суснежица само што га није убила док је многе ноћи спавао у оклопу на голим стенама, док се са планинских врхова сурвавао хладан слап и ледио високо изнад његове главе у тврде леденице." (*Ser Gavejn i Zeleni vitez* 1988: 41)

Барон исправно примећује како ауторова опаска да Гавејну теже падају северњачка зима и ледена суснежица него непријатељи представља одступање од конвенције витешког романа, јер су витезовима временски услови и предели кроз које пролазе најчешће ирелевантни, а дотичу их једино изазови витешком кодексу којем служе (Baron 1998:

3 О односу тела и племенитог порекла и о телу Зеленог витеза види Suzanne Craymer. 'Signifying Chivalric Identities: Armor and Clothing in Sir *Gawain and the Green Knight*', *Medieval Perspectives*, Vol. XIV, 1999, 50–60.

4 Од пет Богоридичиних радости четири се односе на Христа – Благовести, Рођење, Васкрсење и Вазнесење (Спасовдан) – а пета је Успење Богородице (Велика Госпојина).

5 Логрес је име за Британију у појединим артуријанским витешким романима.

11–12). Слику Гавејна промрзлог тела заспалог у оклопу памти чак и површни читалац јер у њој витешка изузетност сугерисана богатом симболиком петоугаоника бива сучељена са рањивошћу сваког човека услед биолошких закона. Но, Гавејн ипак издржи искушења тела током готово двомесечног путовања, захваљујући јакој вери – „да није био Божји слуга, без сумње би га већ доста пута снашла смрт" (*Ser Gavejn i Zeleni vitez* 1988: 41). Помоливши се на Бадњи дан Богородици да га одведе до коначишта, где би чуо божићну литургију, Гавејн ујаше у густу шуму усред које на пропланку угледа Одезер, утврђени замак високих зидина, чији му љубазни домаћин понуди коначиште. Пошто му после божићног славља каже да је Зелена капела близу и да може још да борави у његовом дому, домаћин тражи да склопе погодбу: он иде у лов и Гавејну ће предати оно што буде уловио у шуми, а Гавејн ће њему било шта од блага што добије у двору. Склапање ове погодбе Гавејна води до најтеже етапе витешког путовања, етапе које уопште није свестан, јер о њој није ни било речи у Камелоту, када му је Зелени витез наложио да за годину дана дође у Зелену капелу и прими узвратни ударац. Ова етапа витешког путовања, а не Гавејнова верност датој речи и долазак у Зелену капелу у договорено време, имаће пресудну улогу у његовом коначном окршају са Зеленим витезом.

Током три дана лова господара Одезера, Гавејн је у његовом двору изложен упорном и навалентном удварању његове супруге, господарице Одезера, која већ првог јутра улази у Гавејнове одаје, кршећи правила дворске љубави.[6] Господарицу Одезера, даму чија лепота надилази лепоту краљице Гиневере, Гавејн упознаје по доласку у дворац, после литургије на Бадње вече, а у пријатном разговору са њом проводи и божићну гозбу. Дискретно сугерисана у опису празничних дана, извесна доза Гавејнове наклоности према дами сасвим је у складу са витешким кодексом по којем живи и значењима петоугаоника који носи на штиту. Оно што ће, међутим, уследити у господаричином искушавању Гавејна, ставиће на пробу све што овај витез јесте. Као и сваки витез, и Гавејн има три службе – службу Богу, краљу и дами – а када му господарица Одезера првог дана отворено понуди љубав, доводи га у једну врсту сукоба лојалности.[7] Ако би љубав прихватио, изневерио би гостопримљивог домаћина тиме осрамотивши и свога краља Артура, а са друге стране, не може ни грубо да одбије даму, јер то је такође невитешки потез. Гавејн зато посеже за спасоносним решењем дозвољеним у

6 Дворска љубав је средњовековни концепт односа између витеза и даме, настао у поезији трубадура са провансласких дорова, и прихваћен у витешкој књижевности широм Европе. Тај однос пресликава феудални однос вазала и господара јер витез је дамин вазал, а она његова господарица. То је обично и фактичко стање ствари јер је витез неретко заљубљен у супругу свога господара. Овакава љубав је неостварена, платонска, оплемењујућа и слична религиозном заносу. Термин је први пут употребио Гастон Парис 1883. године, у једном свом раду о *Ланселоту* Кретјена де Троа.

7 Сукоб лојалности је термин који се односи на епоху Староенглеске књижевности (650–1066) и херојски кодекс на којем се темељи. Овде га користимо у ширем смислу неразрешиве противречности.

витешком свету – за пољупцем – који је истовремено указивање поштовања дами, и упозорење да јој више од тога неће пружити. Када увече пристигне господар са уловљеним јеленом кога поклони Гавејну, Гавејн га загрли и пољуби, јер то је благо које је добио на двору. Другога дана господарица је у Гавејновим одајама још насртљивија, али он неугодну ситуацију разрешава помоћу два пољупца која исте вечери преда господару када од њега добије дивљег вепра. Јасно је да током прва два дана Гавејн није подлегао искушењима тела односно чула, и да је остао достојан знамења које носи на штиту. Гавејн ни трећег дана неће подлећи искушењима тела, иако је господарица лепша и изазовнија него икад: „Лепог лица и дивног обнаженог врата, нагих груди и голих леђа, ушла је у собу, затворила за собом врата, отворила прозор, позвала витеза и пријатним речима [...] га ободрила" (*Ser Gavejn i Zeleni vitez* 1988: 61). После ноћи коју је провео „опхрван тешким сновима" због скорог сусрета са Зеленим витезом, Гавејн се пробуди трећег јутра чувши како господарица улази у његову собу. Пољуби га и упита има ли даму којој је одан када не жели љубав са њом, а Гавејн одговори да даму нема и да је на том путовању неће ни стећи. Разочарана, господарица га други пут пољуби и замоли да јој нешто поклони на растанку, али Гавејн нема никакву драгоценост. Тада она њему на поклон понуди појас од зелене свиле, који витез не жели, међутим, када чује да је магичан и да штити од оружја, ипак га прихвати. Ово је тренутак у којем је из страха за сопствени живот поколебана Гавејнова вера у Бога и Мајку Божју, вера да ће га Господ сачувати и заштитити у обрачуну у Зеленој капели. Ово је тренутак у којем га застрашујућа могућност скоре смрти тера да прихвати талисман, амајлију, односно, како сматра Керолајн Ларингтон, да замени веру у витешке вредности и Богородицу вером у зелени појас проблематичне делотворности (Larington 2012: 257). Уз зелени појас дама га и трећи пут пољуби, а када господар те вечери дође кући, Гавејн му преда оно што је тог дана добио – загрли га и трипут пољуби – пређутавши да је од даме примио и зелени појас. Господар му дâ уловљену лисицу, а Гавејн се после вечере поздрави са њим и његовим укућанима и добије пратиоца да му наредног јутра покаже пут до Зелене капеле.

У коначном обрачуну Зелени витез (односно господар Одезера) Гавејна ће и наградити и казнити – из прва два покушаја неће га озледити јер се витез прва два дана стриктно придржавао склопљеног споразума и предао му све што је на двору примио, а рана на врату коју добија из трећег замаха јесте опомена за зелени појас који је добио трећег дана, а није га предао. Гавејново почетно усхићење што је преживео опасну пустоловину убрзо смењује дубока постиђеност сопственим кукавичлуком, која не јењава ни по повратку у Камелот, где га дочека искрена радост витезова и читавог краљевског дома, већ прети да се настави и ван граница дела. Постиђеност је јасан одраз Гавејнове свести да је његово тело, као поприште борбе између вере и страха, у тој борби поклекло – да је „био неверан" (*Ser Gavejn i Zeleni vitez* 1988: 75) – те да се

показало недостојним петоугаоника на штиту и високог витешког идеала који петоугаоник симболизује.

3. Смрт Артурова

Малоријева *Смрт Артурова*, први пут објављена у Лондону, у штампарији Вилијама Какстона (William Caxton) 1485. године, представља најобимнију и најцеловитију обраду артуријанске легенде у енглеској средњовековној књижевности. Пошто оригинални Малоријев рукопис није сачуван, Какстоново издање *Смрти Артурове*, које је он поделио на двадесет једну књигу и пет стотина седам поглавља, представља један од два постојећа изворника. Други изворник јесте издање које је приредио Ежен Винавер (Eugene Vinaver), на основу тзв. *Винчестерског рукописа* (British Library, Additional MS. 59678), откривеног 1934. године. *Винчестерски рукопис* је први пут објављен 1947. године и сматра се ближим Малоријевом изгубљеном оригиналу од преписа који је у рукама имао Какстон, између осталог и зато што је винчестерски препис Малоријевог дела, у облику у којем је откривен, садржавао логичну унутрашњу поделу на осам „Прича". Прве две „Приче" Малоријевог дела описују формативну фазу развоја Артурове државе, ратове са господарима суседних области и европска освајања, чија је круна победоносни поход на Рим. Пошто је у Британији оставио себи наклоњене намеснике, сер Бодвина и сер Константина, Артур стиже до Рима, где од папе добија царску круну. Средишње приче – „Трећа", „Четврта" и „Пета" – описују најлепше и најславније дане плементитог краља и његове витешке дружине. У њима нема борбе за власт ни освајачких похода, Артурова држава је на врхунцу моћи и стабилности, а мир је чвршћи него икада. „Трећа прича" је посвећена Ланселоту, „Четврта" Гарету, а „Пета" Тристану. У „Шестој причи" описана је потрага за Светим Гралом, чији опомињући исход наговештава несавршеност Артуровог света и окаљаност његових поданика гресима пожуде, гордости, похлепе и гнева, док у последње две приче – „Седмој" и „Осмој" – интриге, завере и мржња излазе на видело, водећи Артурову државу и његову цивилизацију неумитном, трагичном крају.

Иако Малоријева *Смрт Артурова* приказује читав Артуров живот, од мистериозног зачећа уз помоћ Мерлинове магије, преко успона и блиставе каријере, до трагичне пропасти и смрти, Ланселот се често сматра главним јунаком овога дела. Ланселот је француски витез, инвенција Кретјена де Троа, који у свом делу *Ланселот или Витез на тањиґама* (*Lancelot ou le chevalier de la charette*, 1179–80) први проговара о љубави између Ланселота и Гиневере и Ланселотовој спремности да за краљицу учини све што је у његовој моћи. Причу о прељубничкој вези Ланселота и краљице у тринаестом веку преузимају и развијају француски аутори витешких романа из циклуса *Вулґата*, док је та прича у енглеској традицији практично непозната све до друге половине четрнаестог века, када настаје дело анонимног аутора *Артур у строфама* (*The Stanzaic Morte*

Arthur), чији је извор последњи од пет витешких романа француске *Вулгāте*. Као што је већ речено, у енглеској артуријанској књижевности – заснованој на псеудоисторијским хроникама, Артуров најбољи витез је Гавејн, а Гиневеру у Артуровом одсуству заводи Мордред. Аутор *Артура у сȳрофама* „подразумева предзнање публике о љубави између Ланселота и Гиневере и представља је као дуготрајну везу" (Arčibald 2012: 314). Он, на пример, експлицитно говори да из љубави према краљици Ланселот не жели да иде на турнир у Винчестеру како би остао са њом, и без задршке наводи да су Ланселот и краљица били у кревету у тренутку када Мордред и Агравејн са завереницима ступају пред врата Гиневериних одаја, да раскринкају прељубнике. Насупрот њему, Малори се ретко, нерадо и веома опрезно изјашњава о овој причи, иако у своме делу користи више француских него енглеских извора. То се обично тумачи чињеницом да су његове главне теме витештво и краљевска власт, а не љубав. Јасно је, међутим, да причу о прељуби није било могуће изоставити јер се за њу напросто знало (Kenedi 1992: 111).

Ланселотово тело је амблем прељубника. Без обзира на славу коју ужива као највећи Артуров витез, помисао на њега значи помисао на краљицу и њихов недозвољен љубавни однос. Пре него што се први пут појави у Малоријевој „Другој причи", о Ланселоту говори Мерлин у својим пророчанствима као о једном од најбољих витезова на свету и о човеку који ће заволети краљицу Гиневеру, а и она њега, те упозорава Артура да му брак са њом неће бити срећан. Ланселот долази на Артуров двор пред почетак похода на Рим, у којем ће га исказано јунаштво учинити првим Артуровим витезом. По повратку Артура и његове војске у Британију, Ланселотова репутација побуђује пажњу краљице Гиневере, а чувена Малоријева опаска о Ланселотовој слави и Гиневериној наклоности узима се као први наговештај њихове љубавне приче:

> „Тако су положај и слава тога сер Ланселота чудесно порасли; зато је он први витез кога француска књига помиње после повратка краља Артура из Рима. Стога је уживао наклоност краљице Гиневере већу него сви други витезови, а и он је исто тако волео краљицу изнад свих других жена читавог свог живота и због ње чинио многе подвиге, и својим племенитим витештвом спасао је ломаче."[8] (Malori 2013 I: 190)

Од овог тренутка којим започиње „Трећа прича", „Племенита прича о сер Ланселоту од Језера" ("A Noble Tale of Sir Lancelot du Lake"), траје љубав између Ланселота и његове господарице, а Ланселотово тело се, иако ненадмашно у борбености и витешком умећу, указује као амблем прељубника. Куд год да иде, каква год добра да чини, и колико год Малори приповеда о његовој слави настојећи да је учини видљивијом од греха, Ланселот се најпре доживљава као прељубник. Та перцепција није ограничена само на двор и витешку елиту, на интриге својствене дворској средини, већ врло брзо постаје актуелна широм Артурове краљевине. Тако, већ у средишњем делу „Треће приче", дами коју среће

8 Све цитате из Малоријеве *Смрти Артурове* превела је ауторка рада.

током једне од својих пустоловина и која му замера што се није оженио и не може да воли ниједну жену осим краљице Гиневере јер га је, како се верује, зачарала, Ланселот одговара често цитираним речима преданости витешком идеалу који тражи целог човека:

> „'Лепа девојко', рече Ланселот, 'не могу опомињати људе да о мени говоре шта им је воља. Али да се женим, на то не помишљам, јер онда бих морао делити постељу са њом и оставити оружје и турнире, битке и пустоловине. А да се, што би се рекло, проводим са љубавницама, то одбијам, најпре из страха од Бога, јер витез који тражи пустоловине не сме бити прељубник ни распусник, јер онда неће имати Божји благослов нити среће у ратовима; или ће га победити слабији витез, или ће он несрећним случајем и злосрећно убити бољег човека од себе. И тако ће онај који има љубавнице бити лоше среће и све око њега биће несрећно'." (Malori 2013 I: 206)

Иако је, дакле, у овом сегменту приповести, Ланселот већ учинио неколико значајних подвига, а у њеном наставку ће једним својим херојством наговестити и потрагу за Светим Гралом, даму једино интересује његов емотивни статус. Ратови, турнири, пустоловине, па чак и потрага за Светим Гралом, заједничка су преокупација свих витезова дружине Округлог стола. У тим подухватима сви се боре за славу и престиж и сви су у већој или мањој мери успешни, чиме и завређују статус члана дружине у којој је Ланселот само најбољи међу њима. Међутим, по питању љубави, ствари стоје другачије. Ту је Ланселот изложен погледима и проценама околине јер нити је ожењен нити воли било коју девојку или жену - осим краљице - коју не би смео да воли. Насупрот њему, други витезови су или ожењени или имају даме које их инспиришу на подвиге и којима ће се једнога дана оженити. У својој витешкој типологији Беверли Кенеди (Beverly Kennedy) Ланселота одређује као побожног витеза, који комбинује феудалне особине – храброст, вештину у бој и безрезервну оданост господару – са религиозним врлинама чедности и понизности. Такав витез је одан господару и дами али изнад свега Богу и потиче из Љуљовог религиозног схватања витештва (Kenedi 1992: 4–5)[9]. Да би се потпуно посветио религиозно-феудалном идеалу витешке службе, Ланселот је одлучио да се никада не ожени, што је један од два модалитета витешког живота (Kenedi 1992: 111). Други модалитет, који сер Гилберт Хеј у свом витешком трактату *Књига о витештву* (Sir

9 Кенедијева истиче да бити добар витез није за све људе подразумевало исту ствар – за неке је то значило бити успешан борац и јахач, за неке друге поседовање дворских манира, а за неке су пресудне биле хришћанске врлине. Из ових различитих поимања витешке службе ауторка дефинише три витешка типа. Витез-ратник поседује само основне феудалне особине – храброст, вештину у бој и безрезервну оданост господару – и потиче из раног феудализма. Витез-дворанин, осим феудалних, поседује и особине дворанина – лепе манире, таленат за музику и плес, страст према лову и соколарењу, као и смисао за политику. Одан је господару и дами, а потиче из прагматичног схватања витештва и тежи да постигне друштвени статус. Побожни витез комбинује феудалне особине са религиозним врлинама чедности и понизности. Одан је господару и дами али изнад свега Богу. Више о овоме види у Beverly Kennedy, *Knighthood in the Morte Darthur*, Cambridge, D. S. Brewer, 1992.

Gilbert Hay, *Buke of Knychthede*) препоручује витезу који не може да живи у целибату, јесте да се ожени и буде веран у браку.

Малоријев Ланселот, дакле, бира тежи пут да испуни своје три службе – службу Богу, краљу и дами – а додатна отежавајућа околност у његовом положају јесте љубав према краљици Гиневери, која његово тело претвара у поприште борбе између разума и страсти. Растрзан је између настојања да истраје у религиозној врлини чедности и предано служи своме господару и господарици, и дубоке чежње коју осећа према краљици. Његово тело је полигон на којем се те неразрешиве противречности сучељавају и остављају трагове. У „Трећој", „Четвртој" и највећем делу „Пете приче", чије су теме пустоловине, турнирске победе и подвизи у славу и заштиту дама, Ланселотово тело се указује у свој својој слави, снази и лепоти, док у блиставом оклопу јаше Опасном шумом и исправља неправде. Понекад, кад му је потребан предах, уме да сјаше с коња и скине оклоп, како би поред неког извора сео и одморио се одложивши оружје, али чак и призор уснулог Ланселота плени достојанством. Иако се у његовом телу све време одвија борба између разума и страсти, Малори то читаоцу нерадо открива, а у ретким приликама када читалац ту борбу може да наслути, Малори обично не говори о Ланселоту и Гиневери, него о другом чувеном прељубничком пару, Тристану и Изолди.[10] Из тих опаски видимо да веза постоји и неприметно постаје део стварности Артурове краљевине. Читалац је свестан везе иако је више осећа него што је види, пошто је она, попут подводне струје, стално присутна, али ретко очигледна (Spremić Končar 2017: 227). У завршници „Пете приче", Ланселотово тело најпре постаје агенс потраге за Светим Гралом, а недуго затим доживљава ментални и физички слом. Ови догађаји посредно потврђују и Ланселотову везу са краљицом. Наиме, његово тело постаје агенс потраге за Светим Гралом када помоћу магије буде одведен у постељу Елене, ћерке краља Пелеса (пошто му је речено да га у одајама очекује Гиневера) и са њом зачне Галахада, који ће пронаћи Свети Грал. Ланселот и други пут на превару буде одведен у Еленину

10 Прва таква примедба је Изолдино писмо Гиневери у којем она тврди да на свету постоји само четворо правих љубавника – Ланселот и Гиневера и Тристан и Изолда (Malori 2013 I: 340). Друга се поново тиче Изолдине преписке са Гиневером: овога пута Изолда се жали Гиневери на то што се Тристан у Бретањи оженио Белоруком Изолдом, а Гиневера је теши да он само њу воли и да је помоћу магије на превару натеран на брак (349). Трећа опаска односи се на Ламораков сусрет са витезом који по налогу Моргане ле Феј на Артуров двор носи чаробни рог способан да измери женску верност, јер из њега без проливања течности могу пити само жене верне својим мужевима. Ламорак витеза преусмери на двор краља Марка, где даме буду стављене на пробу и покаже се да су од њих стотину свега четири верне мужевима, а да међу њима није Изолда, док ће нешто касније Ламорак у разговору са Тристаном иронично приметити да би исход теста био још поразнији да је рог стигао на Артуров двор (351–2). У четвртој епизоди Моргана Тристану даје штит на којем су нацртани краљ и краљица и витез који стоји изнад њих, и тражи му да оде на Артуров турнир и за њу учини храбра дела. Тристан тако поступи и задиви све на турниру, али штит привуче нарочиту пажњу и узнемири Гиневеру која одмах препозна Морганину замку (436–40).

постељу, овога пута у Камелоту, после чега га Гиневера протера са двора. Краљичина казна проузрокује Ланселотов физички и ментални слом јер он по напуштању двора од туге убрзо полуди. То су тренуци апсолутне дезинтеграције личности, која је на визуелном плану представљена телом одевеним само у кошуљу и кратке панталоне. Препуштен је силама природе, храни се воћем и плодовима које нађе, бесциљно лута шумом лишен људског достојанства и, могло би се рећи, антиципира краља Лира у сцени олује. Касније ипак налази уточиште у једном замку, али тамо добија понижавајућу улогу луде. Коначно, после две године, Ланселотово лудило излечи Свети Грал и он се враћа на Артуров двор, са умирујућим сазнањем да је још увек у милости Бога.

Међутим, потрага за Светим Гралом, описана у „Шестој причи", најозбиљније ће угрозити Ланселотово тело, доводећи га на ивицу живота и смрти. У научној литератури одавно је примећено да потрага за Светим Гралом почиње као и многе друге потраге – чудесним догађајем у Камелоту и одласком витезова у шуму – али да њен циљ није овоземаљска слава, већ задобијање Божје милости и уживање у блаженој визији Грала (Vitaker 1984: 79). Непријатељи витеза који трага за Гралом нису ни „дивови ни виле ни зли витезови, него греси пожуде, гордости, похлепе, прекомерног уживања, гнева и несталности" (Vitaker 1984: 80), из чега произилази да ни најбољи овоземаљски витез неће постићи успех ако не поседује врлине вишег реда. То Ланселот схвата на почетку потраге, када се у његовој близини укаже Свети Грал, а он не може да га види нити дотакне, будући окаљан грехом пожуде. Дубоко узнемирен овим догађајем, једном испоснику исповеди свој „стари грех" „неизмерне" и „безграничне" љубави према краљици (Malori 2013 I: 696). Потом се покаје, почне да пости и да се моли и заветује се да ће се држати даље од ње. За Ланселота најважнији догађај у потрази јесте његов долазак у Гралов дворац Корбеник, где му се укаже Свети Грал, али га тајанствени глас упозори да не улази у одају у којој се Грал налази јер ће зажалити. Прекршивши забрану и ушавши у одају, бива долично кажњен: пламен му спржи лице и обори га на земљу, телу одузме сву снагу, чуло слуха и вида, и он остаје непомично да лежи у стању између живота и смрти пуна двадесет четири дана. Клонуло тело, немоћно било да стоји било да покрене руке или ноге, последица је дугогодишње борбе између разума и страсти, за коју Ланселота Бог кажњава јер му не служи како би то побожни витез требало да чини, али га ипак оставља у животу јер је најбољи овоземаљски витез коме је подарио „лепоту, изузетност, племенитост и велику снагу над свим другим витезовима" (Ibid). Када се двадесет петог дана опорави, сазна да је од Грала видео онолико колико му је, грешном, било намењено, те се враћа на Артуров двор да исприча оно што је доживео. Од сто педесет Артурових витезова, потрагу успешно окончавају само тројица – Галахад, Персевал и Борс – а поражавајући исход потраге болна је опомена Артуру да његова држава и дружина нису достојни Божје милости, будући огрезли у греху, зависти и међусобним сукобима (Spremić 2013: 312–13).

Поново снажно, крепосно и пожељно, Ланселотово тело, које је преживело два озбиљна ударца – ударац лудила и казненог пламена – неће бити у стању да поступи по саветима испосника из потраге за Светим Гралом и клони се краљичине близине, јер се борба између разума и страсти у њему наставља и страст опет надвладава разум. Због тога ће последње две приче – „Седма" и „Осма" – донети очекиван и незаустављив трагични расплет који Малори наговештава на почетку прве од њих, признајући да су Ланселот и Гиневера „волели једно друго страсније него раније и тајно провели толике тренутке да су многи на двору говорили о томе" (Malori 2013 I: 790). У „Седмој причи" Малори први пут открива и да су Ланселот и краљица провели ноћ заједно, по Ланселотовом доласку да краљицу спасе од Мелијагонта, витеза који ју је отео и одвео у свој дворац, а „Осма прича" почиње завером Мордреда и Агравејна, којом бива раскринкана дугогодишња прељубничка веза. Завера и њене последице – Ланселотово убиство свих завереника изузев Мордреда – значе рат између Артура и Ланселота, који започиње у Ланселотовој енглеској резиденцији, а наставља се у Француској, где се и прекида без разрешења, јер Артуру из Енглеске стижу вести о Мордредовој узурпацији престола и намери да се ожени Гиневером. По повратку у Енглеску, Артурова војска страда у коначном обрачуну са Мордредовом војском, а Артур и Мордред – у Малоријевој верзији отац и незаконити син – један другом задају смртне ране. Преживели прељубници – Ланселот и Гиневера – болно свесни своје улоге у Артуровој пропасти и трагичном крају његове државе, бирају пут покајања и замонашују се.

4. Закључак

Разматрање витешког тела Гавејна у *Сер Гавејну и Зеленом витезу* и витешког тела Ланселота у *Смрти Артуровој* јасно потврђује Ауербахову тезу о самоприказивању феудалног витештва у својим животним формама и представама о идеалу, али једнако показује да песник *Гавејна* и Томас Малори у своја дела уводе и значајан сегмент реалности јер проблематизују способност витешког тела да одговори постављеном идеалу. Иако се сматрају најбољим енглеским витезом и највећим овоземаљским витезом, Гавејн и Ланселот из ова два дела израњају најпре као људи, истински предани захтевној витешкој служби и неизбежно ограничени својим људским слабостима. Ни један ни други не задовољавају Љуљова мерила узорног витеза јер се у Гавејновом телу борба између вере и страха завршава победом страха и посезањем за талисманом у облику зеленог појаса, а борба у Ланселотовом телу између разума и страсти завршава се победом страсти. Другим речима, Гавејн је поклекао у одбрани „свете вере католичанске" а Ланселот у одбрани краља јер је „легао са његовом женом" и тиме постао издајник кога господар треба да уништи, како сматра Љуљ. На логично питање ко *може* да одговори захтевима високог витешког идеала ако не двојица најбољих, једини одговор јесте витез Грала, Галахад. *Његово* тело је амблем чистоте и

безгрешности, али не треба заборавити да он праткично и није од овога света, да представља небеско, а не овоземаљско витештво, јер пошто пронађе Грал у дворцу Корбенику, по вољи Божијој однесе га у свети град Сарас где бива крунисан за краља, али Сарасом влада само годину дана и онда замоли Господа да га узме себи.

Ако је високи витешки идеал толико амбициозно постављен да је недостижан овоземаљским витезовима, онда се *Сер Гавејн и Зелени витез* и *Смрт Артурова* могу читати и као имплицитна критика тога идеала. Ни Гавејн ни Ланселот, наравно, на такву критику и не помишљају јер оштрицу критике окрећу ка себи. За разлику од средњовековних моралитета, у којима се борба између врлина и порока за човекову душу завршава победом врлина, крајњи исход борбе у витешким телима Гавејна и Ланселота јесте једна од Фукоових технологија сопства – „покајање као афект промене, прекида са сопством, прошлошћу и светом" (Fuko 2014: 108). Овоме прибегавају и Гавејн и Ланселот, али на донекле различите начине. Вративши се у Камелот из пустоловине са Зеленим витезом, Гавејн кају и дружини призна свој грех а потом, упркос њиховом разумевању и изостанку било каквог прекора, самом себи прописује казну доживотног ношења белега срама – зеленог појаса. Гавејново покајање, дакле, јесте афект промене, прекида са сопством и прошлошћу, али не и са светом, јер он бира да у свету остане на најтежи могући начин – претворивши своје тело у амблем витешког поклизнућа. Ланселот се, примивши трагичне вести из Енглеске, одмах упућује тамо и налази Гиневеру замонашену у једном манастиру. Приликом тог последњег сусрета Гиневера је хладна, мучена осећајем кривице за смрт Артурову и пропаст читаве државе. Тражи му да више никада не долази, а он одбацује њен савет да се врати у Француску, ожени и заснује породицу, већ одлучи да се, као и она, повуче у манастир. Постаје испосник, а после шест година и свештеник. Уснивши једне ноћи да је Гиневера умрла, одлази да је сахрани поред Артура. Убрзо умире и сам, а када га манастирска браћа наредног јутра пронађу мртвог, на лицу му се види осмех, а из тела се шири миомирис. Ланселотово покајање уистину јесте афект промене, прекида са сопством, прошлошћу, али и светом, јер монашење је одлазак из света и посвећење Богу. Миомирис његовог тела сугерише да је грехе окајао, преданије служећи Богу као монах него као побожни витез. Ако су спремни на овакве видове покајања, Гавејн и Ланселот се, упркос свим својим људским несавршеностима, не могу сматрати недостојним високог витешког идеала.

Листа референци

Arčibald 2012: E. Archibald, Malory's Lancelot and Guenevere, in: Helen Fulton (ed.), *A Companion to Arthurian Literature*, Chichester, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 312–25.

Auerbach 1968: E. Auerbah, *Mimesis: Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, Nolit, Beograd.

Bajnem 2015: C. Bynum, Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective, *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 1 (Autumn 1995). JSTOR. 18. 8. 2018.

Baron 1998: W. R. J. Barron, Introduction, in: *Sir Gawain and the Green Knight*, Revised Edition, with an Introduction, Prose Translation and Notes, by W. R. J. Barron, Manchester: Manchester University Press, 1–24.

Bruer 1997: E. Brewer, Sources I: The Sources of *Sir Gawain and the Green Knight*, in: Derek Brewer and Jonathan Gibson (eds.), *A Companion to the Gawain-Poet*, Cambridge: D. S. Brewer, 243–55.

Džefri od Monmuta 1966: G. of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, trans. Lewis Thorpe, London: Penguin Books.

Fild 1978: P. J. C. Field, Introduction, in: P. J. C. Field (ed.), *Sir Thomas Malory, Le Morte Darthur, The Seventh and Eighth Tales*, London: Hodder and Stoughton, 1–67.

Fuko 2014: M. Fuko, *Tehnologije sopstva: Spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu*, Loznica: Karpos.

Kantorovic 2012: E. Kantorovic, *Dva kraljeva tela*, Beograd: Fedon.

Kenedi 1992: B. Kennedy, *Knighthood in the Morte Darthur*, Cambridge: D. S. Brewer.

Krejmer 1999: S. Craymer, Signifying Chivalric Identities: Armor and Clothing in *Sir Gawain and the Green Knight*, *Medieval Perspectives*, Vol. XIV, 50–60.

Larington 2012: C. Larrington, English Chivalry and *Sir Gawain and the Green Knight*, in: Helen Fulton (ed.), *A Companion to Arthurian Literature*, Chichester, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 252–64.

Ljulj 2013: R. Ljulj, *Knjiga o viteškom redu*, Beograd: Magelan Pres. [orig.] Љуљ 2013: Р. Љуљ, *Књиīа о виīешком реду*, Београд: Магелан Прес.

Malori 2013: Sir T. Malory, *Le Morte Darthur*, ed. by P. J. C. Field. Arthurian Studies LXXX, 2 vols. Cambridge: D. S. Brewer.

Ser Gavejn i Zeleni vitez 1988: *Ser Gavejn i Zeleni vitez*, prev. Lj. Stanić, u: *Iz engleske srednjovekovne književnosti* prir. I. Kovačević, Beograd: Naučna knjiga, 26–75.

Spremić 2013: M. Spremić, Svetovne i duhovne vrednosti u Malorijevoj *Smrti Arturovoj*, u: V. Lopičić i B. Mišić Ilić (ur.), *Jezik, književnost, vrednosti: književna istraživanja – Zbornik radova*. Niš: Filozofski fakultet, 305–14.

Spremić Končar 2017: M. Spremić Končar, *Engleska srednjovekovna arturijanska književnost*, Beograd: Filološki fakultet.

Vas 1912: Wace, *Roman de Brut*, London and New York: J. M. Dent and Sons and E. P. Dutton & Co. Inc.

Vitaker 1984: M. Whitaker, *Arthur's Kingdom of Adventure: The World of Malory's Morte Darthur*, Cambridge: D. S. Brewer – Totowa: Barnes & Noble.

Наслеђе 43 • 2019 • 259–275

Milica Spremić Končar

THE KNIGHTLY BODY AS THE SITE OF STRUGGLE BETWEEN SPIRIT AND FLESH IN ENGLISH MEDIEVAL LITERATURE

Summary

'A self-portrayal of feudal knighthood with its mores and ideals is the fundamental purpose of the courtly romance', states Erich Auerbach. The authors of English Arthurian romances confirm Auerbach's claim but also introduce an important touch of reality by questioning the ability of the knightly body to conform to these ideals. In one of the most prominent medieval treatises on knighthood, *Libro del orden de caballeria*, Ramon Lull claims that knighthood is divinely ordained and that the knight's principal duties are to protect the Catholic faith and the king. In order to perform his duties, the knight needs to possess certain features of body and soul. This paper focuses on the knightly bodies of Gawain in *Sir Gawain and the Green Knight* and Lancelot in Malory's *Morte Darthur* in order to show that Gawain fails to protect the faith while Lancelot fails to protect his king. Gawain's body with the Pentangle on his shield is an emblem of the High Order of Knighthood and Lancelot's body, despite its unique strength and prowess, is an emblem of adultery. Gawain's body is the site of struggle between faith and fear while Lancelot's body is the site of struggle between reason and passion. Contrary to medieval morality plays, in which the struggle between virtues and vices over man's soul ends up in the triumph of virtues, the struggles within the knightly bodies of Gawain and Lancelot end up in one of Foucault's technologies of the self – 'penance [as] the affect of change, of rupture with self, past, and world'.

Keywords: knightly body, Ramon Lull, *Sir Gawain and the Green Knight*, *Le Morte Darthur*

Примљен: 25. марта 2019. године
Прихваћен: 15. маја 2019. године

821.111-22.09 Shakespeare W.
821.111-31.09 Winterson J.

Наслеђе 43 • 2019 • 277–289

Dana N. Percec[1] and Andreea L. Șerban[2]
West University of Timișoara,
Faculty of Letters, History and Theology,
Department of Modern Languages and Literatures

"PREPARE TO SEE THE LIFE AS LIVELY MOCK'D AS EVER": READING SHAKESPEARE'S *THE WINTER'S TALE* AS A SENSORIAL EXPERIENCE

The Winter's Tale is one of the most fairy-tale-like plays written by Shakespeare and one of the most difficult to stage. The history of its adaptation and appropriation bears evidence of how challenging it is to give a quantifiable dimension to the sense of wonder which derives, in this play, from topography and body language, aspects affecting the characters'/actors' and the readers'/spectators' perception of "reality". The paper focuses on the way in which the climax of the play (the family's reunion in a multi-functional room of the royal palace, in front of a breathing statue of the queen) is rendered in certain contemporary revisitations: Jeanette Winterson's 2016 novel, *The Gap of Time*, a rewriting of the Shakespearean romance to celebrate the Bard's quadricentennial, as well as a selection of recent theatrical productions.

Keywords: adaptation, rewriting, performance, privacy, Shakespeare studies, space, performance

1. INTRODUCTION

In 2016, for the celebration of the Shakespeare quadricentennial, a prestigious British publisher, Hogarth Press, launched a project of revisiting some of the Bard's plays, in novels addressing the tastes and expectations of contemporary readers. The shortlisted plays indicate a hierarchy of importance and popularity, which, we argue in this article, can also be traced in the frequency of their adaptation for the stage. The writers who took this challenge are among the most celebrated contemporary Anglo-American authors, displaying a wide range of styles and practising an equally rich variety of genres. Thus, Anne Tyler, commissioned to respond to Shakespeare's comedy *The Taming of the Shrew* (as *Vinegar Girl*, 2016) is a beloved author of romances; Jo Nesbø, who wrote his *Macbeth* in 2018, responded to Shakespeare's most intense and violent tragedy from the standing of an accomplished author of thrillers and whodunnits; or Margaret Atwood, a think-tank of the feminist movement and a practitioner of dystopia, revisited *The Tempest* as *Hag-Seed* (2017). The novel that opened the eight-book instalment, in 2016, was Jeanette Winterson's *The Gap of Time*, a title with a line from the Bard's late tragic-comedy which

1 dana.percec@e-uvt.ro
2 andreea.serban@e-uvt.ro

suggests both the 16-year interval in which the events of the play are inscribed and the 400 years of resourceful Shakespearean reception and adaptation. The novel transfers the sense of wonder this play generates into the contemporary cyber universe, the title also referring to the name of a computer game and the original characters' royal status being replaced by a successful career as either a provider of virtual reality (Polixenes/Xeno) or a capitalist tycoon (Leontes/Leo, who also retains an imperial surname, Kaiser). *The Winter's Tale*, while not enjoying the critical and academic prestige of the "great" tragedies or the popularity of the best known comedies, is a play with a great potential, as theatre or literary critics have noticed. David Bevington (2003: 1528), for example, remarks that the romance, so close – in action, character description and atmosphere – to fantasy, requires a high degree of inventiveness and imagination when it is staged. Exploring this potential, we describe in this article two recent theatrical adaptations of *The Winter's Tale*, with a special focus on elements of space and the actors'/characters' body language and posture (particularly the climactic scene of the family reunion).

2. A MULTI-SENSORIAL EXPERIENCE, A MULTI-FUNCTIONAL SPACE

The pretext of this article is, like for Jeanette Winterson's novel, a quote from one of the climactic moments of *The Winter's Tale*. After tragedy hit Sicilia and King Leontes' family because of his jealousy, sixteen years pass and, in the fifth act, by a succession of spectacular coincidences as one may only find in fairy-tales, the family is reunited, spouses find their lost love, friendships are patched up and everybody makes merry at a wedding. This is a feature that singles Shakespeare out among classical playwrights – a feature he was criticized for throughout the 17th and the 18th centuries, when the measure of one's value was given by the formal perfection of his work, but one that secured his lasting success ever since. From the Romantic period onwards, when artistic impact has been judged in terms of intensity and versatility, Shakespeare's non-conformist relation to the classical ideal of unity and the necessity of *vraisemblance* has made his plays more acclaimed and more frequently adapted than any other. Indeed, *The Winter's Tale* is probably the least "classical" of all, with the distinction and oscillation between the two separate settings (Sicilia and Bohemia), the two moments in time between which there is a considerable "gap" of sixteen years, as well as the deliberate absence of verisimilitude in the moments that contribute to the positive conclusion of the plot.

The Winter's Tale displays a complex division of space concentrated on the court/city vs. nature opposition, recognizable in some of Shakespeare's comedies and in all the late romances. Just like in *The Tempest* or in *Cymbeline*, here the opposition is in favour of the latter environment, nature – rustic, savage, sometimes dangerous – being better valorised than the court or the city, which are clearly loci of corruption, temptation, suffering, despite their comfort and sophistication. Nature – be it the island, the forest, or the Bohemian rural landscape – is authentic, sincere, healthy, and redeeming, a proper place

for innocent children to be brought up in and taught about honour, love and truth, which have been put aside at the court. In *The Winter's Tale*, the ethical clarity of this segregation is mellowed by the fairy-tale ingredient, recognizable in the unlikely juxtaposition of topography and fauna at the beginning and the ambivalence of the habitat at the end. Thus, Bohemia is marked as remote from Sicilia not empirically, as two kingdoms situated at opposite ends of the continent, but as a fantastic universe, which bears no resemblance to reality. It is a country "by the sea", we learn from the stage directions – even if the real Bohemia is as continental as it can be –, and, as such, it is populated – not by seagulls or crabs –, but by bears, such a beast following and devouring the shipwrecked Antigonus. In the fifth act, the family reunion takes place in an equally controversial and versatile setting. It is because of the décor of the fifth act that David Bevington (2003: 1526) considers this play one of the highest challenges for theatre directors. The romance finishes, symmetrically, where it started, all the characters (except Antigonus, killed by the bear, and Mamilius, dead of a broken heart) being reunited in a multi-functional room.

As Catherine Belsey (2001: 89) argues, this, of all the late plays, shows not only Shakespeare's determination to embrace domesticity, but also how accurately he filters a growing consciousness in Elizabethan England, that of family values. While *The Tempest* and *Cymbeline* also feature old parents and children lost and found, only *The Winter's Tale* presents, in the first act, a complete nuclear family, with a father, a mother and two small children. This is, Belsey considers, the true symptom of an interest the early modern society manifests in the domestic space and the figures that populate it. However, this domestic space has unexpected features than can be puzzling for the readers and the spectators of this story. Back at the Sicilian court, Leontes, Polixenes, Perdita and Florizel are gathered by the faithful and intelligent Paulina around a shared memory – that of the lost Hermione, the wronged wife, the grieved mother, the abused queen. Spectacularly, this dear memory is not an abstraction, taking a concrete dimension, in the statue Paulina promises to exhibit. Furthermore, the statue turns out to be not an object of art, not an inorganic matter, but a woman in flesh and blood, Hermione herself, seemingly returned from death, actually having survived miraculously and in hiding for sixteen years. Another social historian of Tudor England, Lena Cowen Orlin (2009) believes that privacy is a key concept which coagulates for the first time in the consciousness of the Elizabethans and we can argue that *The Winter's Tale* is convincing evidence of this phenomenon. Privacy, in Orlin's view, can be "located" by shifting from the obvious, material inventory of the domestic space, to the more subtle understanding of what intimacy means for individuals, depending on their social status and gender. This evolution from the external, material reality of objects and buildings to the internalization of privacy can be spotted when comparing the same late romances, *Cymbeline* and *The Winter's Tale*. *Cymbeline* stands out as a text in which, like nowhere else in Shakespeare, a richness of stage directions is provided, with a detailed description of stage props, in the scene presenting Imogen's bedroom. In order

to win a wager, Iachimo hides in the princess' room and observes the spatial arrangement of the chamber, the furniture, accessories and ornaments. When he reports them with such accuracy, jealousy is inevitable in Posthumus, since he has not been an eye witness – let alone a beneficiary – of these intimate details. Iachimo carefully records the visible elements related to the princess' privacy: the bed, the tapestry, the small statues, all subtle sexual innuendoes. In earlier plays, the motif of the bed trick revealed the reality of physical contact, while here the intimacy is only visualized.

In contrast with *Cymbeline*, which draws attention with its excess of details, *The Winter's Tale* is more reserved with stage props that usual. Thus, there are only several lines uttered by Paulina and Leontes which can indicate where the action takes place in the scene of the family reunion. We remember that, after Hermione was thrown into prison in the first act, from where reports of her death arrived at the palace, the queen turned, from an actual presence, into a reflection, in the other characters' minds. This reduction was even more dramatic as her physical presence had been made more conspicuous and overwhelming by her visible pregnancy. Far from being a taboo, the pregnant body was a subject of interest since the medieval period, most notably featured in religious pageants such as the nativity scenes. On the 17th century stage, the female body could be subjected to a process of amplification with the visual suggestion of imminent maternity (Moncrief and Mcpherson 2007: 38). Pregnancy is often narrated in Shakespeare's plays in a hyperbolic manner, the exaggeration of the report mimicking the exaggeration of the oversized pregnant body. In *Measure for Measure*, the problematic pregnancy in the foreground (for which Claudio is arrested and his sister, Isabella, risks her chastity) is further emphasized by a bawdy maternity narrative in the background: Mistress Overdone has a name indicative of her being "with child" in an advanced stage and Mistress Elbow is presented in a caricature-like vignette, longing for an unusually large quantity of prunes presented on a nice dish. Similarly, in *The Winter's Tale*, a comic interlude is provided by Autolycus, when he reports a fantastic menu of "adders' heads and toads carbonadoes" for which a usurer's pregnant wife longed before she was safely delivered of "a burthen of twenty money-bags" as if they were a litter of puppies (IV, 4, 262-3). This grotesque scene is set in retrospective contrast with the dignified suffering of the pregnant queen in the first act, who had only longed for reconciliation with her husband and was delivered of a healthy daughter in prison while grieving for the loss of her son, Mamillius.

At the end of the play, all characters watch, in wonder, the statue of Hermione – who, as we have seen, was a statuary, arresting presence from the very beginning. When judging the complexity of staging *The Winter's Tale*, David Bevington (2003: 1528) chose this scene as best proof, arguing that "its dramaturgic effectiveness depends on the actress being motionless, then warming to the man's touch". Like an Elizabethan Galathea, the statue of Hermione starts breathing and looks up, the characters, together with the readers/spectators only later learning that the queen has been alive all this time and that it is not the gods' mercy which put a soul in the marble, like in the Greek legend, but it

Наслеђе 43 • 2019 • 277–289

has been Paulina's courage and loyalty that kept the woman safe and now can give her back to her family. The queen's survival is presented as a magic feat, something that cannot be grasped with the limited human senses, only with imagination: "Prepare to see the life as lively mock'd as ever" (V, 3, 21-2). In fact, art "mocks" reality better than reality itself, since the statuary queen is "peerless", beyond comparison, as Cleopatra, in Shakespeare's Roman tragedy, was "unparalleled". The "chisel" that created this masterpiece obeys the laws of verisimilitude more than the general arrangement of the play, as the queen "was not so much wrinkled, nothing so aged as this seems" (V, 3, 32-3), so the sculptor apparently pictured Hermione not as she is remembered by her family and friends, but as she should have been two decades after her tragic disappearance. The spectacle of Hermione being returned to her husband and daughter is a multiple experience: visual, first of all, but also tactile – Leontes wants to touch her lips – and even auditory – when she steps down from the pedestal, music is heard.

Equally multi-faceted is the setting, a room that secures the link between Sicilia, the vicious court, and Bohemia, the happy countryside, a place where all the characters separated by time and by personal feuds can meet again. Paulina, in her humbleness, announces her home to be a "poor house", too humble to hold two kings in it, while, when the scene begins, the stage directions indicate the action is placed in a "chapel". These two nouns belong to a similar semantic field, of modesty, isolation and renunciation to the pleasures or temptations of the outer world. Paulina underlines these qualities of her shelter when she points out she has kept Hermione's statue apart from other objects, hidden behind a curtain. By way of contrast, Paulina is in agreement with Leontes that this is a "gallery" since, from behind the curtain, she reveals Hermione, standing motionless. In wonder, the king attaches the positive attributes of white magic to the statue's likeness, of pleasant madness, of a comfort that "pierces my soul" (V, 3, 38), of being "transported" (50), of "unsettled senses" (54), of "an affliction [that] has a sense so sweet" (59) – reactions that can be seen as a complex aesthetic response to a perfect work of art. Furthermore, Paulina's poor house or gallery is almost a kitchen or a laboratory, where magic is practiced with a diversity of ingredients: "If this is magic, let it be an art lawful as eating" (V, 3, 110), exclaims Leontes. The absence of spatial details and stage props makes readers imagine this room also as an extension of the prison in which they last saw Hermione in the first act. Thinking practically, this space where Hermione spent sixteen years is remarkably deprived of any indication of privacy. Both the chapel and the gallery are empty, impersonal rooms, in which living must be, if not impossible, terribly uncomfortable. We assume that the queen's sanctuary was nothing but a cell, as no one could even suspect her existence: she had to be invisible and inaudible, like, indeed, a statue. Initially a hospital ward, where Hermione recovered from her childbed confinement, her depression and her mourning, this polymorphous space later turned into a gaol. All in all, this scene reveals a space that has meaning both in a medieval way, as a symbolic sanctuary, or as an allegory, and in a contemporary way, a virtual, versatile, experimental space.

3. HOW TO STAGE THE CHAPEL-GALLERY-PRISON

Famous directors and theatre adaptations have found various solutions to convey the sense of wonder in this scene but also to satisfy minimal rules of verisimilitude. Some stagings have used the same setting throughout the play, with no props and no spatial distinctions between Sicilia and Bohemia, while Trevor Nunn, at Stratford, chose to interpret the magic literally, and had the actress playing Hermione pop out of a three-sided box. In this section of our article, we compare two recent productions of *The Winter's Tale*, one whose premiere was at the Globe in June 2018 and the other at the National Theatre in Timişoara in January 2019. Both these halls have a special history which needs to be briefly addressed since it is relevant in this particular context. The new Globe, opened in 1997 on the approximate location of the original playhouse, on the Southbank, is a replica of the place where Shakespeare staged his late plays, including *The Winter's Tale*, with a circular stage and a gallery, with the public in the stalls standing very close to the actors. The secondary building of the National Theatre in Timişoara, a former military barracks, converted into a sports hall, celebrates now ten years since it has been used as a theatre hall, one of the first plays staged here in 2009 being the very *Winter's Tale* (A.M.A. 2019). An unconventional space, it is ideal for alternative approaches to the realistic performance ensured by the classical stage orientation.

The Globe *Winter's Tale*, directed by Blanche McIntyre, capitalized on the iconicity of the Elizabethan-like stage giving up all décor in favour of the building's original one – the round, wooden stage, the red marble pillars at the back, with many doors through which actors enter or exit. The distinction between Sicilia and Bohemia is rendered through the actors' clothes – the Sicilians wearing costumes with an ancient Roman or Oriental touch and the inhabitants of Bohemia sporting modern suits and T-shirts. The bear which kills Antigonus is a huge poster falling upon the actor from one of the upper galleries, the rustics wear sunglasses, colourful nylon leggings and, for the summer harvest feast, Hawaiian shirts. In the Elizabethan tradition, a lot of singing and dancing takes place at the denouement. Exploring the fluid boundaries of gender – given that, during Shakespeare's time, all actors on the stage were male – two conspicuous changes are made: Mamillius, Hermione's son, and Autolycus, the clown and trickster, two masculine roles, are played by girls. This, in Mamillius' case, makes him a more fragile and whimsical character than his father would like to imagine his heir, while Autolycus appears distinctively caricature-like, a travesty which hides his immoral intentions as well as his (trans)sexuality from the others. Leontes, in his gold silk Turkish-like pantaloons, is a neurotic man, shivering with hesitation and despair, his body language and appearance putting him in obvious contrast with calm, business-like Polixenes and with graceful, imperial Hermione. Heavily pregnant, the feature enhanced by her wearing a long, white dress reminiscent of Roman vestals, Hermione, played by an actress of Indian origin, has an exoticism that singles her out from the very beginning. She is as statuary at the beginning, when she breathes and moves freely, as she will be in the final

scene. The chapel-gallery-poor house is not marked as such, nor is the curtain indicated in Shakespeare's original stage directions, or the pedestal from which she steps down. Everything takes place in the same neutral setting as all the moments of the play preceding it. Moreover, as if cryogenized, Hermione in act V is similarly young, wears the same clothes and has the same hairstyle as earlier, thus the "gap" of time Leontes evokes appearing as a negligible one, a true characteristic of a fairy-tale.

Reviews of the play are both positive and negative. Some consider the adaptation "knowingly dissonant", making the two halves of the plot clash with each other, as they literally clash in space and time (Akbar 2018), the actors gathering in small static groups on the stage, like classical tableaux. The fact that the tone and mode of the performance is indeterminate, simultaneously tragic and burlesque is appreciated as a reading of the play about which critics are still arguing: is it a serious drama or a comic romance? Conversely, other reviewers are not convinced by the "loosely coherent" performance, which lacks the "usual rustic merry-making" because of the exaggerated emphasis on the omnipresent Autolycus (Mountford 2018). While the two halves of the play are recognized – the claustrophobic court of Sicilia and the freedom of Bohemia – the ambiguity with which the two spaces overlap is regarded as a drawback.

Comparatively, the Romanian performance, directed by one of the most visionary directors, Alexander Hausvater, is very different from the Globe adaptation. The unconventional space of the hall, with rotating chairs, allows for a more immersive experience of the show, and *The Winter's Tale* is an interactive spectacle. The two distinct spaces, Sicilia and Bohemia, are marked as such, with two stages being arranged at the two opposite ends of the room. In between, on the left and on the right, two intermediate spaces are organized, where secondary characters and events take place and Autolycus walks among the rows of chairs, stealing bags from the ladies in the public. Sicilia is a block of flats, or a string of cells on the corridor of a prison, populated by Che Guevara-looking characters. The impression of a South American guerrilla is enhanced by the collateral violence, battles taking place, with machine guns and grenades, prisoners being taken, tortured and executed, while the drama of the king's family unfolds, mirroring the same aggressiveness and chaos. Some of the courtiers wear visible signs of this physical violence, flaunting plastered arms or legs, limping and leaning on crutches. Indistinctively, no matter the rank or gender, all (including queen Hermione and young Mamillius) wear military kaki overalls. In Hermione's case, the uniform makes the visible signs of her pregnancy even more striking, the co-occurrence of the two stances, maternity and guerrilla warfare, suggesting the inappropriateness of her treatment and the precariousness of her status more painful to look at.

The rustic Bohemia is a bucolic universe, in which the natural succession of seasons is marked (sunlight, rain, snow, etc.), where the joy of the participants in the pastoral events in genuine and wholehearted, where Perdita and Florizel court each other in a playful, healthy manner, climbing trees like

frolicking small children. Mid-way, two climactic events are performed: when Perdita is abandoned, Antigonus is pursued by a mechanical bear, with glowing red eyes powered by a battery. At the end of the play, after the statue has awakened on the stage designated for Sicilia, she is followed to the middle of the hall by all the characters, in a solemn procession that resembles an allegorical pageant. Leontes is, in the fifth act, the most visibly marked by the passage of time, the burden of age being doubled, it is suggested, by the torment of guilt and longing for his wife and daughter. The statue of Hermione is covered in white powder, a suggestion of both old age and the marble in which the masterpiece was allegedly carved. Spatially, the moment of her awakening is clearly marked, as she is presented sleeping on a bed in the cell-like room in which we last saw her at the beginning, probably the place where she spent the last sixteen years. This is a literal rendition of the original play's deliberate ambiguity about the setting, as we described above. The most original element of this performance is the fact that, while in most adaptations, the reunion between mother and daughter is heavily capitalized on, acquiring the most melodramatic overtones, here Perdita disappears as soon as the group follows Paulina to seek Hermione's statue. In fact, Hermione and Perdita are played by the same actress and the rites of passage suggested by the death and rebirth of the queen are rendered as a subtle message about the cyclicity of life, discernible in the transmission of functions and experience from mother to daughter.

Redemption, the main theme of Shakespeare's play, occurs here with a twist. Paradoxically, it is Perdita's (second) absence from the merry-making crowd that returns the couple to their original happiness, before the baby girl was born, just as her first disappearance led to the rift between her parents. The "gap of time" is thus almost deleted, its only physical marker being the white "stone dust" covering Hermione's body awakened to life. This white powder also suggests that, despite the verbal forgiveness that has just taken place, Leontes and his wife still have to talk their issues through. In addition, Perdita's absence in this final reunion strengthens the possibility that history may repeat itself, as Florizel might (sooner rather than later) echo his own father's rage at the girl just as Polixenes echoed Leontes' initial rage at Hermione's alleged infidelity.

By contrast, Jeanette Winterson's rewriting of the play as a novel is no longer limited by the constraints of the stage. As a result, the setting is represented by the western half of the northern hemisphere, as Winterson relocates Shakespeare's two countries on opposite shores of the Atlantic, namely UK and USA. Thus, Sicilia becomes Leo Kaiser's (Leontes) London-based highly profitable company, while New Bohemia (Xeno/Polixenes' territory) is refashioned after the American city of New Orleans and its surroundings. Furthermore, the entire plot revolves around Perdita, whose story begins as a baby that is abandoned and immediately found, and ends with her as a young woman reunited with her biological parents and on the point of starting a family of her own.

Наслеђе 43 • 2019 • 277–289

Starting from Leo and Xeno's shared experience of unfit and absent mothers (cf. Onega 2018: 24-25), Winterson gives in flashbacks a much deeper dimension to the friendship between two youngsters, by having them develop a sexual relationship during the time they spent at boarding school, an attraction which will be complicated by a series of events culminating with the appearance of MiMi (Hermione). Leo's jealousy of MiMi and life-threatening rage at Xeno become thus easier to understand, even more so in the context of Leo's first proposal being rejected by MiMi and his subsequent request that Xeno woo her for him. While fulfilling his friend's request, Xeno too falls in love with MiMi, opening the possibility for a "triangular arrangement" (Onega 2018: 27), which is, however, never materialized, despite Xeno's belief that the three of them will always be together as friends.

MiMi's androgynous beauty (Onega 2018: 25) is what arouses both men's sexual interest. When Leo first meets her, he sees her as "a small, slight, boyish woman with a face like a pretty sailor in red lipstick, wearing a black dress" (Winterson 2016: 44), or – in fewer words – as "[p]etite, boyish but feminine" (Winterson 2016: 240) when Leo describes her to Perdita before knowing her true identity. Both men, however, do not know how to express their feelings and, while Xeno withdraws into the realm of friendship, Leo always thinks about his wife in terms of ownership. MiMi's pregnancy is what draws attention when she makes her first appearance. For Leo, his wife's heavily pregnant body receives monstrous connotations when, choosing an outfit for an event, she appears in "a black sleeveless micro-outfit that made her bump look like she was going to give birth to the world" (Winterson 2016: 53).

When Leo has convinced himself of the affair between MiMi and his best friend, he tries to run Xeno over with his car and then rapes his wife, who enters labour and prematurely gives birth to the baby girl. Unlike in Shakespeare's play, where Hermione is publicly denounced as an adulterous wife, MiMi's punishment occurs in the very intimate space of their bedroom, making the moment even more dramatic and traumatizing, and eventually leading to MiMi's (self-)effacing. As Doğan Adanur (2018: 475) also argues, MiMi goes through a trauma that is not only physical but also spiritual since she will be separated from both her children: Leo has Perdita sent away to Xeno whom he believes to be the baby's father, and Milo dies in an accident because of his father's negligence. As a consequence, MiMi disappears from public life, retreating not just to a private – cell-like – space, but also to a "phantom existence" (Doğan Adanur 2018: 475), reduced to a recumbent effigy in Xeno's computer game (much like in the Romanian production), doubled by her ghostly appearances wandering of the streets of Paris in real life tabloids:

> She was as she was. Lying like a tomb knight in a chapel. White and mad eof stone. The room with the double windows that overlooked Notre Dame was a tiny white world where nothing moved or changed. She was Sleeping Beauty who wouldn't wake up. There was no kiss.

> She was always here but she could be elsewhere. Walking like a statue through a statue garden. Alive and not alive. Sleeping and not sleeping. She is by the river sometimes. They say it's her. (Winterson 2016: 217)
> There were sightings of her, in dark glasses and a scruffy coat.
> Is that her […]? The woman notices her most mornings, walking with her head down as far as the mouth of the Canal Saint-Martin, where she stands like a statue, her hands in her pockets, watching the water that has no memory and wanting to be like water.
> She does this every day.
> They say it's her. (Winterson 2016: 227-228)

Surprisingly enough, Winterson denies us the expected happy ending, "radically downplay[ing] the scene in which Hermione magically comes to life (…), choosing instead to treat it briefly and naturalistically" (Lanier 2018: 235). Before switching to her own voice and reading of Shakespeare's text, Winterson concludes the plot abruptly with MiMi's reappearance on stage as a public person, dedicating her first song to her long-lost daughter, in a sort of musical prelude to their actual reunion. Zajac (2017: 343) convincingly argues that MiMi does not speak (much), but leaves behind the role of private woman and resumes the role of public person/singer again by literally appearing on stage. By stepping out into the public to perform again, MiMi reconstructs herself and honours both her voice and her agency. The "gap of time" is thus represented by a return to life and feelings, not just for MiMi but also for both men that love her.

Unlike the stage productions, there is no final interaction between MiMi and Leo, and thus there is no hint at a possible reconciliation between them. Instead, even though only suggested in the text, the focus seems to lie on the mother-daughter reunion. Nevertheless, the last words – full of hope – are given to Perdita, who shares her most intimate thoughts with the reader in an attempt to make the fairy-tale more true to life: although there are no certainties that history will not repeat itself, or that she and Zel will live happily ever after, or that their relationship might become abusive, the only sure thing is the love they feel for each other.

The most compelling aspect of Winterson's novel is, in our opinion, her game of mirrors and doubles, which occur at several levels and which are meant to reflect not only the experiences of the adult generation but also the younger generation. Thus, as young boys, both Leo and Xeno grow up motherless, next to fathers who cannot love their sons or do not have the time for affection. At boarding school, when all the other boys leave home for the weekend, they spend a lot of time together, growing increasingly closer until they actually start an intimate relationship. Although their paths separate for a while, while growing up, both young men become successful businessmen (Leo in banking and Xeno in computer gaming) and then reconnect until they both fall in love with the singer MiMi. When Leo becomes the father of Milo (Shakespeare's Mamillius), Xeno pays for a woman to bear him a child (Zel, for Florizel). Leo makes two attempts to take Xeno's life: once as teenagers during a cycling race, and again the night Perdita is born. Moreover, the airport is

Наслеђе 43 • 2019 • 277–289

the place where father-son relations are dramatically altered. After Leo and MiMi's separation, Milo runs away from his father at the airport and is killed by a baggage truck. Similarly, Xeno forgets to pick up his eleven-year-old son from the airport, where the latter has to wait for hours until his mother manages to find him a return flight to New York.

Female characters are also involved in this mirror game. For example, under her adoptive father's guidance, Perdita begins a singing career, following into her mother's shoes. Just as Perdita is a foundling, so is the vocal trio HollyPollyMolly (as well as Winterson herself). In addition and as already mentioned above, MiMi's statue-like existence in the computer game is mirrored by her ghost-like spottings in Paris. Following the loss of her family, MiMi has shut herself off from the world, becoming an eerie wanderer on the banks of the Seine, while at the same time, in the alternative universe of his game, Xeno has isolated her in a double prison (her cell-like apartment and the alternative virtual universe), in an attempt to protect her from suffering and to reverse time to the period when she was happy and single.

Furthermore, MiMi's "freezing" in time is mirrored by both men who also remain trapped by the bad decisions they took, further mirroring the angel of Nerval's poem that is so frequently mentioned throughout the book. Whereas Leo has frozen his memories of MiMi because they are too painful for him to deal with, Xeno has frozen his emotions, numbing them with alcohol to such an extent that he has lost contact not only with his own son, but also with reality, having remained stuck in the video game with the frozen MiMi.

Still in relation to the game of doubles, it is perhaps visually noteworthy that some of the characters have undergone a racial transformation. Thus, Shep and his son Clo (reminiscent of the Shepherd and his son the Clown) are the adoptive African American family that lovingly raise Perdita, whereas Zel turns out to be the offspring of miscegenation, when he tells Perdita about his mother's slave ancestors and the palm reading skills, reminiscent of voodoo traditions, that she – as well as himself – inherited from previous generations. These palm-reading skills help him bond with the young woman and also foreshadow Perdita's double life (cf. Winterson 2016: 173).

4. CONCLUSIONS

As we have seen above, the gap of time is negligible, with no visible markers shown by any of the characters in the Globe production; it is materialized in the white stone dust covering Hermione's waking tomb-like effigy and Leontes' grey hair in the Romanian production; finally, it is rendered as a "melting" of all ice walls, a return to life and to chronological time. The three endings are also somewhat different: the Globe production opts for the fairy-tale-like happy reunion of both family and estranged friends; the Romanian production highlights the reunion of the older generation couple, with more possibilities for the repetition of the same mistakes, given that the character of Perdita is absent from the stage, whereas Winterson's novel ends abruptly with Hermione/MiMi's return to public life, emphasising the mother-daughter reunion to the

detriment of the older couple's reconciliation. Nevertheless, despite such (minor) differences, the three adaptations discussed in this paper all capitalize on the theme of redemption, promoting love – in all forms – as the source of forgiveness.

References

A.M.A. 2019: A.M.A., Aniversare TNT la început de 2019: zeceani de cândspectatorii se bucură de 'Povestea de iarnă'. *Tion.ro*, 4 January <http://www.tion.ro/aniversare-tnt-la-inceput-de-2019-zece-ani-de-cand-spectatorii-se-bucura-de-povestea-de-iarna/2173469> 19.02.2019.

Akbar 2018: A. Akbar, WT Review, Blanche McIntyre celebrates the play's problems. *The Guardian*, 28 June <https://www.theguardian.com/stage/2018/jun/28/the-winters-tale-review-shakespeares-globe-blanche-mcintyre> 30.01.2019.

Belsey 2001: C. Belsey, *Shakespeare and the Loss of Eden*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London: Palgrave Macmillan.

Bevington 2003: D. Bevington (ed.), *William Shakespeare's Romances*, London: Pearson Longman.

Cowen Orlin, 2009: L. Cowen Orlin, *Locating Privacy in Tudor England*, Oxford, NY: Oxford University Press.

Doğan Adanur 2018: E. Doğan Adanur, The Trauma of Time in Shakespeare's *The Winter's Tale* and Winterson's *The Gap of Time*, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 17(2), 471-478, <http://dergipark.gov.tr/jss/issue/36349/379511> 19.02.2019.

Lanier 2018: D. Lanier, The Hogarth Shakespeare Series: Redeeming Shakespeare's Literariness, in: A.J. Hartley (ed.), *Shakespeare and Millennial Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.

Moncrief & Mcherson 2007: K. Moncrief and K.R. McPherson (eds.), *Performing Maternity in Early Modern England*, Hampshire: Ashgate.

Mountford 2018: F. Mountford, Review, *The Winter's Tale*, *The Standard*, 28 June <https://www.standard.co.uk/go/london/theatre/the-winters-tale-review-loosely-coherent-without-the-usual-rustic-merrymaking-a3874156.html> 30.01.2019.

Onega 2018: S. Onega, Learning to Love: The Paradoxical Life Quests of the Male Protagonists in Jeanette Winterson's *The Gap of Time*, in: S. Onega and J.M. Ganteau (eds.), *The Wounded Hero in Contemporary Fiction: A Paradoxical Quest*, London: Routledge, 19-41.

Shakespeare 1610/2019: W. Shakespeare, *The Winter's Tale*. <https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=winterstale> 19.02.2019.

Winterson 2016: J. Winterson, *The Gap of Time*, London: Vintage.

Zajac 2017: P.J. Zajac, Distant Bedfellows: Shakespearean Struggles of Intimacy in Winterson's*The Gap of Time*, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 59(3), 332-345. <https://doi.org/10.1080/00111619.2017.1378615> 19.02.2019.

Дана Н. Перцец, Андреа Л. Шербан

"PREPARE TO SEE THE LIFE AS LIVELY MOCK'D AS EVER": ЧИТАЊЕ ШЕКСПИРОВЕ *ЗИМСКЕ БАЈКЕ* КАО ЧУЛНОГ ДОЖИВЉАЈА

Резиме

Зимска бајка је једна од најатрактивнијих бајковитих драма које је написао Шекспир и једна од најтежих за сценски наступ. Историја њеног прилагођавања и присвајања доказује колики је изазов дати квантитативну димензију осећају чуда који произилази у овој представи, од топографије и језика тела, аспеката који утичу на ликове/глумце и читаоце/перцепцију гледалаца о „стварности". Рад се фокусира на начин на који се врхунац представе (окупљање породице у мултифункционалној просторији краљевске палате, испред статуе краљице која дише) приказује у неким савременим препричавањима: у роману Џенет Винтерсон из 2016. године, *Процеп у времену*, поново испричаној Шекспировој романси у циљу прославе Бардовог четворостолећа, као и у избору недавних позоришних представа.

Кључне речи: адаптација, прерада, извођење, приватност, Шекспирове студије, простор

Примљен: 27. фебруара 2019. године
Прихваћен: 27. марта 2019. године

821.163.41-97.09"05/17"
27-252=163.41

Наслеђе 43 • 2019 • 291–303

Маја М. Анђелковић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

ПЛАЧ И ЖАЛОСТ У АПОКРИФУ *ХОД БОГОРОДИЦЕ ПО МУКАМА*[2]

У раду се анализира појава плача (суза) и жалости (туге) на примеру дуже и краће верзије српског преписа апокрифа *Ход Богородице по мукама*. Као и у канонским текстовима и богословској литератури, и у овом апокрифу се показује да плач и туга јесу појаве које имају различите квалификације у зависности од њиховог узрока. Плач грешника који испаштају своје грехе показује да њихов плач није ни у каквој вези са генезом покајања, но да директно происходи из очајања због неизмерних мука. Отуда њихова ожалошћеност јесте „туга страст", а њихове молитве и славословља нису узнета зарад човековог унутрашњег преображаја и исцељења, те својом формом не одражавају суштину. С друге стране, плач Богородице, анђела и светих потиче од ожалошћености над падом Другог, па је њихова ожалошћеност израз истинске љубави, а њихове сузе јесу сузе посредништва, сузе заступника људи пред Богом.

Кључне речи: *Ход Богородице по мукама*, апокриф, плач, жалост, грех, мучење, молитва

1. УВОД

Стара српска књижевност баштини дела преводне и изворне књижевности, која без обзира на своју канонску или ванканонску, односно апокрифну позицију, одражавају поетичке особености одређених књижевних жанрова. Но, жанровски систем још увек није довољно проучен, нарочито са аспекта међужанровских односа, што додатно отежава њихово потпуно сагледавање и анализу корелација. Као посебан проблем намеће се „тенденција брисања граница између прозног и поетског облика говора" (Bogdanović 1991: 69) и постојање тзв. прелазних жанрова у које Богдановић убраја похвалу, плач, молитву и запис (уп. Bogdanović 1991: 83). Међутим, без обзира на претходно, можемо недвосмислено рећи да је жанр плача посебан књижевни жанр, који се чешће јавља

1 zmajce7@yahoo.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018, *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

интерполиран у друге жанрове (нарочито житија)[3], но што функционише као самостално дело (уп. Trifunović 1990: 248–251).[4]

Жанр плача има своје упориште у библијском и апокрифном плачу пророка Јеремије о плењењу Јерусалима[5], а његове реторичке специфичности у вези су и са епидеиктичким беседништвом, односно са надгробним словима рановизантијске реторике. Још већи утицај на обликовање плача у књижевности средњега века имала је исихастичка традиција и светоотачка литература[6], у којој плач бива нужно повезан са покајањем и молитвом, добијајући тако несумњиву не толико књижевну колико теолошку вредност.

Дефинисање плача у средњовековној књижевности као „надгробног ридања" (уп. Tomin 1999: 426–427), доводи га у везу са фолклорном традицијом[7], па ће, разматрајући однос народне поезије и средњовековних списа о кнезу Лазару и Косовском бој, Нада Милошевић Ђорђевић утврдити „да је у писаној књижевности опис обредне свечаности преузет из усмене духовне и материјалне културе" (Milošević-Đorđević 2011: 180). Такође, анализирајући плачеве кнегиње Милице, констатује да се они уклапају у „свеопшту схему усмене тужбалице" иако показују „типолошку сличност са библијским плачевима" (Milošević-Đorđević 2011: 180).

Међутим, плач као надгробно ридање можемо дефинисати само као поджанр, док за њему надређени жанр плача можемо утврдити да се одваја од фолклорне традиције тужбалица[8], и то доминантним библијским мотивима и значајним интертекстуалним везама са библијским и апокрифним текстом, а пре свега услед евидентног утицаја теологије и везе плача са молитвом, љубављу и покајањем. „Средњовековни плач је близак тужбалици и подсећа на елегију, али није ни тужбалица ни елегија, јер се разликује од њих по дубоком осећању покајања. Чак и када њиме доминира туга, то се осећање превазилази надом и вером у царство небеско" (Bojović 2011: 11).

Овакво одређење плача применљиво је на целокупан корпус српске књижевности, почевши од дела Светог Саве, који је „*Студеничким типиком* и њему припадајућем *Житију Св. Симеона*, […] успоставио

3 Описима плача, те о поетици плача у српској средњовековној књижевности, темељ није види у: Milojević 2017: 9–49, Mladenović 2014.

4 У разматрању плача као посебног књижевног жанра, Трифуновић (1990: 249) констатује: „Уз 'плач' се синонимски јављају још називи 'риданије', 'вапај', 'кричаније'."

5 *Плач Јеремијин* је саставни део *Старог завета*, а у српскословенској рукописној традицији појављују се и две верзије старозаветног апокрифа познатог под називом *Слово пророка Јеремије о плењењу Јерусалима*. Обе верзије сачуване су у неколико преписа, чија је различитост утврђена текстолошким поређењима (уп. Jovanović 2005: 247–279; 492).

6 Бојовић утврђује да су на српску средњовековну књижевност нарочит утицај имали исихасти (и њихове претече), мистичари и свети оци антиохијске школе (уп. Bojović 2003: 76).

7 Уп. Čajkanović 1994: 27.

8 Истог је становишта Богдановић (уп. Bogdanović 1991: 83).

основе српске канонско-правне и хеортолошко-химнографске литературе" (Анђелковић 2018а: 13).[9] Дакле, као што на почецима изворне српске књижевности стоји Савино *Житије Светог Симеона*, тако се и жанр плача у српској књижевности први пут појављује управо у овом *Житију*, као колективни плач – када народ жали у тренутку абдикације Стефана Немање, и као индивидуални (интимни) плач – када Сава плаче након Симеоновог самртног благосиљања.[10]

Осим као поетски исказ који има одлике жанра плача, у средњовековној књижевности се још чешће плач јавља на нивоу емоционалне експресије. Али, у тим случајевима делимична или потпуна сажетост исказа (у односу на поетски развијен плач), никако не упрошћава његов симболички значај.

*

Као што смо нагласили, паралелно са стварањем изворне српске књижевности, настајала су дела преводне књижевности, а која су, сходно богатој традицији превођења и преписивања, бивала сачувана понекад и у више варијаната. По старини, броју појединачних дела и њиховим варијантама, истичу се апокрифи, чија је управо „распрострањеност и постојање различитих група и варијаната истог текста на специфичан начин обогатило књижевни корпус и допринело стварању различитих интертекстуалних и интеркултурних веза" (Anđelković 2018b: 29–30). И у апокрифима не изостају описи плача, тим пре што овакви описи доприносе израженој психологизацији ликова, као једној од веома битних одлика апокрифне књижевности. Како због напред наведених одлика тако и због специфичности појаве плача у *Ходу Богородице по мукама*, за предмет истраживања одабрали смо две постојеће верзије (дужу и краћу) српског преписа овог апокрифа.

2. *ПЛАЧ И ЖАЛОСТ У АПОКРИФУ* ХОД БОГОРОДИЦЕ ПО МУКАМА

Апокриф *Ход Богородице по мукама* у српскословенској рукописној традицији постоји у две верзије – дужој и краћој, а сачувани српски преписи показују непрекидан континуитет њиховог настанка од 14. до 18. века.[11] Међутим, у целокупном корпусу, настанак овог апокрифа се везује за 6. век, те се његовим вишевековним трајањем потврђује, с једне стране, константна тежња човека у сазнавању оностраног, а, с друге стране, потреба сликовитих, чак и крајње натуралистичких, пред-

9 О *Житију Светог Симеона* као Првом слову *Студеничког типика*, в. Anđelković 2018a; Rakićević 2016; Rakićević 2017.

10 О интертекстуалним везама Савиног *Житија Светог Симеона* и библијских, светоотачких и богослужбених текстова, в. Anđelković 2019.

11 О свим до сада утврђеним српским преписима, в. Jovanović 2005: 542. Опширније о српском препису из 16. века, в. Jovanović 2010. О теми путовања на онај свет на примеру овог апокрифа, в. Anđelković 2013.

става мучења грешника, којима се разграничава грех и праведност, те се верујући усмерава путем добра и подвижништва.[12]

И дужа и краћа српска верзија овог апокрифа заснована је на жељи Богородице да види „небеска и земаљска места" (Jovanović 2005: 377) на којима се муче грешници како би се помолила за грешне, а на том путу је прати архистратиг/арханђео Михаило са мноштвом анђела. Постојање каталога грехова и натуралистичке сцене мучења заправо су оживотворени проговор о односу телесно-духовно као начину идентификације човека, али не у смислу међусобне одвојености тела и душе, но њихове укупне одвојености од Бога. Овакво поимање човека подудара се са Јанарасовом мишљу заснованом на старозаветном и новозаветном учењу: „[…] човек се схвата као јединствена целина, али свакако у границама његовог односа према Богу" (Janaras 2005: 22).[13] Потврду за ово имамо у каталогу седам основних, неопростивих грехова[14] (у краћој верзији апокрифа), који подразумевају оскрвњење укупности душе и тела:

> „први грех – који се од Христа одбише, други грех – који се од суседа затворише, трећи грех – који тело и душу своју оскрнавише и не верују у Господа Бога свог, четврти грех – који не слушају заповести црквене, пети грех – који са мајком, или са сестром, или са снахом, или са ћерком, или са мађехом или са кумом [учине блуд], шести грех – који од иметка свог милостињу не дају сиротима који просе у име Божије, седми грех – који у цркву не долазе у свету недељу и у петак и у велике Господње празнике, а када дођу у цркву на вечерњу, или на јутрење или на литургију, не стоје са страхом. О, тешко таквом човеку! Боље би било да се није ни родио" (Jovanović 2005: 397, 398).

Овај каталог основних грехова у обе верзије апокрифа бива допуњен разноврсним другим греховима и њима саобразним мучењима. Веома је, међутим, карактеристична појава Богородичиног плача, плача анђела и плача грешника, који има двоструку улогу: њиме се уоквирује појединачна слика греха и мучења, али се и наглашава значај суза у сагледавању човековог пада. Важно је истаћи да се плач у развијенијем поетском исказу јавља у примерима његовог преплитања са молитвом

12 Уз апокриф „Откровење апостола Павла", овај је апокриф био предложак за Дантеов *Пакао*. У српској књижевности на основу њега су настале народне песме о Огњеној Марији у паклу. Уп. Milošević-Đorđević 1971: 204; Jagić 1953: 277.

13 О јединству душе и тела, владика Порфирије каже: „Хармонија човекове личноѳ сти је реализована обликовањем тела у омот пригодан и адекватан души и њеној формативној моћи – уму, који је и господар тела. […] не само да динамичност душе прелази на тело, него и пориви, покрети тела прелазе на душу (Св. Василије Велики)" (Perić 2002: 155).

14 Попис неопростивих грехова претпостављамо да није случајно начињен набрајањем баш *седам* грехова. Паралелизам може бити успостављен са седам демона који се помињу у *Јеванђељима* (Мт 12, 45; Мк 16, 9; Лк 8, 2; Лк 11, 26), као и са осам генеричких страсти (стомакоугађање, блуд, сребroљубље, туга, гнев, униније, таштина, гордост) јер се често спајају таштина и гордост, па се добија седам генеричких страсти. Уп. Larše 2017: 130, 131. На основу учења светих отаца (Максима Исповедника, Исака Сирина, Јована Дамаскина и др), Ларше уочава: „Све страсти настају из филаутије" (Larše 2017: 131).

и славословљем, док се у већинском броју јавља на нивоу емоционалне експресије.[15]

Примери[16] у којима се предочава *жалост* и *плач* су следећи:

а) *дужа верзија*:

1) „И *сажали* се Пресвета и подиже очи своје ка небу и рече:
’У име Оца и Сина и Светога Духа нека се уклони ова тама да бих видела те муке!’
И повуче се та тама и покри седам небеса. И лежаше много народа, и мушкараца и жена, у *плачу* великом. И видевши, Пресвета *просузи* и рече:
’Шта учинисте, небози?’” (Jovanović 2005: 378, 379)

2) „И отуд истицаше река огњена. И стајаше у њој много народа, мушкараца и жена: неки до прса, неки до грла, а други до врха. И видевши Пресвета, *уздахну* и упита архистратига:
’Ко су ови који у огњу стоје до појаса и до грла?’” (Jovanović 2005: 379)

3) „И змије беху по њима. И пламен огњени јеђаше их на постељама као трску. И видевши Пресвета, *уздахну* и запита архистратига:
’Ко су ови? Шта су им греси?’” (Jovanović 2005: 381)

4) „И виде Пречиста жене како висе обешене за нокте. И пламен огњени излажаше из њихових уста и сажижаше их. И неке их звери растрзаху. И *завапише* Пресветој:
’Смилуј нам се, јер се нико овако не мучи, а муче нас више од свих!’
И видевши, Пресвета *просузи* и упита архистратига:
’Шта су им греси?’” (Jovanović 2005: 382)

5) „Изиђоше и видеше реку огњену. И беше ватрени призор. И крв течаше и захваташе све грешне. И беше у њеним таласима много народа, мушкараца и жена. И видевши [Богородица], *просузи* и рече архистратигу:
’Ко су ови? Шта су им греси?’” (Jovanović 2005: 382)

6) „И повикаше анђели у један глас:
’Радуј се, благословена Богородице Дево! Радуј се, зрако незалазне светлости! Радуј се, и ти, архистратиже Михаило! Моли се за све грешне и за сав свет, јер ми, видевши грешне, много их *жалимо*.’
И видевши Пресвета *тужне и невеселе* анђеле како *рыдају* због грешних, *заплака* и она. И повикаше грешници у један глас говорећи:
’Добро је што сте дошли ради нас грешника који смо у мукама!’” (Jovanović 2005: 383, 384)

15 И савремена психологија велику пажњу усмерава ка проучавању емоционалне ексє пресије, те врстама емоционалног израза. Уп. Rot 2017: 239–242.

16 У наведеним примерима, курзив М. А.

б) *краћа верзија*:

1) „И дође Богородица над мучене. И виде много народа, мушкараца и жена. И *плач велики* излажаше од њих." (Jovanović 2005: 398)

2) „Одмах се подиже тама и покри седам небеса. И лежаше много народа, мушкараца и жена у *плачу великом*. И виде их пресвета Богородица и *просузи* над њима." (Jovanović 2005: 399)

3) „И кипућа смола беше на њима и пламен огњени. И змије гмизаху по њима. И виде Пречиста и *просузи* над њима." (Jovanović 2005: 399)

4) „И *просузи* Пресвета:
'Како се због мене мучи род хришћански!'" (Jovanović 2005: 399)

5) „'Они су добијали клетве од родитеља својих. Зато се тако муче.'
И *просузи* Пречиста и рече:
'Боље би било човеку том да се није ни родио!'" (Jovanović 2005: 400)

6) „И рече арханђео Богородици:
'Зашто *плачеш*, о Дево? Још ниси видела великих мука.'" (Jovanović 2005: 403)

*

Наведени примери јасно показују да емоционална експресија не бива једино изражена плачем, односно сузама, но да се јављају и њене алтернације у виду *уздаха*, *вапаја*, *ридања*. Предочене емоционалне експресије показатељ су жалости као тзв. примарне емоције. Међутим, жалост овде показује разноврсно порекло – док Богородица и анђели имају осећање жалости због грешника, проистекле из осећања љубави према другоме, код грешника жалост проистиче из осета физичког бола, осећања страха и кривице. Али, и то осећање кривице, представљено је само у домену њихове самоидентификације, одн. распознавања да су грешници јер се налазе у непрекидним мукама. Они не показују било какво осећање стида и скрушености, нити се на њима очитује било каква врста покајања. Ова диференцијација је јасно уочљива у дужој верзији апокрифа, где спрам светих који ридају и плачу због грешних, грешници изражавају само неку врсту олакшања због појаве светих који би могли да их из тих мука избаве:

> „И видевши Пресвета *тужне и невеселе* анђеле како *ридају* због грешних, *заплака* и она. И повикаше грешници у један глас говорећи:
> *'Добро је што сте дошли ради нас грешника који смо у мукама*!'" (Jovanović 2005: 384)

Ескцерпирани примери показују да се кроз *вапај* може изрећи и:

а) *молитва Господу*:

1) „И умукоше све силе. Тада света Богородица *завапи*:
'Помилуј, Владико, хришћане који закон твој испунише и заповеди твоје сачуваше!'" (Jovanović 2005: 405)

2) „И тако узнеше Богородицу пред невидљивог Оца. И подиже руке своје ка престолу Владичином и *завапи* говорећи:
'*Смилуј се, Господе Боже, творче неба и земље и свега видљивог и невидљивог! Смилуј се, Владико, на сав свети свој, јер видех много њих како се муче и не могу то поднети, већ бих се и ја мучила са њима!*'" (Jovanović 2005: 404)

3) „И умукоше све силе. Тада света Богородица *завапи*:
'*Помилуј, Владико, хришћане који закон твој испунише и заповеди твоје сачуваше!*'" (Jovanović 2005: 405)

б) *псеудомолитва грешника Богородици*:

1) „И *завапише* Пресветој:
'*Смилуј нам се, јер се нико овако не мучи, а муче нас више од свих!*'" (Jovanović 2005: 382)

2) „И виде Богородица жену како виси, и огањ је прљише. И *вапијаше*:
'*Смилуј ми се, пречиста дево Богородице, јер ме муче горко, више од свих!*'" (Jovanović 2005: 403)

в) *светих и безгрешних славословље Господа*:

„Онда света Богородица и сви свети анђели, арханђели, апостоли и пророци и мученици сви једним гласом *завапише*:
'*Слава царству твом, Владико! Слава провиђењу твом, једини човекољупче! И ми те хвалимо са Оцем и са пресветим и добрим и животворним духом твојим, и сада, и увек и у векове векова. Амин.*'" (Jovanović 2005: 406)

г) *грешника псеудославословље Господа и Богородице*:

„И огањ тај потапаше грешнике хиљадама лаката на дно своје, као свирепо море. И не могаху рећи: 'Господе, помилуј' […]. И видевши пречисту Богородицу заједно са анђелима који беху над муком, *завапише* истим гласом:
'*Свети Боже, сине Божији, славимо те са Маријом Богородицом! Како не видесмо светлости одвајкада, сада је са тобом угледасмо, Богородице!*'"(Jovanović 2005: 383)

Диференцијацију молитве и псеудомолитве, те славословља и псеудославословља начинили смо јер у речима које казују грешници нема истинске спознаје Бога, нити у њима постоји покајање, но се њихова мољења и славословља показују као нека врста закаснелог увиђања благодати Божије, односно нека врста грешничког славословља из пакла. Осталом, речима: *„јер се нико овако не мучи, а муче нас више од свих / јер ме муче горко, више од свих"*(Jovanović 2005: 382, 403) грешници потенцирају величину својих мука (у односу на муке других) као разлог избављења, и у њима очигледно нема жеље за преображајем, већ је исказана само жеља за избављењем из физичког мучења. Дакле, грешници кроз вапај не произносе молитву, они вапајем изражавају сопствени очај.

3. СУЗЕ ГРЕШНИКА И СУЗЕ ПОСРЕДНИШТВА

Предоченим примерима плача својствено је делимично репрезентовање плача у књижевно-жанровском смислу, јер већим делом примерима се исказује својеврсна емоционална експресија која има своје дубоко теолошко одређење.

Заједница Бога и људи одређена је радошћу, а када у таквој заједници човек тугује и плаче, он то чини не због одрицања од овоземаљског и плотског него ради приближавања Богу.

Наиме, првобитно постојање човека, пре првородног греха, карактерисало је потпуно одсуство бола и патње, са којима се Адам и Ева суочавају тек након преступа, када, обремењени егзистенцијалним потребама и болестима, и сами уочавају свој грех као удаљавање од Бога и Његове милости. На темељу огреховљености и васкрсења, Јован Лествичник проговара: „У Адама, пре преступа, није било суза, као што их више неће бити ни после васкрсења, дакле, када се грех укине. Јер, тада ће побећи и бол, и туга и уздах." [17]

Ако је у питању човеково признавање греха, туговање и плач због њега биће „жалост која је по Богу", која, како апостол Павле наглашава, „доноси за спасеније покајање" (2 Kor 7, 10). Управо оваква жалост „омогућава човеку да се растужи над својим палим стањем, да оплакује своје грехе, да се растужи због губитка првобитног савршенства […]. Ова врлина је палом човеку неопходна како би поново пронашао пут у Царство и у Христу повратио рајско стање" (Janaras 2005: 176). Отуда свети оци такав плач сматрају плачем по Богу, а такву тугу радостотворном жалошћу. Тако је, уосталом, назива и Лествичник, посвећујући јој у *Лествици* читаву *Поуку VII*, и сматрајући *подвиг жалости* једним од „најважнијих монашких подвига" (Anđelković, Rakićević, Stojanović 2018: 176).

За разлику од људи који током живота још увек могу изабрати пут спасења, усаглашавајући своје деловање према Божјим заповестима и светописамским и светоотачким поукама, положај описаних грешника у апокрифу *Ход Богородице по мукама* специфичан је стога што је реч о људима које је већ сустигла Божја казна због овоземаљских сагрешења, па је њихов онамошњи живот испуњен мучењима и испаштањем грехова. Натуралистичке сцене мучења суштински визуализују муке на које човек бива упозораван, те као такве засигурно имају и дидактичку функцију.[18]

Ако се, дакле, ради о грешнику који већ испашта за своје грехове, поставља се питање које је врсте његов плач – није ли он плач као показатељ страсти или је пак плач проистекао из спознаје грешности? Судећи по ексцерпираним примерима који показују да кроз вапај грешници

17 *Ἰωάννου Σιναΐτου*, Κλῖμαξ, Λόγος Ζ′ (Περὶ τοῦ χαροποιοῦ πένθους), PG 88, 809C: „Οὐκ ἦν ἐν τῷ Ἀδὰμ πρὸ τῆς παραβάσεως δάκρυον· ὥσπερ οὐδὲ μετὰ τὴν ἀνάστασιν λοιπὸν καταργουμένης τῆς ἁμαρτίας. Εἴπερ ἀπέδρα ὀδύνη τότε, λύπη καὶ στεναγμός". Превод цитиран према: Anđelković, Rakićević, Stojanović 2018: 178. Уп. Lestvičnik 1999: 101.

18 Т. Јовановић у представи пакла види спој фантастичног и гротексног: „Поимање пакла у апокрифима испуњено је гротескним до те мере да оно искрсава из дочаравања сваке муке у којој се налазе грешници" (Jovanović 2006: 21).

заправо не упућују истинску молитву за спасење, њихов плач не можемо окарактерисати као плач покајника, јер признавања греха и покајања због грешности нема. Ожалошћеност описаних грешника и даље је туга проистекла из страсти, и у потпуности је супротна тузи покајника која прераста у врлинску тугу – „духовно стање непосредно повезано с покајањем, које се испољава уздасима и сузама" (Larše 2017: 557).[19] Изречена молитва грешника само је по форми молитва, а никако, дакле, није молитва покајника, оно што Свети Нил назива „противотров за тугу и за обесхрабрење" (Larše 2017: 556).[20] Истина, самим чином узношења молитве грешници испољавају наду за избављењем, али из таквог грешничког (али не и покајничког) узрока узношења молитве не происходи поновно приближавање Богу од којег се иште спасење.

Туга Богородице, анђела и светих потиче од ожалошћености над падом Другог. Њихова ожалошћеност, њихов плач и вапај, израз су истинске љубави – јер само онај који је безгрешан, онај који је досегао врлину љубави, досегао је могућност праштања, досегао је могућност да његове сузе буду сузе посредништва. Управо те сузе посредништва, сузе безгрешних заступника људи пред Господом унеколико омогућавају привремено олакшање грешницима од вечних мука, па ће се обе верзије апокрифа завршити услишењем молитава:

а) *у дужој верзији*:

„Какву милост очекујете сада? За милосрђе оца мог и за мољење бестелесних анђела који ме умолише вас ради, ето, *даћу вам покој дан и ноћ од Ускрса до Педесетнице*." (Jovanović 2005: 386)

б) *у краћој верзији*:

„За многе сузе мајке моје, зарад светих мојих, који ме умолише, *да им је покој од Великог четвртка до Свих Светих*." (Jovanović 2005: 405)

Премда недовољно одређени, али ипак дефинисани „покој" услед Богородичиног заступништва грешних пред Господом у складу је са њеном утврђеном улогом – Богородица је пред Богом заступница и нада грешних. Супротно од тога, несавезништво Богородице и човека у дан Страшног суда сматра се најгором казном која смртника може снаћи, јер њено супарништво симболички представља апсолутну отуђеност човека од Бога, и то у оном смислу који подразумева неимање наде и немогућност спасења.[21] Стога је Богородичина присутност, њена самилост, њено приношење молитве Господу зарад искупљења посрнулих,

19 О разликовању туге страсти и врлинске туге, уп. Larše 2017: 557.

20 О функцији молитве покајника Ларше каже: „Молитва га изводи из стања отуђености у које га је довео грех" (Larše 2017: 342).

21 Проклињање неверника и оних који се не придржавају заповести владара тиме да им Богородица буде супарница, присутно је не само у средњовековним књижевним делима него и у правним актима. У завршном делу *Хиландарске повеље* Стефан Првовенчани каже: „Ако ли ко оповргне и увреди свету Богородицу, да га Бог прокуне и Света Богородица и да му је она супарница пред Сином својим у дан страшног оног суда Христовог" (Prvovenčani 2017: 13).

заправо исказивање несамерљиве љубави из које спас происходи, док сузе посредништва наду посредују. „Тако сва хришћанска антропологија потиче од теотоколошког корена, док је вера сваког верујућег укључена у своје своје корене у подвиг Пресвете Дјеве, у Њено нека буде" (Evdokimov 2001: 200).

4. ЗАКЉУЧАК

Средњовековна књижевност своје стварање одређује саодносом са теологијом и дидактиком, а своје извориште има у доминантном преплету библијског, светоотачког, богослужбеног и фолклорног. У свеукупности њених тематско-сижејних основа суштински стоји симболичка слика односа Бога и човека, која подразумева и чест проговор о супротности врлине и страсти, о досезању бестрашћа и благодати Божије или, пак, о доминацији плотског из које происходи немогућност спознања блаженства у есхатону. Стога и у канонској и у апокрифној књижевности разматрање греха и кривице заузима значајно место и доводи се у везу са моралним начелима. Но, како Јеротић запажа: „У моралној свести, зло је битно неки преступ и преврат закона, али у религији то је неверност обећању. Религиозно значење греха надилази морално значење кривице, јер се трагизам слободе решава у појмовима наде и обећања" (Jerotić 2017: 236).

Управо је проговор о греху и казни тема апокрифа *Ход Богородице по мукама*, у коме оживотворене представе мучења имају „поучну улогу у опредељењу за праведнички живот" (Jovanović 2010: 82). Међутим, наше истраживање није било усмерено ка категоризацији грехова и мучења, већ ка ожалошћености и плачу као битним показатељима греха. За разлику од других дела у којима се плач исказује кроз развијене поетске слике, овде такву литераризацију налазимо само у примерима преплитања плача са молитвом и славословљем, јер се плач углавном исказује кроз различите емоционалне експресије чија једноставност не умањује њихов симболички значај.

Плач грешника који испаштају своје грехе показује да њихов плач није ни у каквој вези са генезом покајања, но да директно происходи из очајања због неизмерних мука. Отуда њихова ожалошћеност јесте „туга страст", а њихове молитве и славословља нису узнета зарад човековог унутрашњег преображаја и исцељења, те својом формом не одражавају суштину. Сузе непокајних, дакле, никако не могу бити оне „сузе по Богу" које човек достиже истинским осећањем огрешовљености, покајања и жеље да се приближи Господу.

С друге стране, плач Богородице, анђела и светих потиче од ожалошћености над падом Другог. Стога је њихова ожалошћеност израз истинске љубави, а њихове сузе јесу сузе посредништва, сузе заступника људи пред Богом.

Известан „покој" који грешници добијају проузрокован је како сузама посредништва и Богородичином заступничком молитвом, тако

и хтењем Бога да, макар у ограниченом периоду, помилује грешне а неокајане. По свему судећи, овакав концепт приказивања грешника и њихових мука те парцијалог помиловања, чини се да је последица натегнутог приближавања апокрифне приче римокатоличком учењу о чистилишту (пургаторијуму).

Литература

Anđelković 2019: M. Anđelković, Savino *Žitije Svetog Simeona* i intertekstualnost, Niš: *Crkvene studije* 16/1 (Tematski broj o Svetom Savi), 329–346.

Anđelković 2018a: М. Анђелковић, *Студенички типик* Светог Саве, у: Свети Сава, *Студенички типик* / Saint Sava, *The Studenica Typikon* / Святой Савва, *Студеницкий типикон*, ур. Маја Анђелковић, Тихон Ракићевић, са српскословенског на српски превела Маја Анђелковић, Студеница: Манастир Студеница, 13–25.

Anđelković 2018b: M. Anđelković, *Žitije i ispovest Asenete* u srpskoslovenskoj rukopisnoj tradiciji, *Srpska slavistika: Kolektivna monografija, tom II, Književnost, kultura, folklore. Pitanja slavistike*, Beograd: savez slavističkih društava Srbije, 29–41.

Anđelković 2013: M. Anđelković, (Ne)vizantijski apokrifni izlet na onaj svet, *Vizantija u (srpskoj) književnosti i kulturi od srednjeg do dvadeset i prvog veka*, ur. D. Bošković, Kragujevac: FILUM, 101–108.

Anđelković, Rakićević, Stojanović 2018: M. Anđelković, T. Rakićević, A. Stojanović, O radostotvornoj žalosti. Problem prevođenja izraza *žalost* i *plač* kod Jovana Lestvičnika, sa osvrtom na najstariji dečanski i hilandarski prevod *Lestvice*, *Nasleđe*, 41, 173–188.

Bogdanović 1991[2]: D. Bogdanović, Istorija stare srpske književnosti, Beograd: SKZ.

Bojović 2011: *Antologija plača (od Svetog Save do Patrijarha Pajsija)*, Izbor, predgovor i propratni tekstovi D. Bojović, Beograd: Prosveta.

Bojović 2003: D. Bojović, *Sveti Jefrem Sirin i srpska crkvena književnost*, Niš, Kosovska Mitrovica: Centar za crkvene studije, Filozofski fakultet.

Evdokimov 2001: P. Evdokimov, *Žena i spasenje svijeta*, Cetinje: Svetigora.

Hod Bogorodice po mukama (Duža verzija), u: T. Jovanović, *Apokrifi novozavetni prema srpskim prepisima*, Beograd: Prosveta, SKZ, 377–396.

Hod Bogorodice po mukama (Kraća verzija), u: T. Jovanović, *Apokrifi novozavetni prema srpskim prepisima*, Beograd: Prosveta, SKZ, 397–406.

Jagić 1953: V. Jagić, *Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga*, 2. izdanje, Zagreb.

Janaras 2005: H. Janaras, *Metafizika tela*, Novi Sad: Beseda.

Jerotić 2017: V. Jerotić, *Hrišćanstvo i psihološki problemi čoveka*, Beograd: Ars Libri, Zadužbina Vladete Jerotića.

Jovanović 2010: T. Jovanović, Hod Bogorodice po mukama u srpskom prepisu sredine XVI veka, *PKJIF*, LXXVI, 1–4, Београд 2010, 81–93.

Jovanović 2006: T. Jovanović, Groteskno u apokrifima, *NSSUVD*, 35/2, 13–21.

Jovanović 2005: T. Jovanović, *Apokrifi novozavetni prema srpskim prepisima*, Beograd: Prosveta, SKZ.

Larše 2017: Žan-Klod Larše, *Lečenje duhovnih bolesti. Uvod u asketsku tradiciju Pravoslavne crkve*, ur. D Bojović, S. Orlović, Niš, Beograd: Međunarodni centar za pravoslavne studije, Službeni glasnik.

Lestvičnik 1999: Sveti Jovan Lestvičnik, *Lestvica,* sa starogrčkog preveo D. Bogdanović, Beograd: Svetilo.

Milojević 2017: S. Milojević, *Od premudrih čula. Ogledi o staroj srpskoj književnosti*, Niš: Međunarodni centar za pravoslavne studije.

Milošević-Đorđević 2011: N. Milošević-Đorđević, *Radost prepoznavanja*, Novi Sad: Matica srpska.

Milošević-Đorđević 1971: N. Milošević-Đorđević, *Zajednička tematsko-sižejna osnova srpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije*, Beograd: Filološki fakultet.

Mladenović 2014: J. Mladenović, Poetika plača u *Danilovom zborniku*, *Philologia Mediana*, 6, 167–182.

Perić 2002: Vladika Porfirije Perić, Religija između duše i tela, u: *Socijalna i porodična kretanja; Psihijatrija između tela i duše*, ur. B. Ćorić, Beograd: Institut za mentalno zdravlje, 153–157.

PG: Ἰωάννου Σιναΐτου, Κλῖμαξ, Λόγος Ζ′, Περὶ τοῦ χαροποιοῦ πένθους, *Patrologia Graeca 88*, 801CD–817A.

Prvovenčani 2017: S. Prvovenčani, *Sabrana dela*, Beograd-Kraljevo: SKZ-Narodna biblioteka „Stefan Prvovenčani".

Rakićević 2017: T. Rakićević, Nastanak završnog dela Savinog Žitija Svetog Simeona u svetlu Hilandarskog rukopisa br. 387, *Hilandarski zbornik*, 14, 7–20.

Rakićević 2016: T. Rakićević, Eshatološka vizija Teodora Studita (Hilandar 387) u Ktitorskom žitiju Tipika Manastira Studenice (IX H 8 [Š 10]), *ZRVI*, 53, 179–208.

Rot 2017: N. Rot, *Opšta psihologija*, Beograd: Zavod za udžbenike.

Tomin 1999: S. Tomin, Nadgrobno ridanje, u: *Leksikon srpskog srednjeg veka*, ur. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd: Knowledge, 426–427.

Trifunović 1990[2]: Đ. Trifunović, *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd: Nolit.

Čajkanović 1994: V. Čajkanović, *Stara srpska religija i mitologija*, *Sabrana dela iz srpske religije i mitologije*, knj. 5, Beograd.

Наслеђе 43 • 2019 • 291–303

Maja M. Anđelković

WEEPING AND MOURNING IN THE APOCRYPHA *THEOTOKOS' WALKING THROUGH THE TORMENTS*

Summary

Medieval literature determines its creation by a co-relationship with theology and didactics, and finds its source in a dominant interrelationship of biblical, church-fathers, liturgical and folklore singularities. In the wholeness of its thematic and synoptic foundations there essentially lies a symbolic image of the relationship of God and man, assuming a frequent mention of the discrepancy between virtue and passion, of the attainment of passionlessness and God's blessings, or yet of the domination of the bodily which emanates the impossibility of the recognition of bliss in eschaton. Thus both canonical and apocryphal literature regard sin and guilt consideration as especially significant and relate them to to moral principles.

The analysis of the phenomena of weeping (tears) and mourning (sadness) exemplified by the longer and shorter versions of the Serbian transcription of the apocrypha *Theotokos' Walking on Hot Coals* showed that the aforementioned phenomena had different qualifications depending on their sample.

The weeping of sinners suffering for their sins shows that their weeping has nothing to do with the genesis of repentance, yet that it directly derives from the despair caused by immeasurable suffering. Hence their mourning represents „passion sadness", and their prayers and praise are not ascended for a man's inner transformation and healing, thus failing to reflect the essence through its form.

On the other hand, the weeping of Theotokos, angels and the holy comes from the mourning for the fall of the Other. Hence their mourning represents the expression of a true love, and their tears are the tears of mediators, the tears of man's representatives before God.

Furthermore, the analysis showed that unlike other pieces where weeping was expressed via developed poetic images, here such a literarization is found in the examples of the interrelationship of weeping (yelping) with prayer and praise, because the weeping is mostly expressed via various emotional expressions whose simplicity does not decrease their symbolic significance.

Keywords: Theotokos' Walking Through the Torments, apocrypha, mourning, weeping, sin, torture, prayer

Примљен: 20. јуна 2019. године
Прихваћен: 26. јуна 2019. године

821.163.1-97.09
821.163.1.09 Kliment Ohridski

Наслеђе 43 • 2019 • 305–317

Анка Ж. Симић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

СИМБОЛИЧКА СЕМАНТИКА *ПОХВАЛЕ ЋИРИЛУ* КЛИМЕНТА ОХРИДСКОГ[2]

У раду ћемо анализирати *Похвалу Ћирилу* Климента Охридског, са нарочитим освртом на средишњи део *Похвале,* који подразумева похвалу Ћирилу кроз благослов. Наша пажња биће усмерена на начињени распоред благосиљања у Похвали: усне, језик, лице, очи зенице, руке, прсти, ноге, црква. Вођени књижевно-теоријском анализом, али и теолошком и филозофском литературом која се тиче композиције и семиотике иконе у хришћанству, настојаћемо да откријемо дубљи смисао у старом тексту, с обзиром на то да се његова висока реторичност претвара у сакрално општење са вечним истинама.

Кључне речи: стара књижевност, реч, тело, икона, Истина.

Податке о животу Климента Охридског налазимо у два житија, из нешто старијег времена. У питању су:

1. *Житије Св. Климента Охридског*, обимнији извор с краја XI века, који је на грчком саставио охридски архиепископ Теофилакт (1084–1107) и
2. Житијни текст који је на грчком саставио охридски архиепископ Димитрије Хоматијан (1216–1234), почетком XIII века.

Климент Охридски познат је као ученик Ћирила и Методија који је већ као младић кренуо са њима у мисионарску делатност ширења писмености. Осим сарадника, неретко је био и активни учесник Ћириловог и Методијевог рада у Моравској и Панонији. Невоље које су задесиле ученике Солунске браће, после Методијеве смрти, нису мимоишле ни Охридског који са друговима одлази у Преслав, бугарском краљу Борису, који је окупљао људе који су предано радили на словенским књигама. Преслав замењује Кутмичевицом (западна Македонија) и постаје учитељ, у ширем значењу речи. Ђ. Трифуновић (1976: 18) сматра да је „његова просветитељска делатност била веома велика и оставила је трага у каснијој традицији". У Охриду остаје дуго, окружен ученицима Ћирила и Методија, учинивши га средиштем словенског хришћанства.

1 ankaristic@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

Епископ Велице постаје 893. године, а у Охриду подиже и манастир Св. Пантелејмона, као и две епископске цркве.

Добро је познато да је са књигама и богослужењем на словенском језику утемељена стара српска књижевност. Старословенска књижевност, мисионарска по карактеру, своју улогу међу Србима извршила је прилагођавањем језику српског народа. Као главни ток словенске књижевности, којим она улази у српске земље, Димитрије Богдановић наводи источни огранак ћирилометодијевске традиције, потекао из Охрида и разгранат мрежом климентовске словенско-грчке црквене организације (Bogdanović 1991: 122). Сопственим књижевним радом, као и преводом византијских текстова, Климент Охридски је сачинио фонд старословенске књижевности који је постао основом књижевности српских, али и македонских и других јужнословенских земаља. Тај фонд заправо јесте подразумевао растурене списе по различитим зборницима који су, иако писани на старословенском, ипак сачувани у разним преписима (српским, бугарским, руским).

Први писац словенске књижевности од кога је сачуван већи број потписаних дела, према мишљењу Ђорђа Трифуновића, поглавито је писао жанр *слова*[3], која у насловима његових списа носе различите ближе ознаке: похвала, слово похвално или поученије (Trifunović 1976: 19). Тема нашег рада која се тиче *Похвале Ћирилу* Климента Охридског обавезује нас да се најпре задржимо на карактеристикама похвале као жанра. У *Азбучнику срп̄ских средњовековних књижевних п̄ојмова* (1974) представљен је развојни пут ове посебне књижевне врсте. Наиме, Менандар, чувени ретор из III века после Христа, разликовао је две врсте похвале: 1. похвалу изговорену поводом недавне смрти чији се облик излагања често меша са хваљењем и 2. похвалу која одбацује слике жалости и неприкладне мотиве тешења, дакле чисту похвалу чији је план структуре разрадио сам Менандар. Добар говорник мора неговати похвалу која почиње уводом као суштинским увећањем које истиче значај сижеа. У похвали мора да нагласи тежину теме, немоћ говорника и потребу суочења са послом. Идеју ваља развијати са заносом и прикладно одабраним средствима. Иза увода следи сама похвала јунака која подразумева: живот јунака, порекло, детињство, начин живота, дела, судбину, порођења итд. Похвала се завршава епилогом. Тек после Менандрове схеме, похвала полако добија своје законитости. Историјски посматрано, похвала се јавља упоредо са мартиријем – сувопарним радним извештајем о судском саслушању мученика. Заправо, појавом похвале као да се искристалисао задатак

3 **Слово** – говор свечаног карактера, ораторско, црквено-поучно дело, беседе црквених отаца на разне теме и празнике. У српској средњовековној књижевности, слово је дело краћег обима и ретко када изразито приповедачки грађено, различито од *п̄овест̄и* или *сказанија*. Слово је дело без епског развијања у коме се тема разрађује свим средствима реторике и поезије. Тако слово у српској средњовековној књижевности може постојати као нека врста жанра. Уколико се уз слово јавља неки атрибут оно тада улази у оквире других жанрова, на пример: *п̄охвално слово* остварено је као похвала и сл. (в. Trifunović 1974: 300–303).

писца: мартириј је имао да буди религиозно осећање својом животном истином, а похвала својом дирљивошћу. Зато је похвала неретко подразумевана као непоуздан историјски извор. Јер писци похвала често нису ни имали јасну представу о свим околностима светитељева живота. Свакако, као посебна књижевна врста, похвала се јавља већ у најстаријој словенској књижевности (Trifunović 1974: 253–259).

Димитрије Богдановић, међутим, у слову, као књижевном жанру који је прешао у српску средњовековну књижевност из византијске књижевности, увиђа реторску природу средњовековне прозе. Слово детерминише као прозни реторски жанр у најужем смислу речи. Слово је говор или проповед на одређену тему из Библије или црквеног календара или на посебну моралистичку тему. Окупљена у разноврсним зборницима, слова су по садржају и тенденцији богословска и етичка. Похвала, пак, подразумева прелазни жанр, између прозног и поетског. У питању је краћи или дужи текст са изразито лирским обележјима, у коме се прославља и велича врлина светог или какве друге историјске личности, чиме се и утврђује њен култ. Чак и када има стихова, Богдановић похвалу види као првенствено реторски састав (в. Bogdanović 1991: 74, 83).

Климент Охридски саставио је велики број похвалних слова. Композиционо, она су налик класичној античкој поетици и византијској реторици: састоје се из неколико сегмената, тема се не казује, већ се песничко-реторски развија, изграђене су развијене слике, изражавање је ритмичко и метафоричко, сложенице се успостављају као ликовно живе и слично. Климентова дела као таква извршила су утицај на стил и казивање других словенских средњовековних писаца у Србији, Бугарској и Русији. Заправо, начин казивања зачет код Климента Охридског, којим ћемо се ми у овоме раду бавити, нарочито у оним деловима Похвале који подразумевају тачно одређено благосиљање тела, крајем XIV и почетком XV века јавља се као потпуно разгранат и познат као стил „плетениje словес". С наведеним у вези, у даљем раду наша пажња биће усмерена на композициону структуру Климентове *Похвале Ћирилу*, али и на стилске одлике овог текста у коме, како смо већ навели, јесу зачеци споменутог високог стила.

Димитрије Оболенски у књизи *Шест византијских портрета* (1991) истиче како је, од свега што је Климент саставио, најзначајнија његова похвална беседа посвећена Ћирилу. „Она је најтоплија и највише лична. Дубина његове оданости успомени на свога учитеља често се пробија кроз суздржану етикецију конвенционалне хагиографије". (Obolenski 1991: 42) У *Похвали Ћирилу* Климента Охридског, као својеврсном панегирику учитељу (јавном говору у нечију похвалу), Оболенски уочава како сама *Похвала* заправо илуструје оно што се налазило у темељима традиције везане за Ћирила и Методија:

- свест о њеном византијском пореклу,
- величање апостолског града Рима,
- признавање огромног дуга Словена према Константину који их је, подаривши им *Свето писмо* и богослужење на њиховом језику, увео

међу изабране народе овога света,

- хришћанску универзалност која тежи сједињењу Византије и Словена у јединствену верску и културну заједницу, у смислу поучавања свих народа,
- осећање тријумфа које потиче из сазнања да су Словени, добивши *Свето писмо* и богослужбене књиге на сопственом језику, сада могли непосредно да упознају Бога. Нарочито је важно да напоменемо да на ово наслеђе Климент у *Похвали* гледа као на излив божанске милости (в. Obolenski 1991: 42, 43).

Композициона схема *Похвале Ћирилу*[4] Климента Охридског подразумева четири сегмента, на одређени начин распоређена. Први и уводни део Похвале представља тзв. историјат у коме се Климент Охридски обраћа христољупцима са намером да покуша да проговори о „светлозарној успомени" – Ћирилу, учитељу и живом апостолу. Истичући како на језику Ћириловом почива Дух свети (Бог који је Логос), Климент описује Ћирилове мисије у оквиру којих је: учио правој вери, извршавао Павлов завет, јасним причама разарао лажи, „прелетао као орао све крајеве од истока до запада, као сунце у тросветлим зорама сијајући и све лудости разгонећи" (Ohridski 1964: 124). Уводни део *Похвале* завршава податком да Ћирило почива у Риму, сијајући као сунце. Други део *Похвале* јесте осврт на Ћирилове подвиге, као и хвала кроз питања. Охридски овде наводи како су Словени заправо захваљујући: Ћириловим **устима** која су богогласна, часна и од светлости светлија, Ћириловом **језику** који је сладостан и **речи** која је истинита, спознали тросветло божанство – Господа. Трећи део *Похвале* јесте тема нашега рада и њиме ћемо се у даљем раду нарочито бавити. Он подразумева похвалу упућену Ћирилу кроз благослов. Климент Охридски одређеним редоследом благосиља Ћирилове делове тела: **усне, језик**, **лице**, **очи**, **зенице**, **руке**, **прсте**, **ноге**.

„Зато благосиљам твоје усне,
о преблажени оче Кириле,
јер кроз њих сласт духовна истиче на све стране.
Благосиљам многогласни језик твој, којим загрме ти као Бог,
блештећи зором превечнога божанства
и мрак греховни разгонећи.
Благосиљам и многопресветло лице твоје,
озарено Духом светим,
које учини да велеразумна светлост сине
и многобожачка лаж се разбије. [...]" (Ohridski 1964: 127–129)

Четврти и последњи део *Похвале* представља епилог, у виду историјата, у коме се наводе време и место смрти преподобног учитеља

4 Климент Охридски, *Похвала Ћирилу*, у: *Ћирило и Методије: житија, службе, канони, похвале*, превели: Ирена Грицкат, Олга Недељковић, Ђорђе Трифуновић, 1991, Српска књижевна задруга: Београд, стр. 123–130.

Ћирила – 14. фебруар 869. године, у Риму. Похвала се завршава молбом упућеном светоме да се помоли Господу за оне који поштују његово пресветло успење у славу Свете Тројице.

Увиђамо да је у *Похвали Ћирилу* Климент Охридски спровео идеалну композициону схему похвале: дело се састоји од неколико сегмената, тачније четири, има уводни и средишњи део, као и епилог. Уводом је истакнут значај сижеа, наглашена и тежина теме и немоћ говорника, упркос великој потреби суочења са послом. Идеја јесте развијена са заносом, стилом који представља зачетак високог стила, тзв. „плетенија словес". Како бисмо остварили своју намеру да проникнемо у значај и значење Климентовог благосиљања Ћириловог тела, према одређеном распореду, у трећем делу *Похвале*, морамо се задржати на одликама споменутог високог стила, а потом и на средњовековној поетици која подразумева тачно утврђени однос према: књизи, речи, животу, смрти, Богу, спознаји.

Проучаваоци високог стила наводе како се из њега заправо изгоне они изрази који су уобичајени у свакодневној говорној пракси с обзиром на то да је лексика у складу са захтевима поетике. Тако се под „плетенијем словес" подразумева уметнички, поетизован и естетизован језик који има за циљ да понесе духовне, више садржаје. Ирена Грицкат (1984–85: 17) закључује како су се ствари делиле на лакше и теже описиве. Оно што је захтевало већи напор како би се представило, описало или приближило читаоцу или, боље речено, оне књижевне врсте старе књижевности које су због свог садржаја захтевале изражавање у високом стилу (житија, похвале и хомилије) препознајемо као оне којима је циљ да свакодневно прикажу као необично, а познато као нешто чему је потребно објашњење, тако да се некада и познато и свакидашње приказује као узвишено и неприступачно свакоме. То им омогућава високи стил као затворени систем, унифициран у црквенословенском као целини, као нарочита врста реторичне заплетености израза у слагању речи и конструкцији реченица, уз потенцирање суперлативне квалификације која служи апстраховању конкретних објеката и постизању експресивности израза. Зорица Никитовић (2011: 233) високи стил сагледава као онај који је учен и књишки, те као такав далек свакодневном изражавању, а близак литургијском. Ако наведеноме додамо чињеницу да по укључености у стил „плетенија словес" доминирају атрибути као изражајна средства високе експресивне вредности, закључујемо како је основна функција текстова који су писани високим стилом, дакле и саме Похвале, да човека приближе познању Истине, колико је то човеку и преко речи могуће.

Вратимо се сада трећем делу *Похвале Ћирилу* Климента Охридског, у коме уочавамо литургијски карактер текста и у коме се кроз благослов Ћирилових делова тела потенцира суперлативна квалификација која служи апстраховању и еспресивности израза. Овде налазимо: многогласни језик, многопресветло лице, велеразумну светлост, златообразне очи, богоумно светло, анђелолике зенице, пречасне руке, богократне

прсте, светлозарне ноге и слично (в. Ohridski 1964: 127–129). С обзиром на то да смо пристали уз мишљење да је лексика старога текста у складу са захтевима старе поетике, а да је основна функција старога текста, у овоме случају наведене *Похвале*, да човека приближи познању Истине, остаје нам да покушамо да одговоримо на следећа питања:

- У складу са каквом поетиком је дата лексика у *Похвали*?
- Шта препознајемо у својеврсној организацији Климентовог благосиљања Ћириловог тела?
- На какву нас то Истину Похвала, нарочито њен трећи део, упућује?

Димитрије Богдановић у *Историји старе српске књижевности* (1991: 29–89) најпре полази од преводне књижевности коју детерминише као неотуђиви и конститутивни део сваке словенске националне књижевности средњег века, па тако и српске. Један усвојени део светске литературе одредио је биће, природу, поетику и естетику старе српске књижевности. Што се српске књижевности средњег века тиче, она је грађена у оквиру јединствене естетске филозофије византијског света. Сама књижевност није аутономни систем, већ је као и свака друга уметност тога доба у служби и неуметничких циљева: на плану сазнања (философија), на плану понашања (етика), на плану учења и васпитања (дидактика и педагогија). Средњовековна књижевност не занемарује идеал лепога, али уметничка лепота јесте форма и вид апсолутне стварности. На живот се гледа у односима вечног и пролазног, у поларизацији људског и божанског. Бог је за средњовековног човека свемоћни творац света и посебно човека, који је по акту стварања остао у сталном додиру и односу са својом творевином, учествујући у његовој судбини својом премудрошћу. Овде се уочава извесни морални дуализам и биполарност онтолошко-етичко, што значи да је однос Бога и света колико онтолошки по својој суштини, толико и етички поларизован. Дакле, добро је апсолутизовано у самом бићу Божјем, а зло је грех и нарушавање Божјих закона, Божјих заповести. Ученост, добродетељ и култ јесу основна садржина, тематика и идеолошки основ старе српске књижевности. Такође, и став према писму и књизи био је јасно идеолошки мотивисан, оправдавајући се у систему вредности и погледу на свет у коме је реч имала друго значење и друго достојанство у односу на оно које има данас, а писање дубљи смисао. Како је српски народ писменост примио из Византије, тако је са писменошћу примио и оне идеолошке ставове који су одређивали његов однос према књизи и књижевности. Према византијском схватању, два су ступња знања: нижи и виши, спољашњи и унутрашњи, телесни и духовни. Према формулацији С. С. Аверинцева, у питању је модус двојне артикулације света са опозицијом и симетријом као битним одредницама те артикулације на историјском (овај век – будући век), космолошком (земаљско – небеско) и онтолошком плану (материја – дух). (Averincev 1982: 125) Запажамо како је једно од најсвеобухватнијих обележја средњовековне идеологије заправо двојство. Тако нижем, спољашњем и телесном знању припада сва лаичка

образованост, док је идеал знање узвишено, унутрашње и духовно, знање религиозне природе до којег се долази теолошком ученошћу и аскетском праксом. Маја Анђелковић још истиче како су се Срби „обзнањивали у словенској, српској средњовековној парадигми трагајући за оним тајним знањем које се нуди само изабранима" (Anđelković 2013: 106).

Са друге стране, важно је истаћи како хришћанство полази од неких интелектуалних идеја хеленизма, с обзиром на чињеницу да велики значај придаје Духовном, Логосном. Наиме, у представи о Богу доминира идеја о Логосу, што значи вечном и апсолутном уму, апсолутном Интелекту који собом осмишљава сав свет, сву егзистенцију. Зато је у средњем веку умност или здравоумност нужна манифестација божанског у људском бићу. Хришћанска етика живот усмерава ка усавршавању у богопознању, тако да је врхунац људске егзистенције у бескрајном проширивању сазнања Истине. До споменутог узвишеног знања није могуће доћи мимо Бога, Логоса – интелектуалног и апсолутног духовног принципа у свим његовим манифестацијама. Само писмо или књига јесте једно од испољавања Логоса и тог разумног, духовног поретка. Дакле, реч људска сада нам се открива као посредник апсолутне речи божанске. Писање је света, логосна ствар и нешто налик сакралном дејству, са призвуком нечег мистериозног. Из оваквог схватања проистекао је култ књиге, који је карактеристичан за византијски свет, а заснован на хришћанском поимању *Библије* као писмено фиксиране речи самога Бога. Писање је право само ако је облик божанске речи. Увиђамо да је у питању својеврсна култна радња, што се види у старим текстовима у којима писци траже помоћ „одозго" за писање, уз молитвене инвокације на почецима и завршецима рукописа. Писац тако постаје писар божанских речи, а писање један одговоран посао који захтева молитвеност, знање и ученост. Писање је подвиг и облик литургије, којим човек служи Богу са осећањем метафизичке одговорности за сваку написану реч. Са друге стране, теологији писања одговарала је теологија читања и слушања. Стари текстови читани су наглас, уклопљени у литургијски чин. Сам тај чин тексту је подизао тон, а већ високу реторичност претварао је у сакрално општење са вечним истинама или са самом божанском речју. Зато се у старим текстовима нужно тражи прави и дубљи смисао. Дакле, Климент Охридски, састављањем *Похвале Ћирилу*, нарочито благосиљањем свога учитеља, изводи једну култну радњу за коју тражи помоћ од Господа. Хвалећи учитеља, Охридски прославља Господа. Његова реч постаје посредник апсолутне речи божанске, а висока реторичност својеврсно сакрално општење са Истином, са божанском речју. Наиме, својеврсно благосиљање открива нам се као знак уз помоћ којег се и остварује споменуто сакрално општење са Истином.

У оквирима средњовековне поетике, истина није била у појединачном, већ у општем, у тоталитету целине. Опште место, даље, јесте знак којим се омогућава општење. Систем тих знакова истовремено и шифрује, али и дешифрује одређени мисаони садржај, одређено емоционално стање. Средњовековна уметност се, с обзиром на то да као таква

припада једној метафизичкој, духовној сфери, уздиже изнад времена и као да негира време. Прошлост тако постаје садашњост, а комуникација са прошлошћу непосредна. Оно што се види постаје само знак онога што се не види. Књижевна реч прераста у симбол, док је структура стила у целини обележена симболизмом. На овај начин, поређења и метафоре добијају нову димензију – осим што су реторске фигуре, они су и облици у којима се манифестује и препознаје духовна Истина Бића. Читање старог текста нагони читаоца на интензивну умну делатност, изазивајући дубоке емоције у доживљају сакралних суштина, иза необичног израза. Дакле, Климентово благосиљање одређених делова тела учитеља и живог апостола Ћирила, као оно што видимо када гледамо у текст јесте заправо знак онога што се не види. Постаје нам јаснији распоред сачињен приликом благосиљања: Охридски почиње од усана, прелази на језик, потом на лице и наставља очима, зеницама, рукама, прстима и ногама. С обзиром на Ћирилову мисионарску делатност, Охридски у Ћириловом раду препознаје основу хришћанске етике – живот усмерен ка усавршавању у богопознању, као и врхунац људске егзистенције у бескрајном проширивању сазнања Истине. У складу са поетичким претпоставкама средњег века, тј. у складу са средњовековним односом према речи, књизи и писању, Охридски Ћирилову реч види као посредника апсолутне речи Божје. Даје ли нам онда ово за право да и ми реч Климента Охридског откријемо као ону која посредује божанској речи, па да иза благосиљања као знака потражимо његов дубљи смисао? Јер сакралност средњовековног језика, као и семантика сакривена иза узвишене реторичности и метафоричности нагони нас на дубља истраживања уз помоћ којих бисмо проникли у богату духовну стварност коју су српски писци кроз своја дела тематизовали и поетизовали.

Ако се поново вратимо трећем делу *Похвале Ћирилу*, Климента Охридског, дакле благосиљању Ћирилових делова тела, читањем текста успећемо да остваримо и једну сликовну представу или, према речнику Бориса Успенског, слику иконе. Ређање прво усана, па језика, лица, очију, зеница, руку, прстију и ногу у Климентовом тексту указује нам се као својеврсно иконописање речима, уз помоћ којег заправо имамо иконописни приказ Ћирила који се посредством текста успоставља пред нама.

> „Делу старе уметности с правом се може приступити као предмету дешифровања у тежњи да се открије особити језик уметничких поступака, тј. нарочити систем приказивања извесноga садржаја на равни сликарскога дела. Потешкоће при таквоме дешифровању условљене су тиме што нам у довољној мери нису познати не само изражајни поступци, него и сам садржај древне слике." (Uspenski 1979: 280)

Када је у питању дешифровање језика средњовековне уметности дела од иконописне вештине могу бити од кључног значаја. Овоме иде у прилог сама каноничност иконописа, строга ограниченост сижеа и композиција, њихова иконографска заштићеност, те постојање обрасца према коме се сликају одређени сижеи. Са друге стране, саме фреске

нагињу ка илустративности у смислу да представљају илустрације, у широком смислу речи, за неки текст. Б. А. Успенски (1979: 284) тврди да је семиотички приступ иманентан иконописноме делу. Јер семиотичку или језичку суштину иконе увиђали су и црквени оци. Ово нам омогућава карактеристична поређења за којима смо у овоме раду посегли, поређења писменог текста са иконописном сликом или поређење језика са иконописом. Иконе и текстови заправо и постоје ради поучавања о вери, док су језички и иконски вид приказивања два равноправна и допунска начина изражавања.

Текст јесте особени знак који поседује самосталан садржај или је скуп елементарних знакова када садржај текста зависи од садржаја знакова и правила језика. Икона, такође, јесте знак особите врсте, али и као текст изражен на неком језику. Када се о семиотици иконе говори, могуће је издвојити две теме: икона као знак и језик иконе. „И један и други аспект изучавања иконе увек су јасно разумевали и довољно давно експлицитно формулисали у цркви. Реч икона означава слику-знак, тако да је у самој етимологији ове речи од искона садржана семиотичка проблематика." (Uspenski 1979: 252) Икона као знак изражава, али и одређује теолошку суштину иконе. Зато теологију иконе можемо свести на питање о њеној знаковној суштини, тј. коме се изражава поштовање у икони – форми или садржају. С обзиром на само разграничавање форме и садржаја, знака и значења, те симбола и симболизованог, као и на сам проблем условности знака који између њих ствара разлику, можда је најбоље пристати на одговор који подразумева истовремено поштовање и форме и садржаја. Ово питање о знаковној и теолошкој суштини иконе било је постављено још у спору иконобораца и иконопоштовалаца, чији је присталица био и сам Ћирило. Што се друге теме тиче, дакле језика иконе, она је у вези са прагматиком иконе. По учењу црквених отаца иконе имају исту улогу за неписмене коју имају и књиге за писмене људе. Зато су и била важна питања о језику иконе, тачније о језику визуелних знакова, као и о односу визуелног и језичког текста. Још једна важна ствар о којој ваља проговорити у овоме раду тиче се гледања иконе. Наиме, углавном ће се рећи, када се посматра нека икона, да је то Богородица или Бог, а заправо је у питању слика Богородице или слика Бога, с обзиром на то да би верник, гледајући у икону, морао да види пралик самога Бога. Јер како Успенски истиче (1979: 257) „икона се узима као сведочанство божијег оваплоћења". Другачије речено, икона је сведочанство о Богу и свецима, где се свеци доживљавају као жива икона Бога.[5] Напослетку, у икони и помоћу ње остварује се веза са обожаваним лицем које је на њој насликано. Сада нам постаје прилично јасно зашто је Климентово благосиљање можда најзначајнији и најлепши део *Похвале Ћирилу*. Остварено као текстуални приказ, али и са могућно-

5 О литургијској функцији једне проповеди у којој се успоставља тумачење Јосифа као префигурације Христа пише Маја Анђелковић у тексту *Прича о прекрасном Јосифу: заједничка тема српске црквене литературе и сликарства прве половине 18. века* (2011: 263–281)

шћу да прерасте у иконописну слику, са сложеницама које су врло живе ликовно и синтетички постављене у оквир развијене сликовитости, послужило је Клименту Охридском да речитошћу, топлином и искреним заносом узвелича свога учитеља. Такође, Климент својим благословом као таквим испуњава задатак који се намеће и старом тексту и иконопису – и једно и друго видљиви су знак невидљивог, слика Ћирила, али и слика Господа самог.

На крају, у једној врсти закључка, остаје нам да нешто кажемо о Истини на коју нас *Похвала Ћирилу* Климента Охридског, а нарочито њен трећи део који се тиче благосиљања, упућује. Епископ Јован Пурић каже: „Сагледавајући икону ми учествујемо у чину Откривења." (Purić 2010: 7) О значају иконе као средства општења, о присуству Божјем у икони, али и о симболизму иконе као мосту учешћа у обе реалности исцрпно пише Архимандрит Тихон (Ракићевић) у књизи *Икона у литургији: смисао и улога* (2016). Икона, као и писана реч, подразумева озбиљно средство за спознају Бога, као и један од путева општења са Њим. Средњовековна уметност је тако средствима материјалног света заправо преносила откривење божанског света, чинећи нас тако ближим њему за његово сагледавање и поимање. Климент Охридски и пише у *Похвали* како смо заправо кроз Ћирила и његова часна уста спознали тросветло божанство које се једним суштаством одражава (Ohridski 1964: 127). И у тексту, и у икони, остварује се општење земаљског и небеског, у видљивом сагледавамо невидљиво, у временском вечно. Текст може бити и јесте историјски документ, али је и као икона средство „општења". Док читамо *Похвалу Ћирилу*, ми у својој свести успостављамо слику једне историјске личности и њене делатности. Али, захваљујући старом тексту, у коме се као у икони, спајају две стварности – људска и божанска, ми успевамо да појмимо Светог Ћирила као живог апостола, спознајемо суштину светости и духовности, откривамо самог Господа.

„Циљ сваке уметничке представе је да нам учини осетним присуство изображеног који одсуствује." (Arhimandrit Tihon 2016: 218) Дакле, у обичном портрету, у тексту, можемо наћи нешто од личности коју он представља, он нам преноси нешто од те личности, али и представља саму личност јер је напросто оприсутњује. Икона, пак, ове особине уметности чак и превазилази. Јер тек присуством иконе могуће је усредсредити се на Божју присутност. Тако у *Похвали Ћирилу*, у узвишеном стилу Климента Охридског, уочавамо човека средњег века који наслућује суштину духовности, суштину светости, наслућује Господа. Ово се нарочито односи на трећи део Похвале, у коме се кроз благосиљање успоставља својеврсна икона Светог Ћирила, чиме се средњовековном писцу отвара могућност да визуелно општи, најпре са светим Ћирилом, али и са самим Господом, те да у своме простору и времену искуси Његово присуство, да оствари комуникацију са Њим. Дакле, стојећи пред Ћириловом иконом, Климент Охридски стоји пред Богом јер је икона знак Његовог присуства. Она сведочи и о Светоме, и о Божјем присуству у времену и простору, те је као таква постала симбол откривења.

Са друге стране, управо је симбол средство које успева да премости јаз између створеног и нестворeног, као и средство које повезује искуство и Истину. Оваплоћењем, које собом доводи иконизацију, симболизам је постао могућ, а Син Божји је Очовечењем постао историјска стварност. Реч, а нарочито икона као симбол у функцији су моста између света и Бога, учествујући у обе реалности. Дешифровањем смисла и поруке ових симбола открива се карактер трансцендентног присуства, које је симболизовано, али и потпуно реално.

Литература

Averincev 1982: S. S. Averincev, *Poetika ranovizantijske književnosti*, preveli Dragoljub Nedeljković, Marija Momčilović, Beograd: Srpska književna zadruga. [orig.] Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Anđelković, Pajić 2011: M. Anđelković, S. Pajić, Priča o prekrasnom Josifu: zajednička tema srpske crkvene literature i slikarstva prve polovine 18. veka, zbornik radova *Društvene krize i (srpska) književnost i kultura*, ur. Dragan Bošković, Maja Anđelković, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 263–281. [orig.] Анђелковић, Пајић 2011: М. Анђелковић, С. Пајић, *Прича о прекрасном Јосифу: заједничка тема српске црквене литературе и сликарства прве половине 18. века*, зборник радова *Друштвене кризе и (српска) књижевност и култура*, ур. Драган Бошковић, Маја Анђелковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Anđelković 2013: M. Anđelković, (Ne)vizantijski apokrifni izlet na onaj svet, zbornik sa međunarodnog naučnog okruglog stola *Vizantija u (srpskoj) književnost i kulturi od srednjeg do dvadeset i prvog veka*, ur. Dragan Bošković, Kragujevac, Filološko-umetnički fakultet, 101–108. [orig.] Анђелковић 2013: М. Анђелковић, *(Не)византијски апокрифни излет на онај свет*, зборник са међународног научног округлог стола *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, ур. Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 101–108.

Arhimandrit Tihon 2016: Arhimandrit Tihon (Rakićević), Ikona u liturgiji – Smisao i uloga, Beograd: Studenica. [orig.] Архимандрит Тихон 2016: Архимандрит Тихон (Ракићевић), *Икона у литургији – Смисао и улога*, Београд: Студеница.

Bogdanović 1991: D. Bogdanović, *Istorija stare srpske književnosti*, drugo izdanje, Beograd: Srpska književna zadruga. [orig.] Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, друго издање, Београд: Српска књижевна задруга.

Grickat 1985: I. Grickat, *O dihotomiji književnog izraza*, separat, Cyrillomethodianum, XVIII-IX, 17–27.

Grković Mejdžor 2007: J. Grković-Mejdžor, *Spisi iz istorijke lingvistike*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. [orig. Грковић Мејџор 2007: Ј. Грковић-Мејџор, *Списи из историјске лингвистике*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Deretić 2016: J. Deretić, *Poetika srpske književnosti*, Zrenjanin: Sezam book. [orig.] Деретић 2016: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Зрењанин: Sezam book .

Kašanin 2002: M. Kašanin, *Srpska književnost u srednjem veku*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. orig.] Кашанин 2002: М. Кашанин, Српска књижевност у средњем веку, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Nikitović 2011: Z. Nikitović, Srpskoslovenska složenica u funkciji stilske figure, STIL: međunarodni časopis, Milosav Ž. Čarkić, br. 10, Beograd: Međunarodno udruženje Stil, 233–243. [orig.] Никитовић 2011: З. Никитовић, *Српскословенска сложеница у функцији стилске фигуре*, *Стил*: међународни часопис, Милосав Ж. Чаркић, бр. 10, Београд: Међународно удружење Стил, 233–243.

Nikitović 2012: Z. Nikitović, Sakralnost kao semantička kategorija, zbornik radova sa naučnog skupa *Nauka i identitet,* ur. Miloš Kovačević (red.), knj. 6/1, Pale: Filozofski fakultet, 245–257. [orig.] Никитовић 2012: З. Никитовић, *Сакралност као семантичка категорија*, зборник радова са научног скупа *Наука и идентитет*, ур. Милош Ковачевић (ред.), књ. 6/1, Пале: Филозофски факултет, 245–257.

Kliment Ohridski 1964: K. Ohridski, *Pohvala Ćirilu*, u: *Ćirilo i Metodije: žitija, službe, kanoni, pohvale*, Beograd: Srpska književna zadruga, 123–130. [orig.] Климент Охридски 1964: К. Охридски, *Похвала Ћирилу*, у: *Ћирило и Методије: житија, службе, канони, похвале*, Београд: Српска књижевна задруга, 123–130.

Obolenski 1991: D. Obolenski, *Šest vizantijskih portreta*, Beograd: Srpska književna zadruga. [orig.] Оболенски 1991: Д. Оболенски, *Шест византијских портрета*, Београд: Српска књижевна задруга.

Trifunović 1974: Đ. Trifunović, *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd: Vuk Karadžić. [orig.] Трифуновић 1974: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Вук Караџић.

Trifunović 1976: Đ. Trifunović, *Kratak pregled jugoslovenskih književnosti srednjeg veka*, Beograd: Filološki fakultet. [orig.] Трифуновић 1976: Ђ. Трифуновић, *Кратак преглед југословенских књижевности*, Београд: Филолошки факултет.

Uspenski 1979: B. A. Uspenski, *Poetika kompozicije: Semiotika ikone*, izbor i prevod Novica Petković, Beograd: Nolit.

Наслеђе 43 • 2019 • 305–317

Anka Ž. Simić

SIMBOLIC SEMANTICS IN *THE PRAISE OF CYRIL* BY CLEMENT OF OHRID

Summary

The paper analyzes the Praise of Cyril by Clement of Ohrid, with a particular reference to the central part of the Praise which implies the praise to Cyril through a blessing. We will focus the attention on the arrangement of blessings in the Praise: lips, tongue, face, pupil eyes, hands, fingers, legs, church. Guided by the literary-theoretical analysis, as well as by theological and philosophical literature regarding the composition and semiotics of icons in Christianity, we will try to discover a deeper meaning in the old text, since its high rhetoric turns into a sacral discourse with eternal truths.

Key words: old literature, word, body, icon, truth

Примљен: 31. марта 2019. године
Прихваћен: 14. јуна 2019. године

811.134.2'37'38
821.134.2-1.09"18/19"

Наслеђе 43 • 2019 • 319–333

Анђелка Д. Пејовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за иберијске студије

КАКО ЧУЈЕМО БОЈЕ И ВИДИМО ЗВУКЕ: О СИНЕСТЕЗИЈИ У ШПАНСКОМ ЈЕЗИКУ И ПОЕЗИЈИ[1]

У раду се разматра појам синестезије на лингвистичком и књижевном плану шпанског језика. На лингвистичком плану се представљају устаљене синтагме у шпанском језику које почивају на синестезији. Корпус је ексцерпиран првенствено из комбинаторног речника шпанског језика, а допуњен је примерима из корпуса *CREA* и једнојезичног речника Шпанске краљевске академије. На књижевном, односно поетском плану, износе се синеса тезијске креације уочене код песника с краја XIX и почетка XX века, посебно код припадника Генерације 27. Анализа показује да су у устаљеним синестезијама придеви из најнижег, примарног чула додира, најзаступљенији у спецификовању именица из домена других чула, док је приметно одсуство придева из домена чула мириса у овој улози. У поетским синестезијама доминира употреба чула највишег реда, вида, и конкретно, придева који означавају боје. Осим примера „праве" синестезије представљамо и примере синестезије другог реда, која подразумева здруживање основних чула и осећања, те чула и утисака. На крају, указујемо на мултимедијалне и мултисензоријалне синестезије у шпанској поезији XXI века.

Кључне речи: синестезија, чула, перцепција, шпански језик, поезија на шпанском језику

„[…] ако зна тело очима да слуша,
онда душа жели слухом да посматра"
(Лопе де Вега, превод В. Кошутић)

1. УВОД

Синестезија је „опис чулне перцепције у којем се осети једног чула изражавају категоријом другог чула" (Popović 2007: 671), односно „спој утисака доживљених различитим чулима" (Željski 2014: 91). Термин је настао од старогрчких речи *σύν* [syn], у значењу 'удружено или заједно',

1 Рад је урађен у оквиру научног пројекта *Динамика структура савременог српског језика* (пројекат број 178014), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

и αἴσθησις [aisthēsis], у значењу ’перцепција или чулност’, тако да синестезија означава сједињеност чула (Komaromi 2015: 22).

Примера прожимања чула односно синестезије има још од античког доба: Хомер опева *медни глас* сирена (Živković 2001: 778), а Питагора и Аристотел износе ставове о постојању везе између музичке скале и дугиних боја. Вековима касније, синестезија је предмет интересовања и Исака Њутна, који је повезао сваки од седам тонова музичке скале са по једном од примарних боја спектра. У уметности посебно је занимљиво присуство синестезије код руског сликара В. Кандинског[2], с краја XIX и почетка XX века (Pueyo 2007, Vuković 2010). У књижевности пак, „поезија је природни оквир истраживања синестезије" (Vuković 2010: 65), где је она нарочито присутна од XIX века. Синестезија је, дакле, веома распрострањен феномен, присутан у практично свим културама.[3]

Термин синестезија су у XVIII веку користили француски лекари (González Pérez 2017: 59), а у Немачкој, 1812. године, Џорџ Тобијас Лудвиг Саш (*Georg Tobias Ludwig Sachs*) објавио је своју докторску дисертацију из области медицине, на тему албинизма (на сопственом и сестрином примеру) и синестезије у домену музика – боја (De Córdoba Serrano, Riccò 2014: 43). Објављена дисертација је била написана на латинском језику, а 1824. године је преведена на немачки језик. Де Кордоба Серано и Рико (2014: 43) износе мишљење да разлог због чега је овај аутор недовољно познат у историји синестезије јесу управо језици на којима је дисертација објављена, јер нису били бројни они који су умели да читају латински, с једне стране, а са друге, већина истраживача који су се бавили синестезијом пореклом је са енглеског (британског или америчког) говорног подручја. Иако је у Немачкој објављено више приказа и чланака заснованих на поменутој дисертацији, први научник који се осврнуо на запажања о синестезији изнета у њој био је француски физичар *Charles-Auguste Édouard Cornaz* (1848), док се први приказ Сашовог рада у америчкој академској средини појавио 80-ак година након објављивања његове дисертације, 1892, а аутор приказа је Крон (*Krohn*) (De Córdoba Serrano, Riccò 2014: 44). Ипак, Саш је пао у заборав, а најпознатијом научном студијом сматра се она објављена 100 година касније, тачније 1989, *Synesthesia. A Union of the Senses*, америчког неуропсихолога Ричарда Сајтовика (*Richard E. Cytowic*), након које је уследила и друга његова књига, *The man who tasted shapes* (1993) (De Córdoba Serrano, Riccò

2 О синестезији код Кандинског вид. Komaromi 2015. Како подсећа ауторка (Komaromi 2015: 90–91), Кандински се у детињству бавио и музиком и цртањем, што је допринело његовим размишљањима о здруживању поменутих двеју уметности („музикалност боја"), које су у основи његових естетских погледа.

3 Иако се синестезији још од античког доба приступало са реторичког становишта, као метафори, метафоричким модизмима, аномалијама којима се постиже експресивност израза, пре свега поетског, Гонсалес Перес сматра да такав прилаз није довољан да би се објаснило велико присуство синестезијских синтагми у савременом језику, где се оне јављају као универзалија и језички принцип (González Pérez 2017: 918–919). Ипак, у овом раду се не бавимо природом синестезије.

2014: 44). Сајтовик се, тако, сматра зачетником научних истраживања о синестезији.[4] Како наводи овај аутор, синестезија означава „ретку способност да се чују боје, окусе облици или искусе неки други подједнако необични спојеви чула"; синестетички опажаји нису ни конвенционалне перцепције ни слике, већ се одликују необичном просторном екстензијом и динамичношћу, невољни су, аутоматски и постојани у времену (Cytowic 2002: 2).

Дакле, иако је у питању феномен који се истражује у психологији и неурологији, синестезија је присутна и у музици, ликовној уметности, језику, књижевности, па чак и филму.

Улман (*Ullmann* 1964, *apud* Day 1996, Komaromi 2015) показује да постоје извесне правилности када је у питању преношење осета с једног чула на друго: оно иде од нижих чула ка вишима (*додир → укус → мирис → слух → вид*), при чему нису сва чула подједнако заступљена у синестетичком преносу (најчешћи изворни домен је чуло додира, док је најчешћи циљни домен звук, дакле слух). Иако у синестетичким преносима учествује пет основних чула (додир, укус, мирис, слух, вид), Дај (1996) укључује и температуру, коју разликује од чула додира. Како наводи, обојени звуци су веома учестали у неуролошкој синестезији (а најзаступљенија су обојена слова и бројеви), док су у синестезијској метафори у енглеском језику најучесталији тактилни звуци, односно пренос слух–додир (Day 1996). За њега су синестезијске метафоре заиста метафоре, које настају одређеним семантичким процесима и условљене су културним елементима, као и друге врсте метафора. Наводи, такође, да нема потпуног поклапања између синестезије и синестезијске метафоре, али да су и једна и друга фокусиране на слушање, док је највећа разлика у томе што синестете имају највише визуелних перцепција.

Вилијемс (*Williams* 1976: 464, *apud* Dragićević 2000: 391) показује да се лексеме за додир метафоризују ка укусу (*оштар укус*), ка бојама (*тупе боје*) или ка звуку (*меки звуци*); лексеме са значењем укуса се метафоризују ка мирису (*кисео мирис*) или звуку (*сладуњава музика*), лексеме за боју се односе само на звук (*тамна музика*), а лексеме за звук – само на боје (*мирне боје*).

Како се може видети из наведеног, синестезија у лингвистичком[5] смислу подразумева отворене класе речи, што значи да је грађа за њено истраживање обимна и разноврсна. Због тога ћемо у овом раду

4 „Средином XIX века синестезија је инспирисала уметнички покрет који је трагао за чулним спајањем, те се удруживање чула последично све више јављало као *идеја*" (мултимодални концерти са спојем музике и светла, понекад и са мирисима итд.) (Cytowic 2002: 7). Међутим, Сајтовик се, како и сам наводи, у својој књизи и истраживању не бави синестезијом у том смислу, већ га као лекара неуропсихолога занимају спонтани, невољни синестетички доживљаји.

5 Када су у питању лингвистичка истраживања синестезији, уочава се више приступа. Традиционална семантика гледа на синестезију као на врсту метафоре, структуралну семантику интересује сама срж синестезије, док је за когнитивну семантику синестезија начин категоризовања света, које је засновано, пре свега, на нашем искуству (González Pérez 2017: 940).

направити један општи осврт на синестезију у шпанском језику, али и у књижевности (тачније, поезији) на шпанском језику. Циљ је, најпре, да се упознамо са уобичајеним, дакле стандардизованим синестезијским конструкцијама у шпанском језику, а затим и да представимо неке од креативних или „уметничких" односно књижевних синестезија, чији су творци неки од највећих песника на шпанском језику. У првом случају, грађу смо ексцерпирали из комбинаторног речника шпанског језика *REDES* (око 80 примера), употпуниви је претрагом корпуса *CREA* и једнојезичног речника *DRAE* Шпанске краљевске академије. Када је реч о синестезији у шпанској поезији, послужили смо се антологијом шпанске поезије Херарда Дијега (*Gerardo Diego*) и веб страницом „Поезија на шпанском језику", као и постојећим студијама на ову тему.

2. СИНЕСТЕЗИЈА У ШПАНСКОМ ЈЕЗИКУ

Будући да синестезија представља „комбинацију лексема односно синтагму засновану на процесу преношења између различитих чулних домена", а посебно комбинације придева и именице (González Pérez 2017: 918), за формирање језичког дела корпуса послужили смо се комбинаторним речником шпанског језика. Овај речник је карактеристичан, између осталог, по томе што бележи устаљене комбинације у шпанском језику, што значи да су књижевне и стилске синестезијске креације изостале. То је управо оно што нас занима: да установимо који типови синестезијских односа су уобичајени и устаљени у шпанском језику, односно које су то стандардизоване синестезије у овом језику. У нашем корпусу се нашло преко 80 синтагми. Неки примери су додатно потврђени у једнојезичном речнику шпанског језика Шпанске краљевске академије (*DRAE*) и корпусу *CREA*, пре свега тамо где у први мах није најјасније да ли је у питању реч из једног или другог чулног домена, или када је реч карактеристична за више од једног домена (нпр. *тон, хроматизам* и слично).

Истраживање које смо спровели на материјалу шпанског језика показало је следеће синестезијске домене:

мирис–додир (*olfato agudo* 'оштар, изоштрен њух, чуло мириса'), *olor punzante* 'пробадајући мирис, оштар мирис');

слух–додир (*grito agudo* 'оштар крик, оштра вика'), *sonido agudo* 'оштар звук'), *tono agudo* 'оштар тон'), *voz aguda* 'оштар глас'), *caluroso aplauso* 'топао аплауз'), *tibio aplauso* 'млак аплауз'), *bronco ruido* 'груба, храпава бука, граја, галама'), *bronco murmullo* 'груб, храпав жамор'), *voz bronca* 'груб, храпав глас'), *tos bronca* 'груб, храпав кашаљ'), *trompeta bronca* 'груба, храпава труба'), *chillido agudo* 'оштар врисак, крик'), *melodía suave* 'нежна мелодија'), *música suave* 'нежна музика'), *ovación calurosa* 'топла овација'), *voz punzante* 'пробадајући глас, оштар глас'), *grito punzante* 'пробадајући повик, оштар повик'), *timbre punzante* 'пробадајуће звоно'), *silencio férreo* 'гвоздена тишина'), *sonido áspero* 'груб (одбојан) звук'), *sonido bronco* 'груб,

храпав звук'), *sonido cálido* ('топао звук'), *sonido cristalino* ('кристални звук'), *sonido seco* ('сув, туп, пригушен звук'), *tono seco* ('сув, туп, пригушен тон'), *tos aguda* ('оштар кашаљ'), *tos seca* ('сув кашаљ'), *sonido bronco* ('груб, храпав звук'));

укус–додир (*bebida suave* ('нежно, мекано (благо) пиће')), *vino seco* ('суво вино'), *agua blanda* ('мека вода'), *agua dura* ('тврда вода'));

слух–вид (*música sombría* ('мрачна, тмурна музика'), *tono sombrío* ('мрачан, таман тон'), *sonido brillante* ('блистав звук'), *sonido claro* ('јасан, светао звук'), *sonido luminoso* ('светао звук'), *sonido oscuro* ('таман звук'), *sonido transparente* ('провидан звук'));

мирис–укус (*aroma dulce* ('слатка арома, сладак мирис'), *olor dulce* ('сладак мирис'));

вид–додир (*color cálido* ('топла боја'), *color suave* ('нежна боја'), *mirada acerada* ('челични поглед'), *mirada aguda* ('оштар поглед'), *mirada ardiente* ('ватрен, пламтећи поглед'), *mirada cálida* ('топао поглед'), *mirada cristalina* ('кристални поглед'), *mirada fría* ('хладан поглед'), *oscuridad ardiente* ('ватрена, пламтећа тама'));

слух–укус (*canción dulce* ('слатка песма'), *melodía dulce* ('слатка мелодија'), *música dulce* ('слатка музика'), *sonido dulce* ('сладак звук'), *tono dulce* ('сладак тон'), *tono ácido* ('кисео тон'), *voz dulce* ('сладак глас'), *música meliflua* ('медена музика'), *tono melifluo* ('медени тон'), *voz meliflua* ('медени глас'), *sollozo amargo* ('горак јецај'));

додир–вид (*temperatura alta* ('висока температура'), *temperatura baja* ('ниска температура'));

вид–слух (*color chillón* ('дречава боја'), *color estridente* ('пиштава боја'), *cromatismo estridente* ('пиштав хроматизам[6]'));

вид–укус (*mirada agridulce* ('киселосладак, слаткогорак поглед'), *mirada dulce* ('сладак поглед'));

додир–укус (*caricia amarga* ('горко миловање, мажење, додир'), *caricia dulce* ('слатко миловање, мажење, додир'));

додир–слух (*golpe sordo* ('глув, пригушен, туп, потмуо ударац, удар')).

6 Хроматизам има двојако значење. Према PMC1, у питању је: '1. Физ. својство белог зрака да се распада, разлаже на зраке различитих боја. 2. муз. в. хроматика', а хроматика је, према истом речнику, '1. наука о бојама. 2. муз. повишење и снижење основних тонова дијатонске лествице; тонски систем који се заснива на полусистемима'.

Наведене примере резимирамо у следећој табели, следећи модел Р. Драгићевић (2000):

Именице из домена чула	*Придеви из домена чула*	*Примери*
Слух	Додир	*sonido agudo* ('оштар звук')
	Вид	*sonido transparente* ('провидан звук')
	Укус	*voz meliflua* ('медени глас')
Мирис	Додир	*olor punzante* ('пробадајући мирис')
	Укус	*olor dulce* ('сладак мирис')
Вид	Додир	*color cálido* ('топла боја')
	Укус	*mirada dulce* ('сладак поглед')
	Слух	*color chillón* ('дречава боја')
Укус	Додир	*vino seco* ('суво вино')
Додир	Вид	*temperatura alta* ('висока температура')
	Укус	*caricia dulce* ('слатко мажење, сладак додир')
	Слух	*golpe sordo* ('глув, пригушен, туп, потмуо ударац')

Анализа примера показује следеће:

– именице из домена чула слуха се спецификују придевима из домена чула додира, вида и укуса;
– именице из домена чула мириса се спецификују придевима из домена чула додира и укуса;
– именице из домена чула вида се спецификују придевима пре свега из домена чула додира, а затим и из домена чула укуса и слуха;
– именице из домена чула укуса се спецификују само придевима из домена додира;
– именице из домена чула додира се спецификују придевима из домена вида, укуса и слуха, али је ових примера тек по неколико.

Нисмо наишли ни на један пример у коме придев из домена чула мириса спецификује именице из домена неког другог чула, баш као што

је случај и у српском језику (v. Dragićević 2000). Претражујући корпус *CREA* Шпанске краљевске академије, наишли смо на неколико примера са придевима *aromático* ('ароматичан, мирисан') и *fragante* ('мирисан'). Придев *aromático* се најчешће употребљава уз лексему *sabor* ('укус'), док се *fragante* јавља уз више различитих конкретних именица; међутим, у овом другом случају је пре у питању хомоним, како је забележено у речницима, који има значење 'блистав, сјајан', али и 'очигледан, очит, очевидан'. Дај (1996), који је установио одсуство придева олфакторне перцепције у синестезијским конструкцијама у енглеском језику, сматра да разлог за то можда лежи у оскудности лексема којима се именују различите врсте мириса, а услед опште тенденције да се мириси опишу у терминима предмета или укуса. Сматрамо да је то случај и шпанског и српског језика.

Када су придеви из домена укуса ти који спецификују именице из домена неког другог чула, примећујемо да је реч пре свега о придевима *сладак* (*dulce*) и *горак* (*amargo*), и тек спорадично *медан* (*melifluo*), који је, опет, у директној вези са слатким. Придеви из домена чула додира и укуса се показују као најпродуктивнији, и спецификују именице из домена преосталих чула. Придеви из домена вида показују умерен ниво спецификовања: односе се на две категорије: слух и додир. Најмање су активни придеви из домена чула слуха, док придеви из домена чула мириса, као што смо рекли, показују одсуство спецификовања именица из домена других чула.

Имајући у виду запажања Драгићевић (2000) за српски језик, а затим и резултате нашег истраживања, закључујемо да синестезија у шпанском и српском језику има веома висок степен подударности. Уочавамо четири типа која нису забележана у српском језику (на основу истраживања Драгићевић 2000), и то вид–слух, вид–укус, додир–укус и додир–слух. Међутим, иако Драгићевић (2000) у српском језику не бележи примере из наведених домена, сматрамо да српском језику нису стране синтагме *дречава боја, сладак поглед, слатко миловање, пригушен/туп удар(ац)*. Ипак, и у српском и у шпанском језику примери из поменута четири домена су малобројни. Посебно занимљив је пример *golpe sordo* односно 'глув (пригушен, туп, потмуо) ударац'. Наиме, именица *ударац* (*golpe*) означава 'јак притисак замахнутом руком, ногом или замахнутим односно забаченим предметом', али и 'звук којим је обично пропраћен такав притисак' (RMS6: 423). Придев *sordo* у шпанском језику има значење 'глув', али и 'тих, нечујан, нејасан, пригушен, потмуо, туп', при чему *потмуо, пригушен, туп* означава, између осталог, слаб, нејасан звук. Стога овај пример може да илуструје како синестезијски пренос у домену додир–слух („пригушен ударац"), тако и онај у домену слух–додир („туп звук (ударца)").

3. СИНЕСТЕЗИЈА У ПОЕЗИЈИ НА ШПАНСКОМ ЈЕЗИКУ

Осећај као естетска категорија јавља се у шпанској поезији у XIII веку, најпре у Берсеовом (*Gonzalo de Berceo*) сензуалном опису пејзажа у *Milagros de Nuestra Señora* ('чудеса наше Госпе') и опису лепоте девојке која се накратко појављује у анонимној хугларској поеми *Razón feita d'amor* ('разум сачињен од љубави'). И у наредним вековима, осети у шпанској поезији су тек декоративни елемент (Hernández Valcárcel 1978: 6). Од XVII века, Ерера, Гонгора и Кеведо (*Herrera, Góngora, Quevedo*) постижу много снажнији израз, пре свега поигравајући се бојама. У постбарокно доба осећаји бивају потиснути, да би опет избили у први план код импресиониста. Импресионистички сликари сматрају боју и светло примарним на слици (Hernández Valcárcel 1978: 7), што ће се убрзо одразити и на писце. Док једни сматрају да је уметност импресионизма утицала на књижевност, која се и даље кретала у оквирима натурализма (*Arnold Hauser*), други уверавају да су писци, и посебно Гонкур (*Goncourt*), ти који су довели до револуције у уметности (*Amado Alonso, Raimundo Lara*), те да између књижевности и уметности нема односа надређености и подређености, већ поистовећивања (Hernández Valcárcel 1978: 8). Ернандес Варкасел (1978) наводи да нема сумње да је импресионизам као уметнички правац значајно утицао на књижевност тога доба, доприносећи анализи једног по једног осећаја глобалне перцепције, затим преводећи на језик осећаја сва осећања и мисли, и најзад, преображавајући сваку сцену у потпуну слику, независну од других (Hernández Valcárcel 1978: 9). Алонсо и Лида (*Amado Alonso* и *Raimundo Lida*) наводе да је суштинска одлика књижевног импресионизма представљање спољне стварности у терминима осећаја, и психичког доживљаја метафоричким транспоновањем у осећаје (Hernández Valcárcel 1978: 9). У сваком случају, импресионизам као правац не одбацује све што је било карактеристично за претходне епохе, те тако на пример метафора, као у доба романтизма, и даље заузима централно место (Hernández Valcárcel 1978: 10).

На савремену шпанску поезију су значајно утицали модернисти односно француски парнасовци и симболисти (Бодлер, Римбо, Маларме, Верлен), чији утицаји се огледају пре свега у увођењу музичких и ритмичких елемената (Hernández Valcárcel 1978: 11–12), који су, видели смо, важна компонента у синестезији. Модернизам је досегнуо до чувене Генерације 27[7], чији представници траже нове естетске формуле за свој песнички израз (Corral Cañas 2014: 183–184), и код којих је, како показују досадашња истраживања, синестезија и најзаступљенија.[8] Ову генерацију су чинили Педро Салинас, Хорхе Гиљен, Федерико Гарсија Лорка,

7 Ова група изврсних песника носи назив по години у којој је обележена 300. годишњица од смрти чувеног песника Златног века шпанске књижевности који им је био извор надахнућа, Луиса де Гонгоре.

8 У филмској уметности у то време развија се лирска кинематографија, а неки од репрезентативних авангардних поетских филмова су *Un perro andaluz* Луиса Буњуела, *Viaje a la luna* Федерика Гарсије Лорке, и *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* Рафаела Албертија, сви из 1929. године (Corral Cañas 2014: 183–184).

Рафаел Алберти, Дамасо Алонсо, Херардо Дијего, Висенте Алејксандре (нобеловац), Луис Сернуда, као и Емилио Прадос и Мануел Алтолагире.[9]

Песници Генерације 27 упознали су се са модернизмом посредством два велика песника Генерације 98, а то су Антонио Мађадо и, још више, шпански нобеловац Хуан Рамон Хименес[10], који су суштину песничког израза видели у осећајима, синестезији, метафори и унутрашњем ритму (Hernández Valcárcel 1978: 14)[11]. Међутим, изузетно је важно напоменути да су ова два песника била веома надахнута и поезијом чувеног никарагванског песника Рубена Дарија, који се сматра зачетником модернизма у књижевности на шпанском језику. Дарио је 1888. године у Чилеу објавио збирку песама *Azul*[12] ('плаво, плаветнило'), која се сматра полазном тачком модернизма на америчком тлу. Иако нема јединственог мишљења о томе да ли је Дарио написао ову збирку независно од француског утицаја или ипак под утицајем парнасоваца, Пуејо (2007) сматра да је Дарио био упознат с француском поезијом друге половине XIX века и да је био велики поштовалац Верлена, те да је посебно био инспирисан Верленовом збирком *Poèmes saturniens*. Не само што има поклапања у мотивима и језичком изразу ова два песника, већ су чула протагонисти у Верленовој и Дариовој поезији; тако су мириси *млаки* и *слатки*, тишина је *црна* (Верлен), додир је *блед* (Дарио) итд. Чуло мириса и вида су најзаступљенији код ових песника, јер су етерични и неопипљиви, те доприносе неодређености (Pueyo 2007: 576–583). Дарио је, као и Верлен, сматрао да поезија не егзистира у нашем већ у свету који превазилази наша чула, и до којег се може допрети само прожимањем осећаја, нијансираних најчешће посредством боја; а у позадини поезије и једног и другог је првенствено плава боја (Pueyo 2007: 584).

Синестезија се у поетском стваралаштву „посматра као врста метафоре којом књижевници постижу живописност излагања и јединственост стила" (Dragićević 2000: 389). Примере синестезије у поезији на шпанском језику потражили смо у збиркама поезије и студијама објављеним на ту тему. Како је ово први приступ синестезији у шпанском језику и поезији у нашој културној средини, али и услед ограничења која рад овога типа поставља, овом приликом ћемо дати један

9 Иако недовољно помињане, било је и жена (песникиња и списатељица) које су чиниле део Генерације 27: Конча Мендес Куеста, Марија Тереса Леон, Ернестина де Ћампоурсин, Роса Ћасел, Хосефина де ла Торе, Марија Самбрано итд.

10 Хуан Рамон Хименес је добио Нобелову награду 1956. У то време је био у егзилу у Порторику.

11 Ернандес Валкарсел (Hernández Valcárcel) је 1978. године објавила веома опсежну студију (на 585 страна) о сензоријалној експресији код пет представника ове групе: Педра Салинаса, Хорхеа Гиљена, Федерика Гарсије Лорке, Рафаела Албертија и Дамаса Алонса.

12 Збирци *Azul* је претходио Дариов чланак у једним чилеанским новинама у којима он јасно показује своју модернистичку опредељеност. Наиме, Дарио у поменутом чланку каже да ни поезију ни прозу не треба спутавати, те да уметност речи треба слободно водити на терен других уметности, сликати боје звука, мирисе звезда итд. (Salvador 2016: 62).

општи приказ, са довољно илустративних примера да би могли да се извуку ваљани закључци и подстакну нова истраживања.

Иако синестезија, традиционално, представља транспоновање осета, односно приписивање једног осета чулу коме не припада (Estébanez Calderón 206: 997), може се говорити и о синестезији у ширем смислу речи, односно синестезији другог реда. Наиме, „чини се да синестезија не обухвата само примарне мождане функције, као што би били вид, слух, додир или укус, или оно што бисмо могли да сматрамо изолованим перцептивним функцијама […] већ и феномене који припадају вишим церебралним функцијама, попут оних које се повезују са језиком (у случају синестезије графема – боја или број – боја), као и онима везаним за афективну меморију […] и асоцијацијама везаним за време и географску локацију" (González Compeán 2011: 170). Наш корпус садржи примере синестезије и првог и другог реда.

Примере синестезије у ужем смислу речи илуструју следеће конструкције[13]: *oro dulce* ('слатко злато'), *música celeste* ('небескоплава музика'), *aromar agudo de delicias* ('оштро мирисање ужитака') (Хуан Рамон Хименес); *el dulce canto de cristal* ('сладак пој кристала'), *salada fragancia* ('слани мирис') (Рубен Дарио); *lívidos gritos* ('пепељасти повици, крици'), *el agua, duramente verde* ('вода, тврдо зелена') (Хорхе Гиљен); *silencio verde* ('зелена тишина'), *canción no amarilla* ('не-жута песма') (Херардо Дијего); *estrellas tiernas* ('нежне звезде'), *blancor almidonado* ('уштиркана, тврда белина'), *dura luz* ('тврда светлост'), *agrio verde* ('кисело зелено'), *canciones redondas* ('округле песме'), *llanto oscuro* ('мрачан плач') (Федерико Гарсија Лорка); *luz dulce* ('слатка светлост') (Рафаел Алберти); *nube silenciosa* ('тихи облак'), *beso dulce* ('слатки пољубац') (Висенте Алејксандре); *leve sonido* ('лагани звук') (Луис Сернуда), *tacto amarillo* ('жути такт') (Мануел Алтолагире), *gritos fúlgidos* ('сјајне галаме, буке, граје') (Педро Салинас), итд. Наведено показује да су, осим преноса додир – вид, заступљени практично сви синестезијски преноси које смо уочили у шпанском језику: слух–додир, слух–вид, слух–укус, мирис–додир, мирис–укус, вид–додир, вид–укус, вид–слух, додир–укус.

Бројни су и примери синестезије другог реда. О овој другостепеној синестезији говоримо најпре када је у питању однос чуло–осећања, односно када се речи из одређеног чулног домена примењују на именице које означавају неку врсту осећања.[14] Ова врста споја (осет–осећања) назива се *синтемија*, а појам је увео Ворољин, „као назив погодан за опис психофизиолошке основе фонетског симболизма" (Vuković 2010: 32–33). Примере налазимо већ у неким насловима, попут збирке песама *Soledad sonora* ('звучна самоћа') Хуана Рамона Хименеса, или Лоркине песме *Romance de la pena negra* ('романса о црној боли'), итд. Примери

13 Уз сваку конструкцију наводимо њено дословно значење, не улазећи у начине њиховог превођења нити у постојеће преводе унутар збирки поезије.

14 Наилазимо и на примере обрнутог транспоновања, у којима се одређени осети описују помоћу речи из семантичког поља осећања: *Qué ruido tan triste* ('како тужна галама') (наслов песме Луиса Сернуде).

су, наравно, знатно бројнији у стиховима. Ево неких: *nostalgias amargas* ('горке носталгије'), *pálidas furias* ('бледи бесови') (Рубен Дарио); *esperanza siempre verde* ('увек зелена нада'), *rencor verde* ('зелена срџба') (Висенте Алејксандре); *dolor amargo* ('горки бол'), *y sus ojos son rubios lo mismo que el amor, la alegría (...) rubia es también* ('а њене/његове очи су плаве[15] исто као љубав, […] и радост плава је') (Луис Сернуда); *pavor caliente* ('топао ужас') (Мануел Алтолагире), итд. Дакле, лексеме (конкретно придеви) којима се спецификују осећања су из домена вида (боје), слуха (звук) и укуса. Дарио пева и о 'мирису меланхолије' (*fragancia de melancolía*), употребљавајући уместо придевског именичко одређење из домена мириса; именичко одређење али из домена вида (боје) налазимо и код Херарда Дијега, када пева о 'самоћи без боја' (*soledad sin colores*), Висентеа Алејксандреа, када пева о 'боји пољупца' (*color de beso*), итд.

У синестезију другог реда уврстили смо и примере у којима се речи из одређеног чулног домена примењују и на друге апстрактне ентитете[16], дакле не само осећања, као што су следећи: *viento verde* ('зелени ветар'), *viento moreno*[17] ('црни ветар') Федерика Гарсије Лорке, *recuerdo dorado* ('златна успомена, златно сећање'); *adioses negros, blancos* ('црна, бела збогом') (Педро Салинас), *tranquilidad violeta* ('љубичасти спокој'), *dulce brisa* ('слатки поветарац') (Хуан Рамон Хименес); *ímpetu celeste* ('небескоплави нагон') (Луис Сернуда), *¿Pureza, soledad?* [...] *son grises* ('чистота, самоћа? [...] сиве су'), *fresco dorado* ('златна свежина'), *blanca ausencia* ('бело одсуство'), *unanimidad amarilla* ('жуто једногласје'), *aire trémulo* ('дрхтави ваздух, ветар') (Хорхе Гиљен), *verso azul* ('плави стих'), *celeste progreso* ('небескоплави напредак') (Рубен Дарио), *prisa verde* ('зелена ужурбаност') (Мануел Алтолагире), итд. Из наведених примера се јасно види да су придеви који означавају боје ти којима се спецификују именице из других домена, што потврђују и други аутори, попут Димитреску (1977), Ернандес Валкарсел (1978), итд. Апстрактни ентитети се, као што показују примери, спецификују пре свега придевима из домена вида (боје), а спорадично и из домена укуса и додира.

Посебно занимљивим нам се чине примери сложене синестезије, у којима пренос осета не иде посредством придева. Ево неколико илустрација: *y tuve hambre de espacio y sed de cielo* ('и био сам гладан простора и жедан неба'), *púrpureo y ardiente vibrar de tu palabra* ('пурпурно и врело подрхтавање твоје речи') (Рубен Дарио); *tristeza de hilo / blanco* ('туга од белог конца') (Федерико Гарсија Лорка); *frío como una gota amarilla* ('хладан попут жуте капи'), *como la débil palabra que casi ya es redonda* ('као

15 Придев *rubio,bia* у шпанском језику означава жућкасту боју, сличну боји злата, и нарочито се односи на боју косе, услед чега би еквиваленти овом придеву у српском језику били „златокос/а, плавокос/а".

16 Везе између чула и нематеријалних појмова су биле присутне још код Лопеа де Веге и Калдерона, у делима алегоријског садржаја (López Martínez 1991: 283).

17 Придев *moreno,na* у шпанском језику означава тамну боју, препланулу боју коже, особу тамне косе, а колоквијално, припадника црне расе; отуда би еквиваленти овом придеву у српском језику били „црномањаст, црнкаст, црнокос, тамнопут, црн".

слаба реч која је већ готово округла'), *canción color de piedra* ('песма боје камена') (Висенте Алејксандре); *son de nieve los campos y de nieve las horas* ('од снега (снежна) су поља и од снега (снежни) сати') (Луис Сернуда); *silencio de nieve* ('тишина од снега (снежна)') (Рафаел Алберти); *la libertad del color de mis ojos* ('слобода боје мојих очију') (Луис Сернуда), итд.

Наведени примери још једном потврђују да у шпанској поезији XX века преовладавају боје. То не чуди уколико се има у виду оно што је одавно уочено: да се савремена поезија одликује стварањем визионарских слика или визија, што подразумева приписивање иреалних квалитета или функција предметима (Bousoño, *apud* Dumitrescu 1977: 353). Код песника Генерације 27 хроматска лексика има двојаку улогу: с једне стране да конкретизује апстрактно, а са друге, да конкретно учини апстрактним (Dumitrescu 1977: 354). Најзаступљеније су зелена, плава, бела, жута и, нешто мање, црна.

У нашем узорку нисмо наишли на примере синестезије у којима би се именице из неког чула описале помоћу придева из чула мириса, баш као што нису забележене ни устаљене синтагме овога типа.

У XXI веку, који обележава употреба нових технологија и интернета, који је дивулгативног карактера, хибридност форми књижевног и уметничког израза се чини као најбољи ако не и једини могући начин да се постигне оригиналност стваралачког израза, те се простор за иновативност и креативност види у укрштању форми (Corral Cañas 2014: 184). На плану поетског стваралаштва то подразумева пре свега аудиовизуелне изразе, те се тако говори о мултимедијалној поезији, као новом жанру или новој дисциплини (Martín Centeno 2011: 147), која настаје као резултат синергије различитих уметничких дисциплина. Мултисензоријалност доприноси једном ширем пројектовању и дистрибуцији поетског текста, који се као такав схвата дубље и потпуније, јер укључује више чула. Када је у питању поезија на шпанском језику, све више је „видеопесника" или дигиталних песника који истражују потенцијале овог жанра (нпр. *Julia Barella, Hugo Cuevas–Mohr, Pablo Giménez Zapiola, Miriam Reyes*, *Maite Dono,* итд.), а блогови *Videopoetry* и *VIDEOPO3M4S* су неке од интернет адреса које пружају увид у резултате таквог песничког стваралаштва (Corral Cañas 2014: 187).[18] Занимљиво је поменути и интернет страницу *Soledades 2.0*, која је настала као резултат заједничког рада стручњака у области дигиталне књижевности и познавалаца поетског дела чувеног шпанског барокног песника и писца Гонгоре, окупљених 2011. године поводом 450. годишњице Гонгориног рођења (Corral Cañas 2014: 190).

Још један резултат мултисензоријалног повезивања јесте и такозвана *перфопоезија* (Corral Cañas 2014: 190). Како наводи Корал Кањас (2014), овде није у питању виртуелни жанр, већ поезија која се појављује у екрану и ван њега: најпре на сцени (*перформанса*), а затим на интернету. Дакле, у питању је „комбинација поетског и театралног, где уметници

18 Када је у питању поезија на српском језику, упућујемо на блог *The Vocal Clash,* http://vclash.blogspot.com/.

рецитују и интерпретирају, наглашавајући усмени и драмски карактер поезије" (Corral Cañas 2014: 190).

Према речима Мартина Сентена (Martín Centeno 2011: 148), нове технологије представљају један потпуно нови оквир како за читање тако и за поетско представљање, али оне уједно враћају поезију њеном првобитном, усменом, изразу, и враћају јој њену изражајну моћ. Спрега гласа, звука, слике и покрета као да подсећа на средњовековни карактер поезије, те се тако говори о „е-хугларској поезији" (*E-juglaría*) (Cuquerella 2011, *apud* Corral Cañas 2014: 192). На тај начин поезија, усмена поезија, реч поново добијају на снази, значају, „заводљивости" (Martín Centeno 2011: 160).

4. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

У раду је прелиминарно представљена синестезија у шпанском језику и поезији на шпанском језику. На чисто лингвистичком плану изнели смо устаљене примере синестезије у ужем смислу или првостепене синестезије, која подразумева здруженост основних чула: додира, укуса, мириса, слуха, вида. Синестезију у шпанском језику смо представили синтагматски и парадигматски и потвдили смо неједнаку заступљеност чулних домена у синестезијским конструкцијама. Тако су придеви из чула додира, као примарног, најзаступљенији у спецификовању именица из домена других чула, док је приметно одсуство придева из домена чула мириса у овој улози.

Исте комбинације чулних домена препознају се и у поезији на шпанском језику, с тим што више не доминира употреба примарног већ највишег чула, вида, и конкретно, придева који означавају боје. Осим примера „праве" синестезије, представили смо и примере синестезије другог реда, која подразумева здруживање основних чула и осећања, те чула и утисака, а која је веома заступљена. Иако се осећај као естетска категорија јавља у шпанској поезији у XIII веку, и иако су и у наредним вековима песници постизали експресивност израза употребом боја и лексиком везаном за осећања, њихова употреба је, у виду синестезијских конструкција, најочигледнија код песника Генерације 27 и њених претеча, представника Генерације 98, Хуана Рамона Хименеса и Антонија Мањада, као и код модернистичког песника са хиспаноамеричког тла, Рубена Дарија.

Када је у питању поезија XXI века, чини се да она тражи неке нове, оригиналне начине манифестовања, који све чешће подразумевају спој чула у виду мултимедијалне синестезије.

У неком наредном истраживању било би занимљиво упоредити присуство синестезије и уопште чула и осећаје у шпанској и српској поезији, кроз стваралаштво песника поменутих у овом раду и стваралаштво српских песника Милана Ракића, Јована Дучића, Алексе Шантића, Војислава Илића.

Листа референци

De Kordoba Serano i Rico 2014: M. J. de Córdoba Serrano, D. Riccò, *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*, Granada: Ediciones Fundación Internacional Artecittà.

Dej 1996: S. Day, Synaesthesia and Synaesthetic Metaphors, *Psyche*, 2 (32). <http://www.daysyn.com/Day1996.pdf> 1. 1. 2019.

Dimitresku 1977: D. Dumitrescu, Sobre la terminología cromática en la poesía de la Generación del 27, *en*: F. López, J. Pérez, N. Salomon, M. Chevalier (coords.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, Bordeaux: Université de Bordeaux, 345–354.

Dragićević 2000: R. Dragićević, Prilog proučavanjima o sinesteziji, *Južnosolovenski filolog*, LVI, Beograd, 387–398. [orig.] Драгићевић 2000: Р. Драгићевић, Прилог проучавањима о синестезији, *Јужнословенски филолоѓ*, LVI, Београд, 387–398.

Ernandes Valkarsel 1978: M.ª C. Hernández Valcárcel, *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia: Universidad de Murcia.

Estebanes Kalderon 2006: D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.

Gonsales Kompean 2011: F. J. González Compeán, *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal,* Tesis doctoral, Universidad de Valencia. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13835/tesisUPV3698.pdf > 18. 7. 2018.

Gonsales–Peres 2017: R. González Pérez, Las combinaciones léxicas sinestésicas en el marco de la teoría semántica, *RILCE*, 33/3, 915–944.

Komaromi 2015: B. Komaroni, Sinestezijska metafora: sadejstvo kognicije, jezika i kulture, *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku*, LVIII/1, 21–36. [orig.]

Koral Kanjas 2014: C. Corral Cañas, Sinestesias: hacia una visión panorámica de la poesía multimedia española actual, *Experimental I. Estudios*, núm. extraordinario marzo 2014, 183–196.

Lopes Martines 1991: M. I. López Martínez, Sinestesias en la poesía de Vicente Aleixandre, *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 283–299.

Martin Senteno 2011: O. Martín Centeno, Óscar Martín Centeno, poeta digital visto por sí mismo, *Florianópolis*, 7/1, 147–166.

Popović 2007: T. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.

Puejo 2007: C. M. Pueyo, De Verlain a Darío: en torno a los sentidos. Nuevas consideraciones, en: B. Mariscal, B. López de Mariscal, M. T. Miaja (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Vol. IV, México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, 573–584.

Sajtovik 2002: R. E. Cytowic, *Synesthesia. A Union of the Senses*, Cambridge, Massachusetts: A Bradford Book.

Salas Vilar 2015: J. Salas Vilar, Josefa, *Sinestesia y arte: hacia la autoinvestigación creativa*. Granada: Universidad de Granada (Tesis Doctorales). <http://digibug.ugr.es/handle/10481/43019> 17. 7. 2018.

Salvador 2016: A. Salvador, Rubén Darío y la pintura. Principio ekfrástico y sinestesia. <https://docplayer.es/61101704–Ruben–dario–y–la–pintura–principio–ekfrastico–y–sinestesia.html > 17. 7. 2018.

Vuković 2010: Đ. Vuković, *Sinestezija u poeziji*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Željski 2014: T. Željski, O sinesteziji u stvaralaštvu Vasilija Kandinskog, *Slavistika*, XVIII: 90–96. [orig.] Жељски 2014: Т. Жељски, О синестезији у стваралаштву Василија Кандинског, *Славистика* XVIII: 90–96.

Živković 2001: D. Živković, *Rečnik književnih termina,* Banja Luka: Romanov.

Извори

Boske 2004: I. Bosque (Coord.), *Diccionario combinatorio del español contemporáneo. REDES*, Madrid: SM.

Dijego 1974: G. Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid: Taurus.

DRAE : Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa. <http://www.rae.es/> 13. 1. 2019.

Poesía en español <http://www.poesi.as/> 4. 1. 2019.

RMS6 1976: *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika,* knjiga šesta, Novi Sad: Matica srpska. [orig.] РМС6 1976: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књига шеста, Нови Сад: Матица српска.

Anđelka Pejović

HOW WE HEAR COLOURS AND SEE SOUNDS: ON SYNESTHESIA IN SPANISH LANGUAGE AND POETRY

Summary

In this paper we consider the concept of synesthesia in the Spanish language and literature. At the linguistic level, we present the common constructions in the Spanish based on synesthesia. The present corpus has been extracted from the combinatory dictionary of Spanish and completed by examples from the dictionary DRAE and the corpus CREA. At the literary level, we consider synesthetic creations in poetry written in the Spanish Language from the end of the XIX and the beginning of the XX century, particularly the poets of the Generation 27. The analysis shows that in the lexicalized synesthetic constructions the adjectives from tactile domain are the most frequent in specifying nouns from other sensual domains, whereas the olfactory adjectives as synesthetic qualificators are not present at all. In poetry, the sight domain prevails, particularly colours. Besides synesthesia in the strict sense of the word, we also present examples of synesthesia where the basic senses specify feelings and impressions. Finally, we draw attention to multimedia and multisensory synesthesia in the Spanish poetry of the XXI century.

Keywords: synesthesia, senses, perception, Spanish language, Spanish-language poetry

Примљен: 14. марта 2019. године
Прихваћен: 7. јуна 2019. године

21.12.'06.

821.111-1.09 Eliot T. S.

Наслеђе 43 • 2019 • 335–348

Томислав М. Павловић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за англистику

YEUX GLAUQUES OF T. S. ELIOT'S POETRY: FROM THE "SUNLIGHT ON A BROKEN COLUMN" TO "THE FIRST-MET STRANGER IN THE WANING DUSK"

The essay deals with the so-called "symbolism of eyes" in the poetry of Thomas Stearns Eliot and starts with the explication of the syntagm - *yeux glauques* that Eliot's *il miglior fabbro* in his *Selwyn Hugh Mauberley* elevates up to the level of an exquisite poetic paradigm whose growth exceeds the boundaries of modernist deconstruction of the concept of classic beauty. Ezra Pound affirms it as a universal symbol or a poet's own "path to heaven". This kind of symbolism is, in Eliot's poetry, developed in the similar, rather complex manner which requires meticulous analysis of numerous poetic fragments starting from those published before *The Waste Land*, at the beginning of the poet's career, to those taken from the *Four Quartets* composed much later. The survey will show the author's implementation of the aforementioned symbols through the elaborate intertextual procedures with the purpose of connecting his achievements with some other poetic traditions whose beneficial influences he accumulated during a considerable period of time. Accordingly, *yeux glauques* of Eliot's poetry undergo a thorough transformation so that his primary standpoints, abounding in pessimism and gloom, are turned into the true sources of spirituality and salvation so eagerly wished by the inhabitants of his "waste land"

Keywords: Eliot, Pound, modernism, symbolism, eyes, objective correlative, Dante, image, intertextuality

An analytical approach to the poetry of English modernism, including the achievements of Thomas Stearns Eliot one of the movement's most outstanding protagonists, unavoidably leads to the discussion about its outstanding symbolist heritage. The publication of Charles Baudelaire's verses as well as the works of Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé and Paul Valery, that marked the second half of the nineteenth century, breathed a new life into English poetry due to their daring originality and bold, persistent experimentation. The symbolists decidedly rejected the poetic practice of the Parnassians as being "too representative" and the romantics as being "too public" just to concentrate on the world of the real beauty which "could be achieved … only through art." (Sharma 1991: 12) Mallarmé grew convinced that the new poetry "should suggest and evoke and not inform,

1 tomislavmp@gmail.com

and that it should create the atmosphere of things rather than to name them." (Ibid.) Mallarmé's and other symbolists' postulates about their poetic strategy imply that the lines they produce will abound in complexity, excessive allusiveness, blurred perspective, leading even to utter obscurity. It is known that the contemporary audience could not but consider these qualities decadent, disintegrative and essentially negative. Symbolism as a poetic trend, however, gradually prevailed which means that the abovementioned qualities definitely imposed themselves as something thoroughly new and quite revolutionary in spite of the lack of logical structure and narrative cohesion.

Symbolism, the immediate predecessor of modernism, owes its captivating appeal to the unprecedented power of synthesis of disparate elements. Jean Moréas, the author of *The Symbolist Manifesto,* claims that: "la poésie symbolist cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible." (Gregorian 2009: 117). Thus Moréas promotes one of the key symbolist notions referring to: "… the organic union of form and content: form must never be empty, but always express an idea and at the same time, the idea must never appear 'naked' and always be hidden behind a suggestive symbolic form." (Ibid.) In this way the poem attains the position of a separate organic entity existing in the intuited reality of its own and becoming the very symbol of it.

Symbol, as the central category of the symbolist poetry, is "applied only to a word or a set of words that signifies an object or event which itself signifies something else; that is, the words refer to something which suggests a range of reference beyond itself" (Abrams 2005: 358). Symbol is therefore created by a special use of language and imagery with the purpose to convey an appropriate meaning. This is the reason why symbol is considered very close to myth which is nothing but "…a fabulous tale that symbolically embodies profound existential truths." (Gregorian 2009: 117). Symbol and metaphor, on the other hand, act on the same level of "figurative suggestiveness." (Ibid.)

Critics unanimously emphasize the profound influence of French symbolism on English modernist authors. The works of T. E. Hulme, Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, Virginia Woolf and James Joyce are quite the testimonies of the grandeur of symbolist legacy. Being the authors of highly idiosyncratic sensibilities, they, however, established various relationships with the literary trend. Ezra Pound is rightly credited for the introduction of French symbolists' *oeuvre* to English audience but his attitude towards the leading representatives of symbolism was dubious. According to him, Baudelaire, Verlaine and Mallarmé were "improper models for modern poets and could only lead to a derivative poetry." (Hamilton 1992: 4) On the other hand, Pound was full of praise for the other set of famous symbolists, such as Théophile Gautier, Remy de Gourmont and Henri de Régnier. (47) Such diversification of symbolism is customarily attributed to Pound's tendency to create a new literary trend that he later christened *imagism* being in many aspects similar to symbolism.

Pound's attitude that "imagism is not symbolism" is based on his supposition that the "symbolist's symbols had a fixed value, the imagist's images had a variable significance." (Stock 1970: 166) He claims that the practice of using

Наслеђе 43 • 2019 • 335–348

images as ornaments is bad and practically inefficient. According to Pound, imagists never use images in this way since "the image is itself the speech" and "the image is the word beyond formulated language." (Ibid.) This poetic creed could be exemplified by *Yeux Glauques,*[2] *the seventh fragment of the famous Hugh Selwyn Mauberley* (1920). This part of the poem is related to the artistic movement known as the Pre-Raphaelites, whose representatives Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rosetti and his sister Christina, all of them painters and poets, preferred rather accomplished and highly emotional presentation of their motifs. However, their orientation was met with bitter criticism imparted by Robert Buchanan, the leading critic of the period, and Prime Minister William Gladstone who claimed that their way of depicting poverty was immoral. (Espey 1970: 90) Pound condemns the hypocrisy of these two eminent Victorians but, although sympathetic with the painters, he ironizes their highly aestheticized presentation of poverty.

The image that Pound uses to denounce the artists' practice of avoiding the open confrontation with social evils is the one of so-called *Yeux Glauques* (bluish-green eyes; gloomy eyes) that belonged to Elizabeth Eleanor Siddal, reputedly Dante Gabriel Rosetti's lover, and the group's model. Akiko Miyake lays stress on her "poor eyes, dimmed with the materiality of water" and calls her "fallen Venus of industrialized London who is unable to find her proper adorer and substitutes a 'maquero' a sexual marauder." (1991: 41) She broadens the qualification of the girl by juxtaposing her with Dante's Beatrice whose eyes: "reflect the pure rays of heaven and the perfect form of humanity." (Ibid.) Thus the inadequacy of the girl, who, instead of being a true muse to the artists turns a prostitute, is equalled with the inadequacy of the pre-Raphaelites and their contemporary pseudo-art in comparison with the sublime artistry of Dante. The imagery of eyes is, undoubtedly, Pound's obsession and the critics agree that he develops it owing to Dante's concept of the "eyes of the beloved" and Gillaume de Lorris's poetic image of "lake – deep eyes". (30)

The implicit dismissal of the inefficient aesthetics, conveyed by the true pseudo-sentimental image proves Pound's dedication to the poetic doctrine he previously outlined in the essay "A Few Don'ts by an Imagiste" (1913). The piece of prose, usually considered a kind of *imagist manifesto,* starts with Pound's definition of his central poetic category:

> "An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. I use the term 'complex' rather in the technical sense employed by the newer psychologists, such as Hart, though we might not agree

2 John Jenkins Espey claims that Pound's inspiration for the fragment's title came from Teophile Gauthier's poem "Caerulei Oculi" (Ėmaux et Caméés, 1852) and the very description of whereas the description of the pre-Raphaelite muse seems to be borne out of the following lines:
"Ses yeux, où le ciel se reflète,
Mêlent à leur azur amer,
Qu'étoile une humide paillette,
Les teintes glauques de la mer" See more in *Ezra Pound's Mauberley: A Study in Composition*. p. 33.

> absolutely in our application. It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art." (2019)

Eliot's indebtedness to Ezra Pound and his Imagism is copiously analyzed and confirmed many times by poet himself. It is known that Eliot, like Ezra Pound, looked for some definition of the poetic device for shaping the economical expression of author's personal sentiments in the work of art. The result of his search is to be found in the essay "Hamlet and his problems" (1921) where he defines the so-called *objective correlative*, the alleged counterpart of Pound's *image*. Eliot states that: "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding 'an objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked." (1975a: 48)

The essay contains the criticism of Shakespeare who, according to Eliot, failed to find the appropriate *objective correlative* to express Hamlet's spiritual turmoil:

> "Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear. And the supposed identity of Hamlet with his author is genuine to this point: that Hamlet's bafflement at the absence of objective equivalent to his feelings is a prolongation of the bafflement of his creator in the face of his artistic problem." (Ibid)

Craig Raine draws attention to Eliot's prolonged readiness to deal with the *objective correlative* by analyzing the essay entitled "The Social Function of poetry" (1945). (2006: 134) One of the topics of the essay is so-called *psychological* objective correlative that Eliot discusses without explicitly naming it. Although a variant of the *objective correlative, psychological objective correlative* considerably diverges from it. Raine opines that as initially devised *the objective correlative*: "staged an emotion, made it manifest, so the audience could read it, in this special case the events of the play are almost a form of therapy, a reading, an interpretation, of the original inexplicable emotion." (Ibid.) Its usage is therefore, restricted to drama. The *psychological objective correlative*, however, enables artist to: "learn something about himself" (Ibid.) and to prevent his own emotions to atrophy. Eliot's argument that, among the various functions of poetry, one should think of: "the expression of something we have experienced but have no words for, which enlarges our consciousness or refines our sensibility" is singled out by Raine as "the core of his argument in the essay." (Ibid.) Accordingly "the poet's role is to find objective expression for the purely subjective" and to articulate "the inexpressible … [which] … makes the culture more articulate and, therefore, more sensible to subtle feeling." (Ibid)

In this very instant Eliot comes very close to Pound's attitude that the appropriate image provokes in us "that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art." (2019) Needless to say, Pound's and Eliot's musings on image and the objective correlative do overlap which is not to be wondered

Наслеђе 43 • 2019 • 335–348

at having in mind an enormous influence that Eliot's *il miglior fabbro* exerted not only on the author of *The Waste Land*. Pound's infatuation with the image of *eyes* is already mentioned and analyzed and as for Eliot's passion for *eyes* as his famous *objective correlative,* it is not by any means less intensive.

The imagery of the sort is to be found in Eliot's early poetry. What distinguishes the poetry of early modernists is almost an archetypal image of a man, sometimes an intellectual, being opposed to always hostile, rude and spiritually crippled society. The typical hero of the sort is Alfred J. Prufrock, the main character of the eponymous poem (*The Love Song of Alfred J. Prufrock*, 1915). His famous meeting with the outer world of the sort is commemorated in the well-known confessional monologue:

> "And I have known the eyes already, known them all
> The eyes that fix you in a formulated phrase,
> And when I am formulated, sprawling on a pin,
> When I am pinned and wriggling on the wall,
> Then how should I begin
> To spit out all the butt-ends of my days and ways?" (1963: 19)

Prufrock's attendance at a party and the confrontation with the inquisitive looks of the people surrounding him is a torment he can hardly endure. His "abject loss of control of bodily functions in the extremity of agony or terror" (Schneider 1975: 29) is inaugurated with the metaphor of a specimen – butterfly, the victim of collector's hobby.

In "Rhapsody of a Windy Night" (1916) the society is embodied by a woman whose "corner of … eye / twists like a crooked pin" (1963: 19) which agonizes the lyrical subject. Both visions of *eyes* symbolizing the hostile glance are, in fact, presented as instruments of torture imposed on the characters by a social context *sui generis*.

The lines quoted above contain the immediate experience of the lyrical subject. On the other hand, certain feeling or knowledge of his can be mediated through the eyes of some other character whose perception is unquestionably superior. Eliot's famous poem the *The Waste Land* (1922) begins with the quotation from Petronius's *Satyricon* summarizing the episode in which Sibyl of Cumae, the prophetess, is met by a group of boys who started to pester her on account of her old age. Translated from Latin it reads: "For I once saw with my own eyes, the Cumaean Sibyl hanging in a jar, and when the boys asked her, 'Sibyl, what do you want?' she answered, 'I want to die' " (Murphy 2007: 433) The enigmatic episode from *Satyricon* is reported to the guests, feasting in the house of Petronius Arbiter, Nero's courtier, by Trimalchio, one of Petronius's friends. (Ibid.) The scene encloses one of Eliot's mightiest metaphors that many critics paid due attention to. It is generally taken that Sybil, old and decrepit, symbolizes the condition of mankind which is on the brink of death or some other disaster. The spiritual fatigue and barrenness that the contemporary world suffer from incapacitate it to do otherwise but to accept death as the only salvation. Sybil therefore sees the future and the only man who eye witnessed her ritual of prophesying is the abovementioned Trimalchio which means that the image of looming destruction is doubly mediated.

Another mythological character of *The Waste Land* endowed by a superior eyesight is Tiresias the hermaphrodite sage and the prophet. Elizabeth Wintersteen Schneider quotes one of Eliot's notes to the poem in which he claims that Tiresias "is the most important personage of the poem uniting all the rest" and that what he sees "is the substance of the poem". (1975: 80) The appearance of Tiresias in "The Fire Sermon" (*The Waste Land*) is, however, coloured with the typical modernist irony. Instead of some glorious episode of the past, Tiresias "old man with wrinkled dugs / perceived the scene" narrates of a callous seduction of an anonymous typist. The scene is concluded in an augmented ironic overtone since the prophet claims that he: "Tiresias have foresuffered all / Enacted on this same divan or bed." (Ibid.) Noticeably, the perception verb "foresee" from the first line is replaced with "foresuffer" which doubles the strength of the irony.

The basic symbolism of eyes in Eliot's early poetry and *The Waste Land* ("The Fire Sermon") as well refers to physical or mental strength, and the unobstructed use of them represents man's power to control his own life. The inhabitants of *The Waste Land*, on the other hand, are enchained by their gruesome everyday routine and stroll: "…each man fixed his eyes before his feet. / Flowed up the hill and down King William Street."[3] (1963: 55) The famous hyacinth garden scene in the "The Burial of the Death" (*The Waste Land*), the girl epitomizing the poet himself who, betrayed by his own poetic inspiration, exclaims: "I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead". (54)

The inability to see clearly, symbolizing the spiritual deprivation of any kind, is to be found in many other poems. In "Preludes" (1911) one encounters some modern humans with "the eyes / assured of certain certainties" (14) - unable to observe anything new, whereas in the "Rhapsody of a Windy Night" the poet reports about: "…eyes in the street / Trying to peer through lighted shutters" (17) that cannot possibly penetrate and observe what happens behind.

The absence of eyesight is one of the deadliest symbols of Eliot's dismal world since eyes do not signify only physical strength, intellectuality and spirituality but are the signs and omens of life itself. In "Whispers of Immortality" (1919), Eliot establishes the direct connection with John Webster and the heritage of English metaphysical poets abounding in macabre images. He claims that "Webster was much possessed by death / And saw the skull beneath the skin," (45), together with:

> "…breastless creatures under ground
> Leaned backward with a lipless grin.
> *I*

3 Eliot remarks that these lines echo Dante's *Inferno,* III, 55-57:
'si lunga tratta
di gente, Ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n' avesse disfatta.' See *Notes* on *The Waste Land*. S. Eliot, *Collected Poems 1909 – 1962, p. 71*

Daffodil bulbs instead of balls
Stared from the sockets of the eyes!" (Ibid.)

Eliot's convincing visualization of horror based on the horrible view of thousands of eyeless corpses is surely a prophetic one having in mind the events in the First and the Second World War. On the other hand, the fact that the dead seem to be, in the course of time, reunited with nature ("daffodil bulbs")[4] introduces some peaceful tone which mortifies the terrible impact of the scene of mass death.

These rather frequent, hideous scenes of death and decomposition symbolized by the absence of eyes are sometimes replaced by some almost idyllic images in which death figures as an irresistible force that peacefully transforms human beings or even as someone who decorates the skeletons of the deceased. The episode in "The Burial of the Dead" (*The Waste Land*) introduces one of Eliot's famous ironic characters, Madame Sosostris, who in the course of fortune telling offers the card with: "the drowned Phoenician sailor / Those are pearls that were his eyes. Look!" (54) The unreal scene of Phlebas the Phoenician, who, with his eyes miraculously transformed, rests in peace at the bottom of the sea is repeated in "The Death by Water", the fourth section of the poem. Martin Scofield identifies this poetic phrase as an intertextual reference to Shakespeare's "*The Tempest* quoted or half-changed" ('Those are pearls that were his eyes', 'Musing upon the king my brother's wreck')" that "adds an enigmatic connotation of death by drowning and of possible transfiguration."(1997: 131) The identical poetic image is presented in "A Game of Chess", the second section of *The Waste Land*, where the man who attends a mysterious lady hums a very popular tune of those days called Shakespearian Rag while growing obsessed by some morbid thoughts of death. His gloomy musings culminate with "I remember / Those are pearls that were his eyes." (1963: 57)

On the other hand, the "functional" eyes, symbolizing the undiminished ability of perception, may be the source of mental pain, sometimes greater than their absence. In "A Game of Chess", the second chapter of *The Waste Land*, Eliot stages a dialogue of seemingly quite a mismatched couple since a woman pours numerous, frantic questions on a man whose answers are orchestrated in the form of an internal monologue. On reaching the hysterical paroxysm, the woman asks: "What shall we ever do?" (58) to which the man imparts his first loud answer that ends with: "And we shall play a game of chess, / Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door." (Ibid.) The couple participating scene makes no exception since, like most of the characters in *The Waste Land,* they are agonized by the realization of absence of all prospects for the future. Obviously the torment of the silent man is no less acute than the woman's since he is forced to face the reality he yearns to shut his "lidless" eyes to.

Peter James Lowe finds a parable of this very situation claiming that Eliot's use of "lidless eyes" echoes Shelley's *Prometheus Unbound*. He describes

4 Martin Scofield claims that 'Daffodil bulbs instead of balls / Stared from the sockets of eyes' recalls Webster's own 'A dead man's skull beneath the roots of flowers' *(The White Devil,* V.iv.137) See more in *T. S. Eliot, The Poems*. p. 96-97.

how "before tormenting the Titan the second fury asks him, 'Dost imagine / We will but laugh into thy lidless eyes?'" (2002: 43) Lowe opines that in both situations: "A sense of painful personality persists." (Ibid.)

The most frequent use of the symbol in one single poem is encountered upon in "Eyes that last I saw in tears" (1924), one of Eliot's minor poems composed in the first half of the twenties.[5] The topic of the poem is almost romantic (although Eliot abhorred Romanticism) and deals with a mysterious parting of two lovers whose identity is unknown. The feeling of loss and sorrow is confided by one of them (presumably male) who mentions that the eyes that saddened him so much are seen: "Through division /Here in death's dream kingdom" (1963: 133) The next time he sees them they are without tears and "this is his affliction" (Ibid.) The "affliction" that troubles him most is the bleak prospect of not seeing the eyes again because they are the: "Eyes of decision / Eyes [he] shall not see unless / At the door of death's other kingdom." (Ibid.) The climax of the sorrow springs out of the fact that at this place the eyes "outlast a little while / A little while outlast the tears / And hold us in derision." (Ibid.) As one can see the eyes (word – symbol), so successively repeated introduces the incantatory tone in the poem and this is, therefore, quite appropriate poetic device for the expression of tragic privation of the lyrical subject.

The poem, on the other hand, is open to various readings. Dominic Manganiello puts forward the opinion of Ronald Bush who states that it is impossible to determine: "… whether the eyes and the tears are the speaker's or the beloved's." (1989: 63-64) Besides, he seems ready to connect Eliot's poem with the two scenes in the *Divine Comedy* that include the tears of heroes. The first scene refers to: "Dante's contrition in *Purgatorio XXXI* for his betrayal of Beatrice" (64) when, he, being sinful, cannot look straight into her eyes. The second scene, according to Manganiello, depicts: "Their meeting in Eden [which] is in fact foreshadowed in *Inferno II*, where both Dante and Beatrice are in tears." (Ibid.) Urged by Lucy, Beatrice "responds by turning 'her bright eyes weeping' ('gli occhi lucenti lagrimando; II6) to Virgil, and urges him to rescue Dante, who finds himself stranded on the desert slope." (Ibid.) Manganiello's in-depth analysis of Dante's poetry and the meticulous search for its echoes in Eliot's *oeuvre* ends, consequently, in an even wider discussion on the scope of Pound's influence on Eliot.

Martin Scofield notices that Eliot, together with the eye symbolism, tackles, for the first time, the imagery of "death's dream kingdom" and "death's other kingdom" where dream is seen consciously as a separate realm or 'kingdom'. (1997: 138)[6] The intertwining of these two imageries according to

5 "Eyes that last I saw in tears" was published in for the first time in 1924 together with "The wind sprang up at four o'clock" and "This is the dead land". They were collected under the title "Doris's Dream Songs". All three of them are fragmentarily included in into well-known *The Hollow Men*.

6 The symbolism of the three kingdoms is developed in both "The Eyes that I Last Saw in Tears" and *The Hollow Men* as "death's other Kingdom" (literal fact of death), "death's dream Kingdom" (death in life) and "the twilight Kingdom" (death that precedes awakening and revelation). These are Kingdoms are taken as the three stages of the journey of Soul

Scofield, marks Eliot's introduction of: "… a new kind of reflection on experience - rather than just a dramatic presentation of it - which becomes increasingly marked in the poems from *The Hollow Men* onwards." (Ibid.) The *Hollow Men* (1925) is known as the captivating metaphor of the futility of human existence. The epigraph of the poem is a statement ("Mistah Kurtz - He Dead") (1963: 77) taken from the Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. It alludes to the *timor mortis* of the central character who, shortly before death, summarizes his life experience in one single phrase – "the horror, the horror." (Murphy 2007: 435) The words from the epigraph, spoken in incorrect English by a black servant, reveal that Kurtz's pre-mortem self-introspection and belated recognition of the essence of life will not be shared by anyone. Sudden death, that probably comes as a relief to Kurtz, catches him literally with the eyes wide open thus preventing us from knowing the full scope of his "horror".

Certain lines from the first chapter of the poem can be taken as the direct reference to Kurtz's condition. The poet mentions the individuals who perished suddenly, without confession, accepting their horrors to the fullest:

> "Those who have crossed
> With direct eyes, to death's other Kingdom
> Remember us-if at all-not as lost
> Violent souls, but only
> As the hollow men
> The stuffed men." (1963: 79)

One must not miss the ironic undertone in the Eliot's lines because modern men, our fellow-sufferers who die or, in his words, cross "with direct eyes, to Death's other Kingdom" are not even "violent souls" like Kurtz but only "stuffed men" devoid of any substance as intimated in the sub-epigraph of the poem that reads "A penny for the old Guy."[7]

The symbol of eyes reappears in the second chapter of the poem but this time related to the immediate experience of the poet who avoids meeting the eyes of some mysterious stranger:

> "Eyes I dare not meet in dreams
> In death's dream kingdom
> These do not appear:

to Heaven or to the acquisition of supreme knowledge. It is known that the visionary journey through the three kingdoms beyond death, depicted in the Divine Comedy (c. 1315) inspired Eliot to create one of his ingenious adaptations. See more in Martin Scofield, *T. S. Eliot, The Poems*, pp. 144- 145.

7 Russell Eliot Murphy explains that the sub-epigraph is in fact the reference to the festivity commemorating the anniversary of so-called The Gunpowder Plot when the effigy of Guy Fawkes the supreme conspirator, stuffed with straw, is carried along the streets. (254) He adds that: "Fawkes, both in life and most definitely in death as a papier-mâché effigy, is another candidate for being, like Kurtz, a "hollow man"—someone whose core humanity was a superficial sham and who was directed just as powerfully by the abstract coldness of a cause, misguided or not, rather than by a primal sympathy for the simple welfare of other mortal creatures like himself." See more in *Critical Companion to T. S. Eliot, A Literary Reference to His Life and Work,* pp. 253-254.

There, the eyes are
Sunlight on a broken column" (1963: 80)

According to Dominic Manganiello Eliot derives the vision of a poet shunning a gaze directly from Dante's *The Divine Comedy, Purgatorio* XXX and XXI. (1989: 61) Eliot's lines "recall Dante's use of the familiar lyric trope of eyes to signify the windows of the soul." (Ibid.) Dante therefore is, both eager and afraid "to behold Beatrice's eyes in the garden of Eden because they reflect the human and divine natures of Christ." (Ibid.) Eliot's lyrical subject, being sinful, considers himself unworthy of such an experience.

The symbol can be located for the third time in the fourth chapter of the poem where the despairing poet states that: "The eyes are not here, / There are no eyes here / In this valley of dying stars." (1963: 81) Accordingly, the *conditio humana* of the "hollow men" is hopeless since they are:

"gathered on this beach of the tumid river
Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose"
Of death's Twilight kingdom
The hope only
Of empty men." (Ibid.)

The salvation, as a rule, rarely hinted at in Eliot's poetry, is announced but through the symbol of eyes which, according to Nidhi Tiwari: "reappear in their vision as 'the perpetual star' of 'death's twilight kingdom'". (2001: 134) Upon insisting that the "multifoliate" rose is the spiritual white rose, symbol of Virgin Mary, he concludes that: "'the eyes' and the 'rose' are archetypal symbols of divinity which leads to rebirth and salvation." (Ibid.) Dominic Manganiello's reading of the lines centers upon the fact that: "For the first time the hollow men realise that their vision, like Dante's, can only be restored when the beloved's eyes 'reappear / As the perpetual star' (the Blessed Virgin Mary or 'living star'; *Par.* XXIII. 92-3)". (1989: 65-66) Obviously the eyes here figure as one of the very rare religious symbols void of irony in the poem which ends with the lines oftentimes labelled as blasphemous. (Brooker 2018: 94). Eliot is known to have been in the spiritual crisis of a kind so the religious skepticism is something that exists in many poems he composed before 1927 when he converted to Anglo-Catholicism. The next poem of his (*Ash Wednesday,* 1930) reflects Eliot's deep commitment to religion and contains the whole gamut of intricate religious symbols.

The poet's religiosity comes to its fullest in *Four Quartets* (1941) which is undoubtedly the greatest work of modern religious poetry. Here the symbolism of eyes is not as prominent as in *The Hollow Men* but still plays the significant part in the structure of the poem. "Little Gidding", the fourth part of the *Quartets* is, according to Jewel Spears Brooker, the culmination "Eliot's exploration of theodicy" performed in the context of "war involving massive

Наслеђе 43 • 2019 • 335–348

suffering and genocide." (172) The memorable scene in "Little Gidding" is the one depicting the sudden meeting of the poet (lyrical subject) with a stranger. Brooker believes that the scene is rooted in reality since it refers to one of Eliot's regular night patrols through the "smouldering streets" (173) of bombed London where he used to work as a fire-watcher during the Second World War. The poet reports how:

> "…in the waning dusk [he]
> caught the sudden look of some dead master
> Whom [he] had known, forgotten, half recalled
> Both one and many, in the brown baked features
> The eyes of a familiar compound ghost
> Both intimate and unidentifiable …" (1963: 203)

Brooker perceives Eliot's "the familiar compound ghost" as dialectical (known / forgot / half – recalled)" and claims that, on one level, it represents "the narrator's divided self on another, the victims of the bombing raids; and on still another, his "dead masters." (2018: 174) Dominic Manganiello reveals that the scene, like many others we analyzed, radiates a Dantescan aura since it is based on Dante's meeting his friend and poet Brunetto Latini in the *Divine Comedy* ("Inferno", XV). (1989: 154) Upon indicating that London in those days was a true counterpart to Dante's "Inferno", he acknowledges that even the master's appearances ("brown baked features") is Eliot's adaptation of Dante's lines. (Ibid.)

It is known that at the end of the encounter the dead master endows the poet with the three "gifts" in form of demands with the purpose of perfecting his art. The first one is the mortification of senses that obscure thoughts but without any enchantment with such a condition. The second one refers to the awareness of the irrelevancy of rage and laughter because their objects lose importance and the third one is the most painful since it requires the evocation of evil and foolish deeds committed in the past. (1963: 204-205) The fulfillment of these demands leads to the attainment of superior poetic skill and to the understanding of the essence of life. That is why the encounter with "familiar compound ghost" seems so definite, even fatal.

The meetings of Eliot and some "dead masters", both those that he referred to in his poetry and the ones of which he did not leave any testimony, undoubtedly marked his life. The list of authors "compound ghosts" Eliot communicated with, is, by all means, very long since it ranges from Dante, Latini, Guido Cavalvanti up to Jonathan Swift, John Milton, and others. This is how Eliot actualizes one of his poetic creeds telling us that: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone" and that "His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists." (1975b: 38) Therefore "the eyes of a familiar compound ghost" the poet crosses "in the waning dusk" are but a kind a meeting point between different, seemingly irreconcilable artistic doctrines that fuse together owing to the syncretism of Eliot's poetic genius.

The eye symbolism in the remaining works of T. S. Eliot is less frequent but still rather powerful which confirms the widespread opinion that every single scene, symbol or image in the whole body Eliot's work is meticulously devised and carefully placed. The analysis understandably did not cover all the variations of the relevant imagery that became the memorable *loci* in spite of their complexity that provoked confusion even among the most accomplished readers. Such misunderstandings were quite frequent in the early stage of his career when he felt invited to facilitate the access to his *aporias* as was the case when he added his famous *Notes* to *The Waste Land*. It is however known that Eliot, apart from some other very rare occasions, never set boundaries to the free flow of associations of his readers. Such a standpoint is something one could expect from the very day Eliot, as a student, laid his hands on Arthur Symons's book *The Symbolist Movement in Literature*. Having drawn upon the heritage of French symbolism, both Pound and Eliot laid foundations of their own branch of symbolism. The *image* and the *objective correlative* definitely broaden the perspective of readers ready to cope with oblique shapes and deceptive vistas of Eliot's and Pound's lines. The analysis of development of eye symbolism in Eliot's poetry is carried out chronologically starting with his early poems such as *The Love Song of Alfred J. Prufrock*, some minor poems composed in the 1920s , over *The Waste Land*, *The Hollow Men*, *Ash Wednesday* and finally to the *Four Quartets*. The aforementioned symbolism is varied in form of numerous sets of contrarieties such as torture and salvation, life and death, abundance and deprivation, hope and despair, nihilism and religiosity although not arranged in such an order. Eliot's poetry, being the fundamental epitome of modernism, evades regularity, symmetry, predictability and finality which is quite the stimulus for further readings. The variety of the quoted judgments and interpretations of Eliot's verses, some of them quite innovative and ingenious, prove that the richness and profundity of Eliot's symbolism still presents a challenge. Eliot would undoubtedly encourage any attempt to embark on a new hermeneutic adventure of the kind since:

> "For most of us, this is the aim
> Never here to be realised;
> Who are only undefeated
> Because we have gone on trying;
> We, content at the last
> If our temporal reversion nourish
> (Not too far from the yew-tree)
> The life of significant soil." (1963:199)
> "The Dry Salvages", *Four Quartets*

List of References

Abrams 2005: M. H. Abrams, *A Glossary of literary Terms*, Boston: Cengage Wadsworth Learning.

Brooker 2018: J. S. Brooker, *T. S. Eliot's Dialectical Imagination*, Baltimor: Johns Hopkins University Press.

Eliot 1963: T. S. Eliot, *Collected Poems 1909 – 1962*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

Eliot 1975a: T. S. Eliot, Hamlet in Frank Kermode (ed.), *Selected Prose of T. S. Eliot*, London and New York: Harvest Book. 45-50.

Eliot 1975b: T. S. Eliot, Tradition and Individual Talent in Frank Kermode (ed.), *Selected Prose of T. S. Eliot*, London and New York: Harvest Book. 37-45.

Espey 1970: J. J. Espey, *Ezra Pound's Mauberley: A Study in Composition*, Berkley: University of California Press.

Gregorian 2009: N. Grigorian, *European Symbolism: In Search of Myth (1860-1910)*, Bern: Peter Lang.

Hamilton 1992: S. Hamilton, *Ezra Pound and the Symbolist Inheritance*, Pronston: Prinston University Press.

Lowe 2002: P. J. Lowe, *Christian Romanticism: T. S. Eliot's Response to Percy Shelley*, Amherst: Cambria Press.

Manganiello 1989: D. Manganiello, T. S. Eliot and Dante, New York: Palgrave Macmillan.

Miyake 1991: A Miyake, *Ezra Pound and the Mysteries of Love: A Plan for the Cantos*, Durham and London: Duke University Press.

Murphy 2007: R. E. Murphy, *Critical Companion to T. S. Eliot, A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File, Inc.

Pound E. A Few Don'ts by an Imagiste", https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/58900/a-few-donts-by-an-imagiste, 15. 1. 2019.

Raine, 2006: C. Raine, *T. S. Eliot*, Oxford: Oxford University Press.

Schneider 1975. E. W. Schneider, T. *S. Eliot, The pattern in the Carpet*, Berkley: University of California Press.

Scofield 1997: M. Scofield, *T. S. Eliot, The Poems*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sharma 1991: K. Sharma, *Symbolism in Anita Desai's Novels*, New Delhi: Abhinav Publications.

Stock 1970: N. Stock, *The Life of Ezra Pound*, Oxon: Routledge.

Tiwari 2001: N. *Tiwari, Imagery and Symbolism in T. S. Eliot's Poetry*, New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.

Томислав М. Павловић

YEUX GLAUQUES ЕЛИОТОВЕ ПОЕЗИЈЕ ОД „ЗРАКА СУНЦА НА ПОЛОМЉЕНОМ СТУБУ" ДО „ПРВОГ СУСРЕТА СА СТРАНЦЕМ У НЕСТАЈУЋЕМ СУМРАКУ"

Резиме

Рад обрађује такозвану „симболику очију" у поезији Томаса Стернса Елиота, а почиње разјашњењем синтагме *Yeux Glauques* коју Елиотов *il miglior fabbro* Езра Паунд у својој поеми *Хју Селвин Моберли* уздиже до нивоа праве правцате поетске парадигме која се не развија само у смислу модернистичке деконструкције појма класичне лепоте. За Паунда је она нека врста универзалног симбола односно „песниковог пута у небо". Та симболика је на сличан начин актуелизована и у Елиотовом песништву на сличан иначе веома сложен начин, тако да ће се у раду анализирати читав низ песничких фрагмената, почев од оних који су објављени пре поеме *Пуста земља,* с почетка Елиотовог стваралаштва, све до *Четири квартета*, који припадају ауторовом познијем периоду. Анализа ће показати како је поменута симболика имплементирана у циљу повезивања ауторовог песничког фундуса, путем фасцинантних интертекстуалних искорака, са другим песничким традицијама које је својим надасве интегративним стваралачким приступом баштинио. У том смислу *Yeux Glauques* Елиотовог песништва бивају трансформисане тако да оно што се на почетку његовог пута могло сматрати скоро неприметним духовним пропламсајима, постепено постаје светло духовног преображаја и спаса које иначе недостаје суморном обзорју његове „пусте земље".

Кључне речи: Елиот, Паунд, модернизам, симболизам, очи, објективни корелатив, Данте, слика, интертекстуалност

Примљен: 28. фебруара 2019. године
Прихваћен: 27. марта 2019. године

821.163.41-22.09 Kovačević D.

Наслеђе 43 • 2019 • 349–363

Ана С. Живковић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ПОЛИТИКА ОКА У КОМЕДИЈИ *БАЛКАНСКИ ШПИЈУН* ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА[2]

Предмет овог рада обухвата тумачење структурних чинилаца комедије *Балкански шпијун* Душана Ковачевића. На темељу политичке теорије испитује се логистика перцепције, која утиче на развој комедиографске радње и карактеризацију ликова. Резултати истраживања показују како се јединствено и „природно" људско око декомпонује техничким ефектима и материјалима за осматрање и детекцију (фото-апарат, дурбин, пројектор, наочари). Будући да је ефекат стварног у комедији конструисан различитим очним протезама, Илија Чворовић посведочава савремено искуство субјекта – анатомско укидање чула вида. Претендујући на научну и материјалну тачност, снимљене фотографије заустављају време и обезвређују чулну темпоралност сведока. Одрицање од властитог вида и прихватање вештачке реконструкције кретања ока отвара простор за примену логистике перцепције не само у уметности већ и судству, медицини или журналистици. С обзиром на то да комички светови настају по узору на „ратни" или „иследнички" модел стварности, какве налазимо у савременим књижевним и културним теоријама, стиче се утисак да аутор *Балканског шпијуна* преиспитује важне научне парадигме, које потичу још из времена Француске револуције.

Кључне речи: Душан Ковачевић, *Балкански шпијун*, око, политика, драма, перцепција, комедија

1. ЈАВНА СЛИКА КАО ПОЛИТИЧКО СРЕДСТВО УПРАВЉАЊА

1. 1. Пол Вирилио: политика и логистика перцепције

Под окриљем француског револуционарног режима, од 1789. године до данас, својеврсна апологија „светлости" усталила се у домену уметности, науке и политике. Политички слогани о слободи, једнакости и братству обећавали су успостављање праведнијег и слободнијег система владавине. Међутим, „након Француске револуције на позорницу историје по први пут ступају масе" (Zafranski 2011: 24), чија очекивања и деловања нова интелектуална елита почиње да користи у политичке

1 ana.zivkovic@filum.kg.ac.rs

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178025 *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

сврхе. Подсећајући превасходно на Гетеово и Шилерово неприхватање Револуције, Ридигер Зафрански описао је основне узроке настанка новог режима угњетавања. Прокламујући слободу мишљења, заштиту личне имовине и отпор према тиранији, ум Револуције желео је да поништи целокупну дотадашњу историју и културу. Зафрански управо у тој тежњи препознаје настанак неисторијског тиранског ума, који се усуђује да укине различите традиционалне форме живота, пресудне за цивилизацијско обликовање човечанства. Опијеност масе и разбуктавање ниских инстинката изазивали су атмосферу панике, терора и страха, те су јавни линчеви, погубљења и погроми последица „новог савеза између елите и светине – предигра тоталитарних ексцеса у 20. столећу" (Zafranski 2011: 24). У досадашњим истраживањима и тумачењима *Балканског шпијуна* Душана Ковачевића утврђено је да у драмској структури, као и на српској политичкој сцени, „постоје 'погони' за производњу непријатеља" (Marjanović 2000: 278). Сходно томе, револуционарни механизам самовоље нових представника народа, који „тероришу наводне народне непријатеље" (Zafranski 2011: 24), постаје индикативан за разумевање поступака, акције и контрашпијунаже Илије Чворовића.

Напомињући да зачетак организације и инструментализације људског погледа бива узрокован проналаском првих оптичких апарата још у 10. веку, Пол Вирилио скицирао је методе логистике перцепције. Умножавањем и усавршавањем бројних очних помагала деформише се тачка гледишта сведока, мења комплетна перцепција стварног, јер помоћу техничких средстава настаје пројекција једног света који је ван домашаја, ван познатих просторних и временских координата. Логистика перцепције усталила се „у тренутку када је револуционарна полиција као свој симбол изабрала око, када невидљива полиција, полицајац-шпијун, замењује видљиву и опомињућу полицијску снагу" (Virilio 1993: 55). Покушавајући да овлада тоталном сликом друштва, новоуспостављени револуционарни режим жели да обједини све припаднике заједнице једним недељивим простором, који би подразумевао укидање разлике између јавног и приватног живота. Дешифровањем сваког детаља и информације, који се тичу породичног и свакодневног окружења, „полицијска истрага настоји да расветли *приватни простор*, као што су раније осветљавана позоришта, улице, авеније *јавног простора*" (Virilio 1993: 55). Логистика перцепције утемељена је здруживањем новопронађених комуникационих техника са тоталитаристичким амбицијама Европе за свевидљивошћу и свезнањем. Разнородним оптичким апаратима, мрачним коморама, очним протезама, микроскопима, сочивима, дурбинима, телескопима, лупама, наочарима – потпомогнуто је техничко скретање чула вида. Револуција је, дакле, узроковала фундаменталну промену у опажању стварности и укинула сва сазнања о димензијама и растојањима, о блиском и далеком. „У оквирима великих историјских периода мења се, са целокупним начином живота људских колектива и начин њиховог чулног опажања. Начин на који се људско чулно опажање

организује – медијум у коме се остварује – није условљен само природом већ и историјом." (Benjamin 2012: 105)

Дух Револуције испрва је подстицао политички идеализам, што је допринело да се крајем 18. века „слика о револуцији као *светлу дана* или *јутарњем руменилу*" (Zafranski 2011: 22) уобличи у књижевним делима великих европских писаца (француских и немачких првенствено). Светлошћу је требало наговестити јасност и ред новог поретка, безбедност појединачног живота, међутим, јачина осветљења веома брзо постаје ознака економског напретка, док се расветљавање интиме субјекта препознаје као политичко средство управљања. Будући да је свет у знатној мери озрачен вештачки створеном светлошћу, светлошћу измишљеном од стране човека ради проучавања човека, светлост која потиче од природе или Бога, према Вирилиоу, остаје невидљива и измештена у други план. Светлосним емисијама савремени човек испитује, ислеђује и надзире другог човека. С обзиром на то да је учестала „употреба светлосних извора у директној функцији радње" (Marjanović 2000: 279) *Балканског шпијуна*, могуће је применити Вирилиоове теоријске претпоставке приликом анализе ове Ковачевићеве политичке комедије. Посредством лика Илије Чворовића може се конципирати следећа хипотеза: претерана и пренаглашена жеђ за светлошћу изокреће се у трагедију мрачног доушништва. Овим радом желимо да покажемо да је Душан Ковачевић, објављујући поменути комад 1982. године, на естетско-уметничком плану реализовао кључне методолошке моделе политичко-теоријске научне парадигме, која последњих деценија 20. века (и почетком 21. века) посебно издваја „ратни" и „иследнички" оквир интерпретације света.

1. 2.Илија Чворовић – фотограф

Од момента проналаска техничке репродукције (од ливења и ковања, преко штампе, бакрореза и гравуре, до литографије, фотографије, репродукције тона и појаве филма) уочен је нови захтев уметничког дела: „да се обраћа масама" (Benjamin 2012: 117). То је био моменат настанка политичке функције уметности. Посебно се родило поверење у супериорност фотографије, која прецизношћу и тачношћу репродукованог ослобађа људску перцепцију субјективног и релативног. Фото-апарату приписују се способности какве нема и не може имати људско око. Тобожња објективност фото-снимка има задатак да замени осећајну перцепцију човека, искуства прошлости, памћење и имагинацију. Међутим, постоје разноврсни аргументи којима се може доказати илузорност и неверодостојност фотографије. Фотографија нагло прекида и зауставља време у стварности, изазива непокретност погледа, разара услове природне осећајности и видљивости, а „логички парадокс је коначно парадокс те слике у стварном времену која доминира над представљеном ствари, то време које већ преовлађује над стварним простором, та виртуелност која преовлађује над актуелношћу, ремећи и сам појам стварности" (Virilio 1993: 97). Купујући фотоапарат са телеобјективом,

Илија Чворовић постаје креатор једног виртуелног света посредством којег покушава да легитимизује актуелизовани свет *Балканскоī шūијуна*[3]. Не само да фотографија фалсификује време гледања, појединачне покрете људског тела, које је увек у неком кретању, већ налаже самом субјекту да се унапред преобрати у друго тело, да се претвори у слику, о чему сведочи и Ролан Барт казујући: „Тај преображај је активан: осећам како Фотографија, по својој вољи, ствара моје тело или га умртвљује." (Bart 2011: 17) Механички вид, дакле, суштински мења начин репрезентације стварности.

Осматрајући свет дурбином и фотоапаратом, Чворовић приписује себи спонтано знање, али оно што је битно, пораз људског духа и тела у тоталитаристичком систему, за њега остаје невидљиво. Одустајући од сопственог интелекта, одричући се стварања различитих менталних слика у својој свести, јунак учествује у глобалном историјском пројекту укидања постперцептивних процеса:

> „Има времена, причаћеш ти, нећеш уста затварати... кад видиш слике. Све до данас сам мислио: можда грешим, можда нисам у праву, можда ми се само причињава. Али, данас, када сам видô шта раде, како се састају и како праве планове, све ми је било јасно. Ту су, у апарату, забележени су. Двадесет снимака. Да сутра, на саслушању, не кажу како измишљам и лажем. Изволите црно на бело... Ручао је у 'Интерконтиненталу' са још двојицом. Снимио сам га кад су улазили, кад су јели, кад су се договарали..." (Kovačević 1995: 56)

Заслепљен могућностима окуларних помагала, Ковачевићев јунак не примећује како драмску „реалност" чини илузорном, како обмањује друге јунаке утичући на њихову перцепцију. Двадесет снимака – то је заправо двадесет тренутних исечака, двадесет случајно направљених инструментализованих слика. Око Илије Чворовића изгубило је своју природну брзину и осетљивост, подлегло је брзини апарата и могућим облицима стандардизације погледа. Из перспективе политичке теорије, показане фотографије Даницу заводе ефектом стварног, удаљујући је од истинског увида у догађајни ток. Како су осумњичени шпијуни забележени баш „у тренутку кад наздрављају, подигнутим чашама" (Kovačević 1995: 77), приметно је Илијино настојање да „доказима" нагласи утисак тренутности, илузију да је могуће видети како су се догађаји одвијали. Потцртавајући неколико пута тачно време фотографисања – „Ада Циганлија, петог марта у дванаест и двадесет" (Kovačević 1995: 73) – главни јунак *Балканскоī шūијуна* верује да су сви делови

3 О симулакричним феноменима доказивања стварног путем имагинарног можете видети више у раду „Дискурс симулакрума у Ковачевићевој драми *Балкански шūијун*" Снежане Милојевић, која поводом симулакричности казује: „Илија дубоко и искрено верује да за све има јасне доказе и да је све сагледао са свих страна. Доказе рационализује сходно затвореном кругу симулакрума – свако зашто има своје јасно зато, прецизно конструисано на начин сродан ономе на који је Илија Чворовић исконструисао животну причу Петра Јаковљевића." (Milojević 2016: 141).

тела непогрешиво погођени у наведеном тренутку, да све снимљено потврђује његове сумње и изазива код посматрача уверење о „непријатељима" и „шпијунажи". Приказујући јунака који је несвестан недостатака оптичких инструмената и убеђен у објективну читљивост света, Душан Ковачевић Илијино осматрање и детекцију успева да „подигне на ниво фантастичног и апсурдног" (Selenić 1977: LXVI).

Амбиција ка свевидљивости и свезнању, кључна одлика тоталитаризма, овладала је драмским јунацима. Илија и Даница прикупљају све могуће информације о Подстанару, Соњи и Подстанаревим пријатељима. Руководећи се начелом да морају увек видети више и боље, труде се да остану неприметни и невидљиви, особито када прислушкују или проматрају Подстанара из своје куће, јер „'Видети, а не бити (притом) виђен.' је једно од основних правила полицијског не-општења" (Virilio 1993: 67). Циљ је обухватити што више података, све богатство детаља до којих се може доћи. Тој сврси служе и све белешке које Илија саставља, сви добијени новински чланци. Радња *Балканског шпијуна* усмерава нас ка уверењу да се тоталитаристички политички поредак одржава управо овом тежњом ка свевиђењу, којом власт задобија и остварује своју моћ под маском бриге за државни интегритет. Будући да Илија Чворовић након искустава са Голог отока примењује стаљинистичке методе унутар сопствене породице, трагична је жртва таквог модела владавине. Следећи примери илуструју дејство идеје свевидљивости у драмском свету:

> „Даница: *Све ми знамо*, душо моја. Има четри-пет месеци како се вас двоје нешто домунђавате..." (Kovačević 1995: 86)

> „Даница: [...] Отац има доказе који ће их отерати на робију... И још нешто: *отац све зна*, јасно му је да нас избегаваш због њега, али ћути и трпи, гута то кô отров, склања ти се с пута као да је он твој дужник, а не ти његов." (Kovačević 1995: 89)

> „Илија: Син вам је у болници у Њујорку?
> Подстанар: Да... Како знате? Ко вам је рекао да ми је син у болници?
> Илија: Ето видите, *ми све знамо.* Јавили су вам да је у болници, јер морате хитно на састанак. Увукли сте рођено дете у криминал. Прво си им се ти продô, а онда си им продô и сина." (Kovačević 1995: 103) [подв. А. Ж.]

Дакле, објекат шпијунаже није само Подстанар већ и Соња, што манифестује све приметнији губитак приватне сфере живота у драми. Свевиђење јесте настало из страха од других, али „фаталност овога принципа положена је најпре у саму потребу прозирности, да би се ова страст прозирања увећала у осећају доступности и поседованости објекта" (Nikolić 2011: 59). Сходно томе, Даница и Илија постају сигурни да им је све доступно, да могу усвојити сва својства и карактеристике проматраних објеката, утичући истовремено на постепени нестанак личних, интимних и субјективних аспеката живота њима супротстављених ликова.

Будући да „функција ока постаје истовремено и функција оружја" (Virilio 2011: 93), може се казати да је драмски свет *Балканског шпијуна*

устројен према „ратном" моделу стварности. Илија и његов брат уверени су да ратују против моћних народних непријатеља, јер Други светски рат као да се није окончао. Ратни и послератни свет немају драстично различите квалитете из Илијине доживљајне перспективе: „У рату су ме рањавали, после рата затварали, сад покушали да ме убију." (Kovačević 1995: 64) Ђура Чворовић на истоветан начин перципира збивања казујући брату: „Ти решио, водиш сам свој рат против империјалистичке банде." (Kovačević 1995: 70) Међутим, „ратна" структурација Ковачевићевог драмског света није последица само војничког и логорског искуства које су браћа доживела. „Ратно" моделовање стварности поткрепљено је и повезаношћу логистике перцепције са бојним пољем. Већ током Првог светског рата коришћена су техничка средства за ваздушно осматрање, а ратна фотографија, претендујући на научну објективност, постала је начин освајања непријатељског и медијског простора. „Непосредно после рата Британци одлучују да донекле напусте класична наоружања и да инвестирају у логистику перцепције: у пропагандне филмове, али и материјале за осматрање, детекцију, трансмисију." (Virilio 1993: 77) Сходно томе, драмски простор постаје стално посматрана средина, простор непрестаног извиђања и опасности, простор панике у коме субјект више не верује својим очима, што и потврђује речима:

> „Илија: Они то и раде јавно, да не би изгледало тајно. Овако, седе људи, ручају и ћаскају. Ко ће се бавити шпијунажом на јавном месту. Зато сам рекао: Све је супротно од онога што изгледа да јесте... Кад су добро проучили план, онда га је Научник згужвô и бацио у Саву. Као најобичнији папир. Зашто? Да га је спаљивао, сви би обратили пажњу, овако, бацио га је кô празну кутију дувана.
> (ТРЕЋИ СЛАЈД: Згужвани папир плови Савом.)" (Kovačević 1995: 75)

Илијина девиза „Све је супротно од онога што изгледа да јесте." још један је знак подвргавања перцептивне вере „провереном" циљу, знак поремећаја перцепције овога јунака ограничењима оптичких инструмената. Како Илија гледаоцима потцртава важност згужваног папира који плови Савом, приметно је колико се јунак неретко усредсређује на сугестивне детаље. Логистика перцепције управља његовом свешћу, будући да се јавном сликом „више не истражује њен обим, њен простор, већа се пажња поклања интензивним детаљима, самом интензитету поруке" (Virilio 1993: 100). На том трагу, откривамо скривено политичко значење фотографија у *Балканском шпијуну*. Чворовићеви слајдови захтевају одређену рецепцију, не дозвољавају слободну мисао и неометану контемплацију, узнемиравају посматраче који осећају да морају пронаћи особити пут до представљене реалности. Дакле, девиза „Све је супротно од онога што изгледа да јесте." алудира на слабост људског погледа и заблуде ока и уха. Драмски ликови гледају заправо само у конструисане слике које одранија већ постоје у уму Илије Чворовића. Конструкција виђења пратилац је конструкције идентитета „у општој полифонији иронијских ситуација у *Балканском шпијуну*" (Živković 2012: 353).

2. ЈАВНА СЛИКА КАО ИНСТРУМЕНТ ЖУРНАЛИСТИКЕ, МЕДИЦИНЕ И ПРАВДЕ

2. 1. Новинар и хирург

Фотографија се учестало користила у војне сврхе током светских ратова. Међутим, чим је уочена опасност двосмисленог тумачења фотографских снимака, цивилни фотографи, за разлику од војних, склањани су понекад са ратишта. Нудећи штампи и телевизији фотографије и видео-снимке својих жртава, војне и тајне службе проширile су своју контролу над друштвом. Журнализам тако постаје најновији облик психолошког рата, будући да „тероризам намеће разним противницима ново овладавање медијима" (Virilio 1993: 87). Истражујући у Нишу о Подстанаревој породици, Илија се представља као новинар, што усмерава ка евидентној сличности политике перцепције са журнализмом истраге. Душан Ковачевић препознао је политичку улогу журналистике која може да афирмише или дискредитује одређени облик владавине. Новинар, попут фотографа, жели да прошири круг реципијената и делује на масовну публику. Оваква настојања новинарства последица су Француске револуције „јер упркос свим лудостима и претеривањима, револуционарна штампа жели да *обавести*, да расветли јавно мишљење, да чини открића, да превазиђе варљиве привиде, да постепено све тајне убедљиво објасни, онако како то захтева народ иследника" (Virilio 1993: 57). Истоврсни политички механизам деловања, својствен уметности, новинарству и доушништву, Илија не само да употребљава у ситуацији када претпоставља да ће га тобожња улога новинара довести до новог корпуса информација већ и приликом извештавања о томе како се Подстанар креће баш у друштву једне новинарке:

> „Илија: Придружила им се и женска овог нашег, иначе новинарка. Окружен је људима са положаја. Нема у његовом друштву обичног света. Коме он пружи руку, знај да је дотични неко и нешто... Шпијуни су међу нама, само их треба знати – препознати. Сад, кад видим човека, тачно знам шта је..." (Kovačević 1995: 75–76)

Интензивно продирање у стварност помоћу оптичке апаратуре није својствено само новинару већ и хирургу. Још прецизније, хируршки захват наликује радњи коју предузима фотограф или сниматељ. „Маг и хирург понашају се као сликар и сниматељ. Сликар пази у своме раду на природну раздаљину према датом предмету, сниматељ, напротив, дубоко продире у сплет датости. Слике једног и другог потпуно су различите. Сликарева је тотална, снимателjева је многоструко разбијена и њени делови се спајају према једном новом закону." (Benjamin 2012: 116) Ово радикално и директно приступање болесниковом телу одговара такозваној хладнокрвној перцепцији, која, користећи само чула и потискујући емоције, усваја потпуне информације. С обзиром на то да политика перцепције или „шпијунажа" спаја војску, новинарство, медицину

и судство, не изненађује Илијино скретање пажње на носиоце појединих занимања, као што је у наведеном примеру:

> „(ПЕТИ СЛАЈД: Четворо, већ сумњивих, у фоајеу разговарају са још троје посетилаца – два човека и једном женом... Ђура упери прст на једног од нових људи.)
> Ђура: Знам га!
> Илија: Доктор Станисављевић. Хирург.
> Ђура: И ти га знаш?
> Илија: Сазнô сам га.
> Ђура: Он ме оперисô." (Kovačević 1995: 76)

Како би се једна од типичних фигура доушништва издвојила, драмски ликови појачавају информативни ефекат елиптичним одговорима. Хирург постаје још једно осумњичено лице, јер Чворовићи знају да је фотографски отисак постао „инструмент трију великих инстанци живота и смрти (правде, војске, медицине)" (Virilio 1993: 69). С обзиром на то да доктор разоткрива судбину болесника, спрега непосредног и судбоносног са техникама репрезентације омогућила је да и лик доктора буде третиран у контексту шпијунаже.

2. 2. Илија Чворовић – иследник

На почетку сцене „Контрашпијунажа" дата су обавештења о сценским ефектима и драмској атмосфери: „Просторију осветљава црвена сијалица. Мутна, пригушена светлост смета жени." (Kovačević 1995: 55) Ова врста непријатног вештачког осветљења засметаће и Илији Чворовићу. Будући да белих сијалица нема у продаји, црвене сијалице употребљене су наизглед у смислу означитеља економске кризе. Црвена боја сијалице неретко се тумачила и у симболичком смислу, који упућује на улогу пролетеријата у комунистичком режиму. Међутим, уколико овај сценски реквизит сагледамо са становишта политичке теоријске мисли, могућно је извести закључак да црвена сијалица сажима начелне претпоставке логистике перцепције, јер „вештачка светлост је по себи спектакл који се ускоро нуди свима, а јавно осветљење је његова демократизација створена да обмане свачији вид" (Virilio 1993: 20). Светлост у овој ситуацији не расветљује просторију, већ се изокреће у своју супротност и ремети Даничин вид, док „Илија жмиркаво гледа црвену сијалицу" (Kovačević 1995: 56). Црвена боја сијалице појачава илузију реалног, открива деструктивни аспект људске жеље за што јачом светлошћу, сугерише управо вишак светлости, који се окончава једном врстом раног инвалидитета – анатомским укидањем вида.

Радња *Балканског шпијуна* развија се превасходно помоћу сценске апаратуре која је усмерена на неки од извора вештачке светлости. Једно вештачко светло бива замењено другим: „Илија је наместио платно, укључио мали пројектор, поређао столице као у биоскопу. Показује Даници и Ђури где да седну...Одлази, гаси црвено светло. Враћа се до пројектора."

Наслеђе 43 • 2019 • 349–363

(Kovačević 1995: 73) Дакле, гасећи сијалицу, Илија укључује пројектор, и попут судског тужиоца започиње са приказивањем „судског" материјала и „места злочина". Илијина кућа постаје биоскопска пројекциона сала која понајпре наликује архитектури судског „позоришта". Чланови породице попут поротника присуствују „суђењу". Тело оптуженог Подстанара присутно је посредством електронске машине – пројектора, јер Илија зна да су „екрани постали готово искључив начин обавештавања, комуникације, упознавања стварности, кретања у њој" (Virilio 1993: 71). Чини се, интензитет осветљења у *Балканском шпијуну* бива појачан краткотрајним мрачним зонама, тренутком гашења светла и нестанком свих предмета и тела, те поновном активацијом светлосних сила, које привлаче поглед и задржавају пажњу. Сугестија о важности осећаја за светлост акцентује се и сценом у Народном позоришту, приликом које Илија гледа у „шпијунско" друштво. Ако је на метафоричан начин свет изједначен са позориштем, то имплицира непрестано понављање ритуала раздвајања светлости и таме. Спуштање позоришне завесе чини да свет утоне у помрчину, док њено подизање изнова засењује брзином и ефектима једне готово натприродне светлости.

Почетак последње сцене под насловом „Саслушање" назначава промену унутар драмског простора: „*Даница седи за столом и љушти кромпир. Осветљава је светлоплава сијалица*." (Kovačević 1995: 96) Чини се да плава светлост уноси оптимистичну ноту у Ковачевићев драмски свет, да симболички стоји наспрам црвене светлости, међутим, плава боја сијалице сигнализира само промену подручја у којем се примењују истоветне методе организације и инструментализације перцепције. Плава светлост простора означитељ је полицијског дискурса и истражног поступка, чије елементе препознајемо у сцени „Саслушање". Судско „позориште" бива замењено просторијом за „саслушање" или затворском „ћелијом", јер и Даничино неизлажење из куће „асоцира на њен затворенички положај" (Matić 2016: 108). Уколико узмемо у обзир податак да се у француској средини првих деценија 19. века под утицајем научног објективизма ствара један тип инквизиторске литературе, у оквиру које „идеални иследник треба да буде, као и Декарт, обавезно Француз" (Virilio 1993: 58), не изненађује Илијино убеђење да је Петар Јаковљевић, повратник из Француске, детектив на задатку и шпијун. Дакле, од Балзакових интересовања за полицијске извештаје до Едгар Алан Поове криминалистичке прозе, француски иследник је образац литерарних детектива. Сходно томе, Илија Чворовић закључује:

> „Илија: Сутрадан је, око подне, био у француској амбасади. Задржô се пола сата. У амбасаду је ушô са ташном, изашô без ташне... Све што су 'уловили' предô је француској тајној служби. Подаци су пренесени, дипломатским каналима, у Париз, а из Париза у Вашингтон, оном каубоју." (Kovačević 1995: 80)

Дакле, Илију распознајемо као јунака који поседује знање о Француској као земљи полицијског надзирања друштва. Уочљиво је како

једна врста културног стереотипа утиче на формирање имагинарне представе о Подстанару. Приликом „саслушања" Илија опсежно образлаже Јаковљевићеве „преступе", те „истражни" поступак прераста у својеврсни монолог, будући да „оптужени" једва успева да изусти понеку реч. Логистика перцепције узроковала је опадање приче сведока, јер „полицијско гледиште доказује безвредност *приче оног који је био тамо*" (Virilio 1993: 69). Људски поглед и реч сувишни су у свету у којем субјект губи право да организује потрагу за истином.

Како је функционалност лика Ђуре Чворовића у претходним истраживањима[4] осветљена у контексту двострукости Илије Чворовића, и у овој „иследничкој" ситуацији могуће је уочити да браћа делају по принципу привидне супротности: „*Ђура одгурну Илију, удари Подстанара песницом посред лица, затим поче да га бије рукама и ногама, вриштећи при сваком ударцу.*" (Kovačević 1995: 108) Сходно томе, према Петру Марјановићу, „Ђура Чворовић још је тамнија варијанта брата-близанца Илије" (Marjanović 2000: 282). Из аспекта политичке теорије, ова ментална двострукост ликова открива двојако деловање једне друштвене инстанце: човека-масе. С обзиром на то да Чворовићи „верују да имају право на сопствено мишљење о предмету без икаквог претходног напора да то мишљење обликују" (Ortega i Gaset 2013: 73), могу се определити као херметични духови, који прихватају већ готове идеје и себе сматрају интелектуално потпуним. Како „побуна маса проистиче из тог душевног запечаћења" (Ortega i Gaset 2013: 73), драма *Балкански шпијун* манифестује основна обележја човека-масе – одбијање да се други саслуша и решеност да се појединац не подвргне било ком ауторитету. Двојица браће показују како се човек-маса јавља у два вида. Пошто човек-маса не подразумева припадност одређеној радној класи, нити искључује извесне интелектуалне способности, стиче се утисак да лик Ђуре презентује ону скупину људи који познају само закон линча и норму насиља, јер брату казује: „Све ове слике можеш да им пошаљеш за успомену. Ти немаш никакве материјалне доказе. Немаш ништа опипљиво да приложиш уз слике. Ej, бре, човече, кренуо си против крвника са

4 Александра Кузмић упућује на веома сличну концепцију ликова браће Чворовића: „Пошто је и Илија прек и горопадан, а свог брата куди да све ради *секиром и лопатом*, Ђуриним појављивањем у другом чину драме појачава се комички набој и то кроз паралелизам и допуњавање, али и Илијино пребацивање брату за особине које су и Илији својствене, а које, наравно, у својим испољавањима не препознаје." (Kuzmić 2013: 762)

Снежана Милојевић не само да казује о Ђури као физичком двојнику Илије Чворовића већ указује и на један нови смисао овога лика из позиције Бодријарове теорије симулакрума. Ђура Чворовић може бити протумачен и као ментални клон свога брата: „У *Балканском шпијуну* на први се поглед сусрећемо са двојником, Илијиним братом близанцем Ђуром (такође је реч о особи са затворским искуством на Голом отоку), човеком који је прек и брзо реагује. Он физички јесте двојник, али ментално је конципиран као клон, те као човек прошао кроз исти систем лоботомије веома брзо схвата о чему Илија говори и све му је јасно, као што је идентична и његова решеност да ствар по цену живота треба истерати до краја, а тај бесмислени низ поступака доживљава као жртвовање домовине ради." (Milojević 2016: 146)

фото-апаратом! Да си мене питô, већ би' и' имали у шакама... " (Kovačević 1995: 80). Међутим, премда изгледа да је Илија радикално другачији од брата, суштински се не разликује од њега, што раскрива други вид човека-масе: специјалисту варварина. Прецизније речено, Илија Чворовић јесте псеудоспецијалиста варварин, будући да није заиста представник једне стручне области, већ преузима маске правих стручњака. Илија се одлучује да истражи све о Подстанару, те приступа различитим научним методама и ослања се на технику. Међутим, иако симулира понашање специјалисте (фотографа, новинара, полицајца шпијуна), заузима став примитивца и незналице, самоуверено затвара круг своје моћи и удаљава се од цивилизације, те „отуд следи да се чак и у случају највишег степена квалификације, дакле, кад својом специјализацијом представља опречност човеку-маси, стручњак, специјалист, понаша на такорећи сваком животном подручју као човек-маса без икакве квалификације" (Ortega i Gaset 2013: 104). У том смислу, Ђура и Илија Чворовић манифестују дволикост човека-масе. Илијино поступање у Ковачевићевом комаду одговара управо једном херметички затвореном стручњаку који жели да управља и областима изван своје специјалности. И управо захваљујући томе што главни драмски јунак није заиста носилац стручног знања већ симулатор, опасност савременог политичког варварства ефектније је наговештена у *Балканском шпијуну*.

Истражни дискурс, дакле, у знатној мери обликује поетички идентитет драме Душана Ковачевића. Истрага функционише као модел комуникације и посебна врста литерарног језика, будући да „нагли прелази са једног на друго питање, са једног на други план без узрочно-последичне везе, тематске или мотивске, иако 'алогични', спадају у логичну конструкцију иследничког дијалога" (Bošković 2004: 96). „Иследнички" идентитет драме употпуњује и Илијина увереност да шпијунска полиција, то јест Петар Јаковљевић са својим пријатељима, непрестано вреба друштвена збивања очекујући изненадна открића, о чему Илија казује: „Држаће нам кућу под присмотром. Неко ће стално дежурати у близини и јављати им кад кренемо из куће." (Kovačević 1995: 61) Како би се супротставио таквој акцији, Илија шпијунира, „пише анонимна писма, телефонира, пописује аутомобиле" (Kovačević 1995: 100), чак захтева и од других институција да се прикључе организованој акцији надзирања, што потврђује његов дијалог са Даницом:

> „Даница: Шта ће бити са Винчом? Да ли у Винчи нешто сумњају?
>
> Илија: Сумњаће. Послô сам им писмо. Упозорио сам их да појачају самозаштиту, контролу и надзор над објектима и људима. Написô сам да није искључена диверзија." (Kovačević 1995: 78)

Потцртавање различитих радњи или процеса (самозаштита, контрола, надзор) који, према Фукоу, чине дисциплинске апарате, открива се Илијино знање о инстанцама моћи и сложеној мрежи односа међу јединкама. Јунак шаље детаљна упутства Винчи знајући како се јединке

унутар повезаног система надзирања распоређују и ослањају једне на друге. Моћ дисциплиновања функционише као машинерија, власт над телом успоставља се законима оптике и механике, јер „паралелно са развојем велике технологије наочара, сочива и светлосних снопова, неодвојивих од утемељења савремене физике и космологије као науке, развијале су се и ситне, многобројне и међусобно изукрштане технике надзора" (Fuko 1997: 194). Упркос томе што Илија од почетка комичке радње доживљава себе као месију, спаситеља народа и државе, постаје фигура власти „која је у праву, која је ту да суди по (својој) истини, да строго, чак и застрашујуће казни кривца који се о ту истину (или квазиистину) огрешио" (Anđelković, Ristić 2012: 554).

Приликом истражног дијалога посебно долази до изражаја насиље над светом и човеком, које се успоставља режимом сталне „заслепљености". Људско око губи способност прилагођавања и удаљава се од јединствености божанског стварања. Сцена у којој Ђура намешта малу лампу како би њеном светлошћу заслепио Подстанара, кључна је за разумевање Ковачевићевог односа према логистици и политици перцепције. Декомпоновање вида нарушава однос човека и васионе, човека и материје, те је неопходно вратити се првобитном незнању, природном кретању гледаочевог ока, то јест усамљеном и субјективном виђењу. Наредни одломак у метафоричком смислу очитује традиционалну дијалектику природе и културе, човека и машине, наговештавајући и принцип тензије у простору хипервидљивости:

> „Илија: Седите.
> Подстанар: Ви мени наређујете? Ко вам даје право да...
> Илија: Седи! Седи, да се ниси мрднô! Још ћеш ти мени одлучивати како ћемо да разговарамо!... Одавде ћеш изаћи кад ми одговориш на ови' пет питања. Писмено, слово по слово...
> (*Илија из џепа вади повећи, пресавијени лист; баци га Подстанару у крило... Ђура је наместио малу лампу која обасја, заслепи човека.*)
> Подстанар: Шта радите? Угасите светло!
> Илија: Смета ти светло? Светло ти смета? Више ти одговара мрак! На мрак си се навикао, па ти сад светло смета!"
> (Kovačević 1995: 103–104)

Реакција Подстанара на светло лампе може се тумачити као мала побуна субјекта који осећа опасност од губитка властитог вида, као револт јединке која не жели да осуди себе на непомичност услед дејства једне брутално светлости. Међутим, иако се на основу ове ситуације чини да је Подстанар последња одступница очувања људског вида, репрезентација субјекта који је у потпуности изван логистике перцепције, слутимо да процес укидања анатомског гледања не изоставља никога – Подстанар је лик са наочарима. Његова тренутна дезоријентација приликом уласка у Илијину кућу знак је почетка поремећаја перцептивне вере, о чему сведочи збуњеност у простору: „*Подстанар се смешка, поправља наочаре на кукастом носу, збуњено се осврће.*" (Kovačević 1995: 35) Дакле,

лик Петра Јаковљевића наговештава пораз савременог човека, јер не само да декомпозицији вида подлеже субјект који је директно изложен некој врсти манипулације светлошћу или оптичким апаратима, као што су Илија, Даница и Ђура, већ и субјект који је под утицајем једва приметне техничке тираније.

3. ЗАКЉУЧАК

Анализа политичке комедије *Балкански шпијун* кроз интерпретативни оквир логистике перцепције Пола Вирилиоа показује сусрет науке и литературе, несврсисходну претензију фотографије, медицинске, журналистичке и полицијске слике на научну објективност. Душан Ковачевић оспољава илузију референцијалног или супер-референцијалног дискурса скрећући пажњу на то да текстови фикције не почивају на документаризму већ субјективним искуствима виђења, памћења и имагинације. Перспективизујући драмска збивања посредством две скупине ликова, једне која доследно верује у организовану шпијунажу (Илија, Ђура, Даница), и друге која оцртава актуелни ток догађаја, односно разноврсне проблеме у социјалистичком друштву (Соња, Подстанар), Ковачевић проблематизује идеолошко, психолошко и медијско усмерење ка научној истини, јер идеологија опажања, као и медији, користи се у сврхе „пре свега популизације, доминације, надзора над друштвом" (Anđelković 2011: 74). Упркос томе што Илија Чворовић својим самодоказивањем и надметањем у шпијунским способностима изазива незадрживи смех и одржава „витални баланс међу непријатељским могућностима света" (Stamenković 1987: 14), комедија *Балкански шпијун* преласком из комичког у драмско проширује своја значења „у област трагичке ироније" (Stamenković 1987: 22). Завршетак Ковачевићевог комада упризорује сцену у којој Илија „*пузећи, четвороношке, борећи се за живот, тешко покрећући руке и колена, изађе у двориште, где га дочека лајање пса*" (Kovačević 1995: 120–121). Симболичко смисаоно приближавање Илијиног лика и животињске фигуре поткрепљује идеју о дехуманизацији човека услед дефектног морала, нетолерантних и опсесивних настојања. Из аспекта политичке теорије, уобличена паралела отвара трагичку димензију ликова и радње: утицај машина, вештачких помагала и медија дезинтегрише људску природу. Будући да се процес девијације данас одвија у новом смеру – машине се „понашају као живе ствари" (Mičel 2016: 383), комедија *Балкански шпијун* предсказује незавршивост сукоба између човека и технологије.

Листа референци

Anđelković 2011: M. Anđelković, Crkvena beseda i mediji kao svedoci savremenog društva, Kragujevac: *Nasleđe*, 8/20, Kragujevac, 65–75.

Anđelković, Ristić 2012: M. Anđelković, A. Ristić, Stvaranje identiteta mučenika u staroj srpskoj književnosti, u: Miloš Kovačević (red.), *Nauka i identitet: Filološke nauke: zbornik radova sa Naučnog skupa (Pale, 21-22. maj 2011)*, Filozofski fakultet: Pale, 553–558.

Bart 2011: R. Bart, *Svetla komora: beleška o fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda.

Benjamin 2012: V. Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, u: Jelena Đorđević (red.), *Studije kulture: zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 100–124.

Bošković 2004: D. Bošković, *Islednik, svedok, priča*, Beograd: Plato.

Fuko 1997: M. Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora*, Beograd: Prosveta.

Kovačević 1995: D. Kovačević, *Balkanski špijun*, Beograd: Knjiga komerc.

Kuzmić 2013: A. M. Kuzmić, Jedan aspekt koncepcije likova u *Balkanskom špijunu* Dušana Kovačevića, *Književna istorija*, 45/151, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 755–768.

Marjanović 2000: P. Marjanović, *Srpski dramski pisci XX stoleća*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.

Matić 2016: A. Matić, Ideološki aspekti medija u dramama Dušana Kovačevića, Kragujevac: *Koraci*, god. 50, 10/12, Kragujevac, 102–115.

Mičel 2016: V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele?: život i ljubavi slika*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije.

Milojević 2016: S. J. Milojević, Diskurs simulakruma u Kovačevićevoj drami „Balkanski špijun", u: Branko Jovanović (red.), *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, 46/1, Priština: Filozofski fakultet, 123–140.

Nikolić 2011: Č. Nikolić, Kulturni identitet i politička strategija: književnost u doba krize, u: Dragan Bošković i Maja Anđelković (red.), *Društvene krize i (srpska) književnost i kultura*, Kragujevac: FILUM, 49–63.

Ortega i Gaset 2013: H. Ortega i Gaset, *Pobuna masa*, Beograd: B. Kukić; Čačak: Gradac.

Selenić 1977: S. Selenić, Savremena srpska drama, u: Slobodan Selenić (prir.), *Antologija savremene srpske drame*, kolo 70, knj. 469, Beograd: Srpska književna zadruga, VII-LXXXI.

Stamenković 1987: V. Stamenković, Predgovor, u: Dušan Kovačević, *Izabrane drame*, Beograd: Nolit, 5-21.

Virilio 1993: P. Virilio, *Mašine vizije*, Novi Sad: Svetovi.

Virilio 2011: P. Virilio, *Kritični prostor*, Beograd: Gradac K.

Zafranski 2011: R. Zafranski, *Romantizam: jedna nemačka afera*, Novi Sad: Adresa.

Živković 2012: D. Živković, Ironija u kontekstu društvenih promena i konstrukcije identiteta u drami *Balkanski špijun* Dušana Kovačevića, u: Miloš Kovačević i Dragan Bošković (red.), *Savremeno društvo i kriza proučavanja jezika i književnosti*, Kragujevac: FILUM, 341–354.

Наслеђе 43 • 2019 • 349–363

Ana Živković

THE POLITICS OF THE EYE IN DUŠAN KOVAČEVIĆ'S COMEDY *THE BALKAN SPY*

Summary

This paper interprets the structural elements in Dušan Kovačević's comedy *The Balkan Spy*. The logistics of perception is examined applying political theory. This affects the development of comediographic actions and characters. The results show that a unique and „natural" human eye decomposes by technical effects and materials for observation and detection (camera, spyglass, projector, glasses). Since the effect of the real is constructed with various eye prostheses, Ilija Čvorović testifies about contemporary experience of a subject – anatomical abolition of eyes. The recorded photographs stop time and diminish sensual temporality of a witness. The acceptance of artificial reconstruction of an eye opens the space for logistics of perception not only in art, but also in law, medicine or journalism. Judging by contemporary literary and cultural theories, comic worlds are modeled resembling "war" or "explicit" models of reality, hence we conclude that The Balkan Spy reconsiders important scientific paradigms which stem back from the time of the French Revolution.

Keywords: Dušan Kovačević, *The Balkan Spy*, eye, politics, drama, perception, comedy

Примљен: 19. априла 2019. године
Прихваћен: 10. јуна 2019. године

27.04
1001.

82.0:617.572

Наслеђе 43 • 2019 • 365–373

Драган Б. Бошковић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ФРАГМЕНТИ О РУКАМА: КУЛТУРОЛОШКО-АНАТОМСКА ИМАГИНАЦИЈА[2]

Овај рад, ово истраживање, ова имагинација, покушај је да се проговори о рукама. Све је било спремно да се изради рад о рукама у Андрићевој прози, а завршило се са овим фрагментима.
Кључне речи: рука, руке, руковање, шака, знак

ФРАГМЕНТ 1.

„Језик је кожа", медитира Барт: „Као да имам ријечи умјесто прстију, или прсте на крајевима мојих речи [...] омотам другог својим ријечима, милујем га, лагано додирујем" (Барт 2007: 74) Једно, дакле, тако снажно симболичко-тактилно искуство, тако посебан однос. Однос у којем настаје читање, текст, језик, прсти, кожа, руке. „Сећам се, било је рано лето. Тај загрљај. Осећао сам како су ми израсле руке", записао је Русо (Русо 1950: 137). Моменат у којем израстају руке, моменат у којем руке постају дискурс. Између настајања руку у дискурсу, уласком дискурса у руке или постајање дискурсом – јер, фукоовски, дискурс нам омогућава да додирујемо, мислимо, осећамо, видимо: на граници смо можда ипак нечег више, мада су нам руке уместо епидермом превучене дискурсом. „И тада им се отворише очи" (Лк 24, 31). У једном, дакле, тада, сада настајања, настајања руку, додира, миловања; у једној дискурзивој обмани, како би то видео Лакан. Јер додирнути Друго немогуће је, као што је загрљај, омотавање другог својим речима, увек празан. Од „Шта? Ничег зар у рукама. Чиме почети живот нови" Растка Петровића (Петровић 1989: 12), па преко „Празне руке, празно срце" Бранка Миљковића (Миљковић 2002: 23) до „загрљај / У коме нема никога" Војислава Карановића (Карановић 2005: 47), само можемо посматрати нарастање рукама/речима обухваћене празнине. Па, ипак, иза свега остају тек израсле руке, и то у рано лето. Израсле руке пред којима је много више него мануелна, тактилна авантура, пред којима је изазов бића, пред којима је изазов обухватити не само „мајчинство и гениталност", „двоструки

1 boskovicbdragan@gmail.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

загрљај", него онтолошко све и задржати га у загрљају. „Ако није тако / одсеците ми руке / и претворите ме / у камен..." (Миљковић 2002: 11), говори песма са свешћу друге песме: „Глад ми је бескрајна а руке вечно празне." (Драинац 1974: 34)

ФРАГМЕНТ 2.

Онолико колико ће у позном модернитету нестајање „господара текста" бити радикализовано, толико ће се материјализовати сам текст, само читање, преузимајући људске, рецимо анатомске карактеристике. Подсетимо се само Ешерове слике *Руке које се цртају*: две шаке, изникле из папира, једна другој узајамно оловкама цртају дводимензионалне манжетне. Цртајући једна другу, њихови длanови, прсти и оловка извлаче се из материјалности папира, из цртежа на папиру, и материјализују у „реалном", тродимензионалном облику. И више се не разликује слика као предмет (оно испред нас), слика као језик (оно у језику), руке (као цртеж, цртајуће, као поетика, метафора постојања, метафора перцепције). Као и Делез, и Ешер релативизује онтолошке разлике онога што је део слике и онога ван ње, он дуплира означено, мебијусовски мултипликује троп. Мултипликује, наиме, сликање, цртање, писање, читање. А писање, као и читање означава саму перформативност, и то не само као симболичку радњу (нпр. молим, обећавам, забрањујем), колико телесну радњу: додирујем, мазим, опипавам, грлим. Феноменолошком руком исписан текст читан је исто тако феноменолошком руком читаоца. Јагодицама прстију колико и уснама. Рука скриптора, „одвојена од било каквог гласа, ношена чистим гестом записивања (а не израза), креће се пољем без порекла" (Барт 2006), оном културолошком матрицом која непрестано оспорава сопствено порекло. Културолошком руком писан и читан текст, текст је тек рука која отворено пружа руку тумачу, толико отворено и „реално", као гест Другог. А њено присуство и одсуство чини сваку људску мануелну радњу, сваку радњу, чак и саму песничку радњу. Целаново „стваралачко неразликовање песме и руке" (Аћин 2005: 48) идентично је Бартовом неразликовању коже и језика. Као обећање нечег више од логике дискурса или унутар њега, као обећање израстања руку као израстања песме. Једноставно дар, и то не у метафизичком смислу: дар у тексту, руковање с руком текста, у дослуху са неизрецивим, у зевовима унутар и између речи, у нечитљивостима. „Хтео бих да цео овај спис буде као хлеб и као вода" (Петровић 1989: 67) – није ли свако на овоме свету, од средњовековног симболико-онтолошког „причешћа текстом" до постмодерних материјализација текста желео исто што и Растко Петровић. И, није ли и Ролан Барт желео исто што и Растко:

> „Кад сам се руковао са пријатељском руком, али чврсто, и тако да спона између палца и кажипрста моје деснице опре се о такву спону његове, извршили смо најочитији чин Новог завета и Покајања. Доста је моје тело испаштало; оно хоће да уђе ослобођено у свој рај. Доста је својом лудошћу и мој дух испаштао: јер док нисам мислио уз припомоћ својих органа и

бутина, колена, премда сам наизглед мислио правилније, нисам мислио до ствари споредне и без важности; може се чак рећи да нисам ништа мислио. А сад је мисао спасоносно прелила моје тело као млак талас. Тело ће научити мој живот здрављу и дисциплини, а мисао га је била надражила толико." (Петровић 1989: 97)

Тело, рука, руковање ће писати, учити, мислити, волети. За нас, нашу раздраженост и оболелост мишљењем. „Када сам се руковао", каже Растко, „Када мој прст нехотице", каже Барт (Барт, 2007: 68). И тај додир ствара „жеравицу смисла", и тражи од коже (језика?) одговор. „Стисак руке – неисцрпна романескна тема – мали покрет длана [...] и то је рајско подручје суптилних, тајних знакова: попут неке светковине, не чула, него значења" (Барт 2007: 69) И као да сваки текст, свака песма, својом тактилношћу, својом руком покреће моју, „електризира ми руку" (Барт 2007: 89); догађајући се у тексту, у покрету знака, сам читалац, мебијусовски и ешеровски, семиотизованим рукама чини тај гест.

„Збрисаћу све мутне речи између себе и бога
поуздаћу се само у своје руке."
(Петровић 1989: 67)

Таквом руком не може се одредити телесна температура. У „примитивним" заједницама, у којима температурне границе грознице нису одређене, „ненаелектрисана рука" на челу се користи за одређивање присуства грознице. Непокретна, дакле, мирна рука.

ФРАГМЕНТ 3.

Ако се некада тврдило да „дефинитивна студија антропологије људске руке тек треба да буде написана" (Алпенфелс 1955), исти захтев се може поновити и сада. Можда је данас већа потреба за једном књижевно-културолошком историјом руку. У недостатку написаног, и када буде написано, можемо само наставити да, дискурзивно кружећи око руке, исписујемо ове наше имагинарне „фрагменте".

Човек има руку. Он је користи као алат; она је знак, симбол, оружје; она препознаје, осећа, мисли, изражава. Целокупна фолклорна књижевност (мит, легенда, фолклорни жанрови) свија се око људске руке. Она поздравља, она моли, она суди., као што, тврди Слотердајк, много пре сваког техничког апарата, рапсод је гласноговорник силе певања, а јунак је рука гнева која извршава знаменита дела. Грло првога и рука другога заједно творе хибридно тело. Рука с мачем више припада богу него ратнику који њоме постиже бесмртну славу, али она припада и песнику који ће опевати тај моменат бесмртности (в. Слотердајк 2007: 55). Ако је у оних хиљаду година након Хомера у литератури увек и изнова реч о Ахилу и његовој „употребљивости" за ратоборне и певљиве музе, и за савременог „песника" и „хероја" исти је изазов: „Да ли је негде подигао, високо, по свом обичају, сабљу, и пошао пред својом коњицом, немо, прво у лаки траб, затим у галоп, да најзад полегне по коњском врату

и јури према непријатељу" (Црњански 1990: 789–790). Од Божанског („јер рука Господња беше с њим (Лк 2:19); „Божја ме је рука ударила" (Јов 19:21), „зато вас је Бог извео моћном руком својом" (Поновљени закони 7:8) до херојског, па од владарског, државничког геста до молитвеног („подиже руке своје"), исписиваће се историја једног геста, историја геста једног дела тела. Као што ће се на основу рендгенског снимка и антропометрије шаке у савременој гинекологији моћи испитати преурањени развој и тако преурањени пубертет девојчица. Као што ће савремена истраживања еволуције примата доказати да људска рука није ништа више, у анатомском смислу, од варијације примитивног уда кичмењака. Узастопне фазе еволуције пружају доказ, ако је уопште потребан доказ, да су наше осетљиве и покретне руке, са својим супротним прстима, део човековог еволуционистичког порекла.

Од митолошких до анатомских предиспозиција, од културолошких до егзактно позитивистичких, рука је ослобођена од остатка тела. Еволуционистички, она је довела до усправног држања човека, а културолошки, до разликовања леве и десне руке, као два пола света, у етичком и онтолошком, као и у политичком смислу. Културолошки и политички свет у коме човек живи, како у архајским, тако и у технолошким друштвима, тенденциозно је свет „десне руке", а општа физичка асиметрија тела повезана је са социјалном асиметријом људске предрасуде према левој страни. Оно „лево", „лева рука", од архајских времена нечисто је, прогесивно, нестабилно: десна рука је везана за бој, мач, Бога („десницом својом", „седи с десне Богу"), спремање хране и помоћ другоме, а лева, поред демонског, за нпр. секс. Мушки капути имају дугмад с десне стране: жене су одувек део оне „зле" стране света (в. Алпенфелс 1955). А опет, лева рука носи штит, чува срце, а десна мач. Да су две руке, као полови света и бића, стално у рату, сведочи нам и прича *Руке* Ранка Маринковића. Ако напоменемо да је музика за клавир обично писана тако да мелодију носи десна рука (као што је есцајг за динамични део обеда са десне), ништа у том схватању неће променити, него ће потврдити, стихови: „То што свира / то су руке!" (Хаустор, „Руке"). То што свира, то је рука, десна. На вековном таласу културолошке стратификације музичког извођења, никако да, деридијански, засвира музика него руке. У прилог томе, истакнимо и ово: вибрационим импулсима генерисаним ударним прстом (на жицу, бубањ) човек може препознати мелодију чак и када је слушни импулс елиминисан (в. Алпенфелс 1955). И глувонеми, дакле, чују. Рукама чују.

ФРАГМЕНТ 4.

Рука је, дакле, један од примарних чулних органа човека. Њене тактило-сензорне особине пружају искуство које је вишеструко: додиривање објеката, испуњавање простора повлачењем руке кроз течну супстанцу, пробојне сензације када се осети нешто што се опире рукама. Како је покрет неопходан чулном искуству, истраживања од антрополога до

Наслеђе 43 • 2019 • 365–373

француских структуралиста су показала да су и „имагинарни" тактилни сензори смештени на врховима прстију (в. Алпенфелс 1955). Сагласно Ролану Барту, и физиолог Ричмонд сматра да је немогуће дозвати слику/осећај додира без, у машти, померања руке. У тренутку када замислимо руке у миру, свака имагинарна слика постаје неизвесна или нестаје. Зато рука, у историји уметности, говори, куца као срце; она поседује огромну моћ да пренесе људски језик, знакове, емоције, машту:

> „И ја сам рекао ноћас, не знам колико пута, Твоје име. А Тебе нема. Али ми рука куца" (Дединац 1957: 141),
>
> *
>
> „Туга је чиста
> као руке
> које су све дале." (Матић 1976: 45).

Руке, дакле, деле, плачу, вапе, верују, певају... Како песник тврди:

> „Живот духовни дакле нераздвојив од живота нашег физиолошког, и наша вечност ваљда зависећи тиме од нашег живота садашњег: ти и не знаш са колико опасности носиш своје вечно бивање у покретима својих руку, на пример, или у жељи да задовољиш своју страст за певањем." (Петровић 1989: 121)

Вечно бивање је у нашим рукама, али ту је и певање, у рукама. Јер: „Да, чини ми се, смећу да певам твоје руке" (Петровић 1989: 97) – као да је у овом стиху авангардног песника исписана целокупна Дирерова чежња за рукама. Како код Аборицина покрети руке у плесу исписују спектар знакова, у Индији руке могу да испричају читаву причу. Запитаност Леви Строса – „Можда је ритам покрета руку, пљескање и шамарање тела изворно довео до музике и плеса" (Строс 2008: 89) – и то истовремено и као ритуални извор песништва, само је доказ да је рука место у којем се сажима све: од певања до моћи, од плеса до контроле. Рука управља, рука броји, рука има ритам у себи, рука прича оно неиспричану причу о томе да су њене шаке вечно празне. Она је, даље, симболичко-семиолошки кодирана: благо полагање руку знак је благослова и средство за лечење болесних („на болеснике метаће руке, и оздрављаће." (Мк 16: 18), заклетве се дају подизањем руке, жена ставља своју руку у мужевљеву. Рука, већ смо поменули, изражава тако људска осећања (љубав, мржњу, сумњу, гостољубивост, просуђивање...), она, како каже Рилке у есеју о Огисту Родену, „има своје жеље, осећања, расположења, занимања" (Рилке 2009: 57), а њени прсти, физички отисак јагодица прстију, одређују идентитет сваког појединог човека. Што је тек наличје хиромантије, читања судбине са длана, којом је била оспеднута западна мисао од Платона до Авероа. Поменимо и да обрасци религијске симболике који се односе на физичку величину шаке посебно место имају у једном племенском огранку Апачи Индијанаца. Цела ова група називана је Мала Шака. Њихове жене су биле особито спретне рукама, а њихови

ратници са луком и стрелом, као што су носили око рата керамички медаљон мале шаке који би их бранио од зла (в. Твиди 1968).

ФРАГМЕНТ 5.

Од своје основне употребе, која настаје из анатомског развоја, људска рука, видимо, покрива читав спектар симболичке и естетске знаковности. Човекова рука не само да служи као алат, већ такође поседује алате, а има и могућност да заузме место других телесних органа. Због изузетне прилагодљивости функционалним особинама, рука је пресудно одговорна за људске креативне и имагинарне манифестације. Руке су, како каже Кант, „људски спољашњи мозак". Руке – отишао је даље Хајдегер – мисле, оне разумеју. Руке говоре, наставља он, оне нам нешто саопштавају, јер мисао и општење нису само церебрална радња, оне су део функционисања тела. Зато ће Хајдегер тврдити да је мисао „ручни рад". Мислећи и пре самог мишљења, рука мисли, говори, показује, па тако посебно место људске диференције јесте рука. Као „орган" потписивања, демонстрације, човек руком потписује, означава природу. Она је – мислећи Хајдегерову руку – каже Дерида: знак, реч, оно „чудовишно" што може протумачити само пророчица (в. Дерида 1987: 167). У том смислу, Хајдегеров отпор према свим протезама, а тако и према писаћој машини може бити парадигма отпора према уопштено схваћеној технологији, отпор према оном вештачком, надоместку. На том трагу, Дерида сматра да типографска механизација за Хајдегера уништава јединство речи, интегрални идентитет, потпис и рукопис, јер је удаљена од тела. „Писаће машине чине да сви људи подсећају једни на друге", закључује Хајдегер (према: Дерида 1987: 177). Писаће машине генеришу манипулативност, изврћу телесне органе и отварају свет технологија, роботике. Линеарна последица тога јесте хуманоид, андроид, који, у Пекићевој прози, једним покретом роботске руке покушава да досегне слободу; једним покретом руке робот хајдегеровски дозива оно људско у себи. Логична модернизацијска и технолошка последица био би и омот албума *Wish You Were Here* Pink Floyd-a: као слика одсуства хуманитета, немогућност руковање два човека који се рукују.

За Хајдегера, као и за, на пример, Шкловског, ствари се морају изнова представити нашој свести, као тако лако и тако тешко препознатљиве, ствари и руке се морају извући из технолошког аутоматизма. „Да би се вратило осјећање живота, да би се осјетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове умјетност" (Шкловски 1969: 23). Уметник, и то не само у смислу ствараоца, колико онај који знањем и вештином на видело износи оно што се прикрива; како је природа у својој очигледности прикривена (Хераклит), онда рука уметника, по Аристотелу, довршава оно што је природа започела, она обликује, односно допушта стварима да испуне властиту суштину: треба се „довинути до њихових узрока, као и до оних речи које их одређују" (Аристотел 2016: 67). Песник је склон, додаје Фројд, „да увећа и умножи језиво, излазећи далеко изван граница

мере могућег проживљеног искуства, дозвољавајући збивање таквих догађаја који се у стварности или не опажају или се опажају веома ретко". „Откинути удови", наставља Фројд, „одсечена глава, рука ишчупана из рамена [...] све то носи у себи нешто изванредно језиво, посебице ако му се, као у последњем примеру, приписује независна радња" (наведено према Епштејн 2014: 74). Осамостаљени, одстрањени, отуђени, самостални органи – они су језиви јер су постали туђи. Песник, као Питија, тумачи збиљу, досеже до речи које одређују удове; песник чује оно што рука говори, као на Рембрантовом *Часу анатомије професора Тулпа*, као у Рилкеовој песми „јесен"; умножавајући – ако треба и – језиво, поезија враћа стварност на њено место, враћа нам органе; поезија је самим тим „простор" у којем ствари и органи постају то што јесу и значе неупоредиво више; она нам омогућава да видимо свет „умивеним оком" (Шкловски 1969: 32), „опраним рукама", као да га видимо, додирујемо први пут; она тражи да уђемо у своју кућу, у своје тело, у своје руке као гости. Руке у поезији увек тек расту, настају:

> „Шетајући кроз мрак узмем је за руку, и, не што погађам њене мисли, већ је њој немогућно више да мисли до оно што ја ни погађати не морам; ја држим њену руку у својој, и то је довољно да је цео ток њеног живота скренуо новим правцем. Друг ми је узнемирен, збуњен, неповерљив; спуштам му руку на раме, и што је рука та отежанија, све је смиренији, све му је потребније да говори - врло усрдно, као да се каје за своју сумњичавост; што пак лаганија, једва дотичући га се, лежи му твоја рука на рамену, он је још увек узбуђен и болан, али га бескрајна нежност обузима према твом пријатељству, - не осећа се више напуштеним. И рука на трбуху је самопоуздање за тело чија је рука, а узнемиреност и срам и огорчење за тело на које је положена. Држиш ли дакле још увек да нема великих говорника – тела?" (Петровић 1989: 134–135)

ФРАГМЕНТ 6.

Модернистички нестанак човека тесно је повезан са нестанком руке. Културолошки и дискурзивни знакови само круже око тог испражњеног места човека, његове руке. Велико ништа насељава стварност, једна велика неизреченост. Колико само, док нам пружају руку, спасоносно тада и сада одјекују неприкосновени стихови, у овој великој ноћи руковања, ноћи Новог завета:

> „У устима још гадно од великих имена,
> И прошлост мирише на хартију и неопрано рубље:
> Ево ја жваћем врући хлеб у друштву смелих створења;
> О, тај врући котур, како ме одвлачи све дубље
> У тајанствени живот тела!
> Ево: отисци последњих руковања
> Новога завета;
> Ево сва тела смеђа, дебела и бела;
> Ево њина друга (и сва редом до милијардитих) стања!

Скоро ме страши силна мудрост ове руке,
Мој мозак је немоћан да буде господар свих њених покрета
(Не, духовност мојој пустоловини мишићној само смета!).
И та ребра савијена у луке;
Тајанствено учешће једног бедра;
Дрхтај! Пуна сала и звезда је ноћас ова ноћ ведра,
Ноћ руковања!
Те руке савијене заставе, ноге: стоваришта друмова.
Једном вишом вољом ја стављам ова слова:
Ноћ Новога завета:
Зато те ноћас ја обзнањујем толико и за Сведочанство Света!"
(Петровић 1989: 23)

Листа референци

Аћин 2005: J. Aćin, Čitanje nečitljivog: Derida bi da svedoči za Celana, *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 45–50.

Алпенфелс 1955: E. J. Alpenfels, The Anthropology and Social Significance of the Human Hand: < <http://www.oandplibrary.org/al/1955_02_004.asp> Приступљено 14/6/2019.

Аристотел 2016: Aristotel, *O nastajanju i nestajanju*, Beograd: Dereta.

Барт 2007: R. Barthes, *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Zagreb: Pelago.

Барт 2006. R. Bart, „Smrt autora": <https://scriptoriummm.wordpress.com/2017/05/25/rolan-bart-smrt-autora/ > Приступљено 14/6/2019

Дединац 1957: M. Dedinac, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.

Дерида 1987: J. Derrida, Geschlechte II: Heidegger's Hand, *Deconstruction and Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, 163–182.

Драинац 1974: Р. Драинац, *Бандит или песник*, Београд: СКЗ.

Епштејн 2014: М. Н. Епштејн, Језиво и необично: О теоретском сусрету С. Фројда и В. Шкловског, Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма, Крагујевац: ФИЛУМ, 49–59.

Карановић 2005: В. Карановић, *Дах ствари*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић-Дис.

Крел 2014: D. F. Krell, The Hands of the Man, *Oxford Literary Review* 36 (2), 223–225.

Матић 1976: D. Matić, *Tajni plamen: izabrane pesme*, Beograd: Bigz.

Миљковић 2002: Б. Миљковић, *Сабране песме*, Просвета: Ниш.

Петровић 1989: Р. Петровић, *Сабране песме*, Београд: СКЗ.

Рилке 2009: Р. М. Рилке, *Огист Роден*, Београд: Слубени гласник.

Робертс 2009: A. Roberts, Is SF handwritten?, *Writing Technologies*2(2), 55–69.

Русо 1950: Ž. Ž. Ruso, *Ispovesti I-II*, Beograd: Prosveta.

Слотердајк 2007: P. Sloterdijk, *Srdžba i vrijeme: Političko-psihološki ogled*, Zagreb: Antibarbarus.

Строс 2008: K. L. Stros, *Presno i pečeno*, Beograd: Prometej.

Твиди 1968: M. J. Tweedie, Notes on the History and Adaptation of the Apache Tribes, *American Anthropologist* 70, 1132–1142.

Хајдегер 1982: M. Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Beograd: Nolit.

Црњански 1990: М. Црњански, *Сеобе; Друга књига Сеоба*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

Шкловски 1969: V. B. Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost.

Наслеђе 43 • 2019 • 365–373

Dragan B. Boskovic

FRAGMENTS ON ARMS: A Cultural and Anatomical Imagination

Summary

This paper, this research, this imagination is an attempt to start talking about arms. Everything was prepared to produce a paper on arms in Andric's fiction, yet it resulted in these fragments on arms.

Key Words: arm, arms, handshake, hand, sign

Примљен: 16. јуна 2019. године
Прихваћен: 28. јуна 2019. године

821.111(73)-31.09 Eugenides J.
130.2

Наслеђе 43 • 2019 • 375–390

Marija V. Lojanica[1]
University of Kragujevac,
Faculty of Philology and Arts

DEATH SMELLS LIKE STRAWBERRIES: THE OLFACTION SIMULACRA[2]

By regarding the smell as a cultural, social, historical, and political phenomenon, and by positing the sense of smell within the broad framework of scientific, philosophical and literary Western thought, the paper attempts to reexamine the status of olfaction as a marginalized constituent of human anatomy, cognition, and ontology. Relying on the hypothesis that the advent of late Capitalism and subsequent development of consumer society logics lead to further sterilization of Western civilization, we analyze olfaction in the light of Baudrillard's simulacrum theory, inferring that the smell has shared the fate of other signs: the radical symbolic transposition into hyperreal. What is necessarily affected by the precession of simulacra is the intimate relationship between olfaction, emotions, memory, imagination, and intuition, which is a phenomenon that paper tries to further explore and exemplify within the context of contemporary American culture and fiction, most notably Jeffrey Eugenides' novel *The Virgin Suicides*.

Keywords: olfaction, simulacra, contemporary American culture and literature

"Civilization is sterilization."
Aldous Huxley

In 2004 the Nobel Assembly at Karolinska Institutet issued a press release stating that the Nobel Prize for Physiology or Medicine was awarded to Richard Axel and Linda B. Buck for their research of odorant receptors and the organization of the olfactory system. It went on to point out that human sense of smell had long remained unexplained, and that the Laureates have managed to solve "the problem in a series of pioneering studies that clarified how our olfactory system works"[3]. Olfaction, arguably the most enigmatic and elusive of all our senses, has long been a subject of contestation, so it comes as no surprise that in as late as 2004 scientific community has begun to gain some sense of deeper understanding of its organizational and functional properties. This fact, however, is an implicit testament to the persistent and systematic marginalization of olfaction, phylogenetically the most ancient of all human

1 myalojanica@gmail.com

2 The paper is the result of research conducted within the project *Social Crises and Contemporary Serbian Literature and Culture: National, Regional, European and Global Framework*, supported and funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development, Republic of Serbia, project number 178018.

3 https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/2004/summary/

senses, by Western scientific and philosophical discourses alike: in most cases, regarded primitive, second-rate, or inferior to sight or hearing, the sense of smell has been grossly overlooked and disregarded.

Anatomical and physiological organization of the olfactory sensorium is surprisingly simple yet efficient. Unlike the information gathered by other senses, conveyed to the brain via series of intermediary synapses, the transmission of olfactory sensory data to the brain is fairly direct. Incoming chemical stimuli are first processed by the olfactory bulb, which is neuroanatomically intertwined with the following constituents of limbic system: the amygdala, hippocampus, and orbitofrontal cortex. Also known as paleomamalian cortex or "primary emotion areas", these cerebral structures are among the oldest parts of the brain, responsible for generating, regulating and processing long-term memory, mood and mental disorders, motivation, as well as emotional and behavioral responses (Krusemark, Novak, Gitelman, Li 2013). Or: "in other words, the ability to express and experience emotion grew out of the ability of our brain to process smell" (Herz 2007: 4). Interestingly, data gathered by visual, auditory, and tactile senses do not traverse through these brain areas. Furthermore, the study conducted at Karolinska Institute's Department of Clinical Neuroscience found evidence suggesting that memories triggered by an odor were accompanied by greater activity in the limbic system than memories triggered by the verbal sign or an image of that odor (Arshamian et al. 2013). Visual images, irrevocably enmeshed in the subsequent process of memory narrativization, are far less affecting, easily distorted and thus unreliable. On the other hand, smell-based memories remain unfaltering, highly evocative and emotionally poignant[4]. However, despite being not only evident but also experimentally confirmed, the inextricable link between olfactory perception and emotions, founded on the evolution of the brain, still defies definite explanation.

Let us briefly consider the following facts:

- The olfactory connection between a mother and a child is formed in utero[5].
- Impaired olfactory function is an early symptom of dementia and Alzheimer's disease; it is also a major cause of depressive and anxiety disorders[6].

4 Literature's most iconic example of how productive the mentioned olfactory-emotional-memory feedback loop can be is the aroma of a simple Madeleine dipped into a cup of lime tea that inspired Marcel Proust's novel *In Search of Lost Time,* which, by the way, entered The Guinness World Records Book as the longest novel ever written. Source: http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/longest-novel

5 Furthermore, accurate olfactory recognition of offspring as early as 10-60 minutes postpartum has been reported by 90% of the mothers. Offspring-odor discrimination percentage increases to 100% with women who had the chance to spend minimum one hour with their newborn. Similarly, tests conducted on three-day old neonates indicated the ability of infants to discriminate their mother by the unique odor of her breast. However, bottle fed infants of the same age appeared to be unable to identify the smell of their respective mother (Schaal, Porter 1991: 167-168).

6 For more see: Yong-ming Zou, Da Lu, Li-ping Liu, Hui-hong Zhang, and Yu-ying Zhou, "Olfactory Dysfunction in Alzheimer's Disease", in: Neuropsychiatr Dis Treat. 2016; 12:

– Physical presence of your romantic partner is not a necessary prerequisite in stress moderation. Sensing their smell significantly reduces the level of cortisol[7].

– Humans can smell the fear or disgust felt by other humans[8].

It comes as a surprise, then, that a commonly held belief that humans have a comparatively poor sense of smell has long informed the Western perspective on olfactory perception. What is more, despite the scientific advances and findings made in the field of human sensorium, this preconception has survived to the present day, continuing to mislead olfactory scientists as much as non-specialists (McGunn 2017). It is understandable, then, how Paul Broca, a prominent nineteenth century neuroanatomist and anthropologist, could have put forth the following hypothesis: the evolution of human free will required a reduction in the proportional size of the brain's olfactory bulb, for humans were no longer led by their sense of smell – the intellect took primacy (McGunn 2017). In the process of making room for the "enlightened intelligence", the olfactory bulb, a primitive, subsidiary and subservient organ performing little more than the transmission of chemical stimuli, needed to atrophy. To put it differently: if cognitive evolution and rational emancipation were to take place, humankind needed to sacrifice those parts of the brain deemed significantly less important. According to Broca, that was exactly what happened to us. However, his theory is only a speck in the vast see of similarly oriented discourses, all advertising the same worldview – that of simulacra. Olfactory, audio-visual, tactile, sensual, sexual, emotional, ontological simulacra.

* * *

Contemplation, reflection, speculation, observation, words commonly used to denote intellectual activity, all stem from Latin roots referring to the act of seeing or looking. Equating the visual with the rational is an enduring practice that was carefully developed and dutifully exercised within the Western philosophical tradition. Often bearing the added religious connotation, the mentioned lexemes allude to the almost sacred union of human spirit, intellect, and eyes as a crucial prerequisite in any epistemological endeavor. When philosophers speak of the "natural light of the soul", "eye of the soul", "mind's eye", or "light of reason", when they devise lofty concepts such as

869–875., https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4841431/, and: J. Alves, A. Petrosyan, R. Magalhaes, "Olfactory Dysfunction in Dementia", in: World J Clin Cases, 2014 Nov 16; 2(11): 661–667., <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4233420/>

7 For more see: M. Hofera, H. Collinsa , A. Whillansa, F. Chen, "Olfactory Cues from Romantic Partners and Strangers Moderate Responses to Stress", in: *Journal of Personality and Social Psychology* 114(1):1-9 · January 2018,<file:///C:/Users/Win10/Downloads/Olfactory%20Cues%20from%20Romantic%20Partners%20and%20Strangers%20Moderate%20Responses%20to%20Stress%20in%20Humans.pdf>

8 For more see: J. de Groot, M. Smeets, A. Kaldewaij, M. Duijndam, G. Semin, "Chemosignals Communicate Human Emotions", in: *Psychological Science*, Vol. 23, issue 11, 1417-1424., <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0956797612445317>, 19.01.2019.)

"Enlightenment", they directly associate vision with humanity's most noble pursuits thus reinforcing the staunchly ocularcentric position of Western metaphysical discourse. Consequently, by constructing an exclusively visual, or, to a degree, audio-visual model of perception, other senses are marginalized, or, dare we say, radically excluded and silenced.

Yet again, it comes in handy to blame the Greeks… And, indeed, it can be claimed that both Classical Greek metaphysics and aesthetics are deeply reliant on that which can be perceived by the eye or that which pleases it. According to Aristotle, the inherent human desire to obtain knowledge is indicated by the delight we take in our senses, primarily our sense of sight, which "makes us know and brings to light many differences between things" (Aristotle, *Metaphysics,* Book 1, Part 1). It would be a gross overstatement, however, to claim that the Ancients were completely unaware of the pleasing, even enchanting, effect scents might have had on human psyche. For example, by depicting Aphrodite and Eros as fragrant entities, the connection between love and smell is often highlighted. When contemplating the issue, Plato writes: "Love will not settle on body or soul or aught else that is flowerless or whose flower has faded away; while he has only to light on a plot of sweet blossoms and scents to settle there and stay" (Plato 1925: 155). Albeit pleasing, the "half-formed nature of smell" (Plato 1888: 243) prevented it from playing the pivotal role in human intellectual activities – sight, humanity's greatest blessing and our direct connection with both immediate surroundings and celestial bodies, is inaugurated as an indispensable tool of human betterment:

> "God discovered and bestowed sight upon us in order that we might observe the orbits of reason which are in heaven and make use of them for the revolutions of thought in our own souls, which are akin to them, the troubled to the serene; and that learning them and acquiring natural truth of reasoning we might imitate the divine movements that are ever unerring and bring into order those within us which are all astray. And of sound and hearing again the same account must be given: to the same ends and with the same intent they have been bestowed on us by the gods." (Plato 1888: 163-165)

According to Plato, who immeasurably influenced the trajectory of Western thought by identifying the correlation of vision and philosophical contemplation in "Allegory of the Cave", olfaction can be regarded as an auxiliary sense, even frivolous and trivial. What is more, he insists that no further classification of smells can be made since they fall under one of two categories: pleasant or unpleasant. They can either irritate the bodily cavities or soothe them (Plato 1888: 247). As simple as that. Being unambiguous, merely binary in nature, our sense of smell is insensitive to subtle nuances of meaning, unable to compute the complexities of the mind and spirit. Plato's observation is telling of yet another problem that has plagued the Western understanding of smell: languages of "the civilized world" are notoriously ill-suited for reflecting the manifold nature of the olfactory universe. Namely, when it comes to linguistic signification of smells, European languages are limited to tropes – similes or metaphors: "it smells like...", "floral scent", "odor of burnt toast",

Наслеђе 43 • 2019 • 375–390

etc. Approximations in any case... Few words we have are mostly "borrowed" terms, used primarily when talking of taste. On the opposite side of the spectrum, the olfactory semantic fields of many non-European languages, those of the so called primitive communities in particular, are extremely well-developed. For example, the language of Kapsiki tribe from Cameroon has separate lexemes to refer to the smell of animal and human faeces; the smell of edible, spoilt, or roasted food, or even a fleeting smell of any kind are a part of the Kapsiki olfactory vocabulary. In English, as in Serbian, the same lexeme is used to denote both the act of sensing and emitting smell: to smell / mirisati, whereas Quechua, ancient Incan language still spoken in the Andes, boasts a wide variety of words referencing the subtleties of the olfactory process: to smell a good odor, to smell an unpleasant odor, to secretly sniff something, or to have / let oneself be smelled, etc.[9] (Classen, Howes, Synnott 2003: 111). One might claim that European cultures and those that have stemmed from them suffer from a functional olfactory illiteracy, which might have resulted from the systematic marginalization of olfactory perception perpetrated by the power/knowledge complex that has long insisted not only on the supremacy of reason, but also on the superiority of the European over non-European, or culture over nature.

The Enlightenment, the etymological origin of the term being more than evident, to use yet another visual metaphor, further stabilized the position of sight as a privileged sense due to its intimate connection with the rational structures. Understandably, Descartes, a progenitor of Enlightenment ideology notoriously distrustful of sensual perception in general, posits optics, a strictly visual inquiry into the nature of things seeable and thus knowable, as a critical epistemological instrument (Descartes 2001: 65). That which can be measured, carefully and precisely located within the spatial coordinate system, and hence scientifically quantifiable, can surely serve as a basis of stable ideology. If seeing is believing, than all the things unseen and unseeable should not be trusted. Consequently, what is unreliable is disposable. Or, to quote Kant:

> "Which organic sense is the most ungrateful and also seems to be the most dispensable? The sense of smell. It does not pay to cultivate it or refine it at all in order to enjoy; for there are more disgusting objects than pleasant ones (especially in crowded places), and even when we come across something fragrant, the pleasure coming from the sense of smell is always fleeting and transient" (Kant 2006: 50-51).

Seemingly, Kant's insistence on exclusively visual epistemology and aesthetics is lofty, abstract and politically neutral. Yet, his elitist squeamishness bears an implied ominous layer. It is highly symptomatic of the growing urge to sanitize and deodorize the society. The prevalence of "disgusting objects", the stench permeating "especially crowded places", must be carefully controlled if progress and intellectual emancipation is to be achieved. It appears that an additional semiotic layer was added to an already highly polysemic binary opposition vision – olfaction (intellect – instinct, rational – irrational,

9 For more see: Classen, Howes, Synnott 2003: 95-122

truthful – unreliable, permanent – ephemeral, culture – nature). Smell, even that of a human body, began being perceived as something impure, improper, corruptive, or even socially dangerous[10]: something that needed to be neutralized in order to ensure further evolution of the enlightened human spirit as the bearer of rationally grounded progress and beacon of free will. Later, Darwinism and Freudian psychoanalytical theory will build upon these foundations, solidifying the established sensual hierarchy and expanding the political horizon of the binary paradigm. Both Darwin and Freud propagated what is even nowadays regarded as a scientific fact, despite of the build-up of challenging evidence[11] – the atrophy of the olfactory sense is an evolutionary given that occurred upon humans assuming erect posture. The passage from *The Descent of Man, And Selection in Relation to Sex* addresses this shift:

> "But the sense of smell is of extremely slight service, if any, even to savages, in whom it is generally more highly developed than in the civilized races. (…) Those who believe in the principle of gradual evolution will not readily admit that this sense in its present state was originally acquired by man, as he now exists. No doubt he inherits the power in an enfeebled and so far rudimentary condition, from some early progenitor, to whom it was highly serviceable and by whom it was continually used." (Darwin 1981: 24)

In his vast body of work, Freud mentions this phenomenon fairly briefly, usually as a parenthetical remark or a footnote. Commenting on Wilhelm Stekel, one of his earliest followers and supporters, with whom, later, as things go, Freud had an altercation, he pointed out that Stekel's psychoanalytical method had been "scientifically untrustworthy" stating:

> "Stekel arrived at his interpretations of symbols by way of intuition, thanks to a peculiar gift for the direct understanding of them. But the existence of such a gift cannot be counted upon generally, its effectiveness is exempt from all criticism and consequently its findings have no claim to credibility. It is as though one sought to base the diagnosis of infectious diseases upon olfactory impressions received at the patient's bedside – though there have undoubtedly been clinicians who could accomplish more than other people by means of the sense of smell (which is usually atrophied) and were really able to diagnose a case of enteric fever by smell" (Freud 2010: 364).

In a footnote to the fourth chapter of *Civilization and Its Discontents,* when discussing the changes in the periodicity of human sexual behavior brought about by evolution, Freud observes that the change

> "seems most likely to be connected with the diminution of the olfactory stimuli by means of which the menstrual process produced an effect on human psyche. Their role was taken over by visual excitations, which, in contrast, to the intermittent olfactory stimuli, were able to maintain a permanent effect. (…) The diminution of the olfactory stimuli seems itself to be the consequence

10 On a side note: Spanish word *puta* and French *putain*, used to refer to a prostitute, are derived from Latin: *putrere* "to rot" *putris* "rotten, crumbling", related to *putere* "to stink". Etymological information: https://www.etymonline.com/word/putrid, 03.02.2019.

11 See: McGunn, "Poor Human Olfaction is a Nineteenth Century Myth", referenced bellow.

of man's raising himself from the ground, of his assumption of an upright gait" (Freud 1962: 46).

Eventually, continuing the same argument, Freud would come to draw an analogy between the infancy of an individual and evolutional infancy of the entire species. Changing attitude towards bodily functions, producing excrement, in particular, or "a reversal of values" became possible because these substances were "doomed by their strong smells to share the fate which overtook olfactory stimuli after man adopted the erect posture. Anal erotism, therefore, succumbs in the first instance to the organic repression which paved the way to civilization." (Freud 1962: 47)

According to Darwinism and Freudian psychoanalytical theory, the fateful evolutional turn is, simultaneously, a birth place of civilization. Upright position brought about the change of perspective, so it only came as natural to abandon the "powers" our ancestors had relied on, but which no longer served us. An infant matures, so does humankind – logical and sound reasoning. However, one cannot help but sense that behind the guise of objective scientific discourse, hidden under the pretext of olfactory atrophy as an evolutionary fact, an agenda was being pushed. Firstly, when intuition is analogized to the sense of smell (both supposedly being ephemeral, mutable, unstable, malleable, and highly subjective), the rule of intellect becomes an absolute tyranny denying us the right to exercise other natural faculties, be them bodily or spiritual[12]. What is more, a far more dangerous ideology is being engendered – that endorsing the supremacy of "the civilized" over "the savage", of those who base their reasoning on resources other than olfactory over those who not only sense smell but also emit it. Accordingly, metaphysical, epistemological and aesthetical, and more importantly political, social and ethical value and significance was denied to both our oldest sense and the innate olfactory properties of our physiology. The sanitized worldview aggressively advocated by philosophical, political and scientific Grand Narratives instructed humans to distrust smell, to fear it, and combat it by all means possible. By physically distancing ourselves from the Earth's surface, by exclusively relying on the visual

12 It would be wrong to conclude that the presented philosophical paradigm remained uncontested. Namely, a dissonant voice in this debate was that of Nietzsche, who argued that social mores taught humans to feel guilt and shame when sensing and taking heed to natural instincts and intuition (Nietzsche 2007: 56). He, also, famously exclaimed: "I was the first to discover the truth, in that I was the first to sense – smell – the lie as lie. My genius is in my nostrils" (Nietzsche 2004: 96). The birthplace of Nietzsche's epistemological metaphor lies in his revalorization of the binary opposition vision – olfaction: regarding the sense of smell as instinctive, profound, sensitive to the complexities and nuances of phenomena, not squeamish, permanent, and sight as superficial, selective, influenced by preconceptions, unreliable, treacherous. Nietzsche's speculative method was later adopted and further developed by Derrida, who also used an olfactory metaphor to describe his interpretative strategy. When discussing *supplement,* the textual not easily seen or heard, he suggests that the "text's constructive blindness" should be identified or detected via "smelling out", "sniffing out" – from French *flairer*: a) to use the nose in seeking or tracking prey, especially of dogs and other animals; and: b) to foresee something by relying on senses rather than reason (Derrida 1997). Interestingly enough, elsewhere, Derrida suggests that Freud had used his nose to "smell out" the origin of the law (Derrida 1992: 197).

perception, we erected insurmountable obstacles between "us" and "them". The Other smells: animals, other races, menstruating or lactating women, proletariat, morally devious, the poor, the perverted, the sick, the insane… As one would suspect, their marginalization and exclusion went hand in hand with olfactory repression. Smell was never a merely chemical phenomenon – it is cultural, social, historical, and political. Reduced to a discursive function, an object of symbolical exchange, unstable and open to interpretation, caught up in fluctuations of meaning… The olfactory condition, or anamnesis, of the modern West is a product, a collateral damage even, of a complex ideological framework which has systematically, persistently, and uncompromisingly equated civilization with sterilization.

* * *

> "The community has an almost antiseptic air. Levittown streets, which have such fanciful names as Satellite, Horizon, Haymaker, are bare and flat as hospital corridors. Like a hospital, Levittown has rules all its own. Fences are not allowed (though here and there a homeowner has broken the rule). The plot of grass around each house must be cut at least once a week; if not, Bill Levitt's men mow the grass and send the bill. Wash cannot be hung out to dry on an ordinary clothesline; it must be arranged on rotary, removable drying racks and then not on weekends or holidays."[13]

The passage above is an excerpt from a 1950 article published in Time Magazine, describing Levittown, the first housing development of its kind in the post-war United States. The utopian project of a middle-class suburban paradise seemed to have materialized on Long Island, as an ultimate testament to the American Dream, yet another in the long line of the "enlightened" ideologies. Still, its fenceless yards and carefully manicured lawns also bore witness to all the preceding Grand Narratives that had engendered it – Levittown USA appeared to have become a metaphorical, yet all too material confluence of various exclusion discourses promoting one thing: rational, relentless, and all-encompassing civilization. And so, within the heart of American suburbia, the next phase of the olfactory suppression was to take place. With the advent of late Capitalism and subsequent development of consumer society logics, which seemingly catered to suburban tastes and desires while, in fact, instigating and shaping them, the ideologically established paradigm of socially acceptable and desirable smells presented itself as the only viable option. Because antiseptic came to equal safe, disinfectants, deodorizers, and synthetized smells first obscured, than neutralized, and ultimately replaced the natural. The big business capitalized on this call to individual and societal sterilization that was to be conducted via the suppression of "bad" odors, simultaneously working hard to satisfy and further incite the growing demand for artificial fragrances. However, in contrast to systematic neglect and repression of the olfactory that characterized the ideological discourses of the past, consumer goods manufactures in cooperation with marketing agencies have

13 From an article: "Up from the Potato Fields", Time Magazine; 7/3/1950, Vol. 56 Issue 1, p69.

recognized that smell plays a significant role in governing human behavior, or, more relevantly, spending habits[14]. Highly processed, canned or frozen, brightly packaged, bright-colored, tasteless and odorless food would sell better if artificial favoring was added. Instead of discussing the issue in depth and delving deeper into mass marketing strategies, we will just offer a disturbing, yet all too demonstrative example:

> "Odors, in fact, are increasingly being promoted as behavior modifiers. In 1991 it was widely reported that researchers working for the British company Bodywise had discovered a scent that makes debt collection more efficient. It appears that persons who received bills treated with adrostenone, a substance found in men's sweat, were 17 per cent more likely to pay up than those who received odor-free bills. Bodywise reportedly patented the odorant and was already offering it to debt collecting agencies for some 3,000 pounds sterling a gram." (Classen, Howes, Synnott 2003: 196)

And now on to strawberries… Before we discuss how their smell became a powerful olfactory metaphor of the increasingly sterilized world, it is necessary to note that traditionally the fruit symbolized fecundity and vitality. In medieval Christian art, Virgin Mary was sometimes depicted clad in a gown embroidered with clusters of strawberries which is why the fruit came to be associated with purity, modesty and humility (Ferguson 1961: 38). Moreover, because of its tripartite leaves, the image of strawberries was used to communicate the Holy Trinity, and their intense red color blood spilled by Christ or the martyrs. Apart from the religious implications, the symbol also conveyed the meaning of female fertility: ripe strawberries were considered the sign of a young woman's readiness for marriage and motherhood (Becker 2000: 248). Interestingly enough, another medieval work of art, a triptych by Hieronymus Bosch *The Garden of Earthly Delights*, offers a seemingly disparate semantic representation of the berry, namely that of lust and worldly desire. Allegorical perception of strawberries is highly potent and polysemic, denoting virginal purity and physical sensuality, spiritual virtue and vitality of the nature principle.

Evocative potential of olfactory stimuli, already discussed in the article, serves as a major trigger of memories supposedly lost yet undeniably formative. In the light of that hypothesis, it would be virtually impossible to write this paper without mentioning *Wild Strawberries,* Ingmar Bergman's Proustian rumination on the importance of human communication, old age, introspective process and nature of reminiscence. Film's title directly refers to a Swedish idiomatic expression "Smultronstället" or: "Var är ditt smultronställe?" (literal translation being: "Strawberry patch" or: "Where is your wild strawberry patch?"), denoting a physical or psychological space in which nostalgic evocation of private secrets or pleasant memories happens (Archer 1959: 44). Despite cinematographic language being primarily visual, Bergman finds a way to implicitly activate the olfactory potential of the fruit by juxtaposing a basket of berries, picked by a young, virginal woman as a birthday present for

14 2001 data: The American artificial odorant and flavor industry now has annual revenues of about $1.4 billion (Schlosser 2005: 124).

an old, stone-deaf uncle, to drawings, poems or songs prepared by other family members, that is to say offerings meant to please senses other than olfactory. Featured not only in the mentioned film, but also in *The Seventh Seal,* wild strawberries are a powerful sign within Bergman's poetics, simultaneously functioning as an agent of memory stimulation and a vehicle for human kindness and innocence. A basket of freshly picked fruit, thus, becomes a bridge between the self and the other, a mediator in an unobstructed communication between ontological entities. At the same time, a strawberry field comes to signify an intersection of psychological and imaginative trajectories, an intimate olfactory and emotional landscape. For Bergman, just as it was for Proust or Bachelard, imagination creates memory, and memory exists only as imagination, their subtle and complex interplay unfolding in the realm of smell. If "even a slightest odor can create an entire environment in the world of imagination" (Bachelard 1994: 174), than olfaction transcends the chemical, physiological or, for that matter, psychological dimension: it is profoundly creative, even ontologically crucial.

Bergman filmed *Wild Strawberries* in 1950, Bachelard wrote *The Poetics of Space* in 1958, but what happened to the smell of strawberries in the meantime? Unsurprisingly, the shift in cultural paradigm brought about by the rapid expansion of global capitalism and consumerism caused a radical transformation and reevaluation of the aforementioned olfactory metaphor. Interestingly, in relevant scientific literature on artificial odors, examples concerning the flavoring agents and odorants simulating the smell of strawberries are astoundingly abundant. So, when in 1979 Ruth Rosenbaum wrote a paper titled "Today the Strawberry, Tomorrow…", she quoted a renowned flavorist who, commenting on the poietic aspects of his profession, directly compared his work to that of a composer (Rosenbaum 1979: 83). He went on to infer:

> "In 20 years I'll bet that only 5 percent of people will have tasted fresh strawberry, so whether we like it or not, we people in the flavor industry will really be defining what the next generation thinks is strawberry. The same goes for other foods that will soon be out of the average consumer's reach." (Rosenbaum 1979: 90)

In the same vein, Eric Sclosser, an American journalist, in his telling expose on fast-food industry, noted:

> "The smell of a strawberry arises from the interaction of at least 350 different chemicals that are present in minute amounts. The ubiquitous phrase *artificial strawberry flavor* gives little hint of the chemical wizardry and manufacturing skill that can make a highly processed food taste like a strawberry" (Schlosser 2005: 124)[15].

15 Schlosser is quite detailed: "A typical artificial strawberry flavor, like the kind found in a Burger King strawberry milk shake, contains the following ingredients: amyl acetate, amyl butyrate, amyl valerate, anethol, anisyl formate, benzyl acetate, benzyl isobutyrate, butyric acid, cinnamyl isobutyrate, cinnamyl valerate, cognac essential oil, diacetyl, dipropyl ketone, ethyl acetate, ethyl amyl ketone, ethyl butyrate, ethyl cinnamate, ethyl heptanoate, ethyl heptylate, ethyl lactate, ethyl methylphenyl-glycidate, ethyl nitrate, ethyl propionate, ethyl valerate, heliotropin, hydroxyphenyl-2- butanone (10 percent solution in alcohol), α-ionone, isobutyl anthranilate, isobutyl butyrate, lemon essential oil, maltol,

The above is not merely a description of a technological process – it is a minute and sinister description of how synthetic signifiers came to obscure the death of the real. "Death made in laboratory, defined and measurable" (DeLillo 1986: 127). Something not even Descartes couldn't have dreamed of… Synthetically recreating odors in laboratories, mass-producing them in chemical plants and, subsequently, reinventing them as a commodity can be interpreted as a process of radical symbolic transposition: smell becomes the ultimate non-referential structure. The building blocks of olfactory, or any other reality for that matter, are now being manufactured from "miniaturized cells, matrices, and memory banks, models of control (…), then reproduced an indefinite number of times from these" (Baudrillard 2006: 2). "Completely cataloged and analyzed, then artificially resurrected under the auspices of the real" (Baudrillard 2006: 8), reality is plunged into an "implosion of meaning – a birthplace of simulations that engender a total simulacrum: simulated spaces, temporalities, and identities" (Lojanica 2017: 74). What is at stake here is not merely our ability to sense smell or differentiate between natural and man-made odors. Being caught up in the precession of simulacra, the intimate relationship between olfaction, emotions, memory, imagination, and intuition is necessarily affected. The entire sensorial-psychological-ontological system is knocked off-kilter and threatened with disintegration, while the constituents, having lost their connection with one another, spiral into hyperreality.

One thing, however, did not change. Just like the subtle interplay of the olfactory perception and human psychological structures inspired artistic discourses of the past, so is the new generation of artists intrigued by the disappearance of natural odors from our lives. Contemporary American fiction is often criticized of becoming as antiseptic and deodorized as American society itself; if smell is present as a prolific literary sign, it consistently functions as race or ethnicity identity marker. Yet, on the other hand, it can be claimed that the works written since 1950 onwards do not only acknowledge the olfactory absence, or simulacrum for that matter, but they also examine it, either by criticizing or celebrating this novel civilizational condition. In a culture that has come to experience even the artificiality of death itself, literature cannot but become fascinated by sterilization – or, as the protagonist of DeLillo's *White Noise* would notice: "They should carve an aerosole on my tombstone" (DeLillo 1986: 283). To further exemplify the phenomenon at hand, the paper will turn to *The Virgin Suicides,* a 1993 novel by Jeffrey Eugenides, set in an upper-middle class suburb, centering on the life and death of five adolescent sisters. In Eugenides' Grosse Point, Michigan, girls smell of sugary candy and orange soda, jasmine soap and watermelon chewing gum, boys of cheap cologne and musk, housewives of hair spray, furniture polish and alcohol, cars of "Boots and Saddle" air freshener, and carpets of "pet deodorizer and,

4-methylacetophenone, methyl anthranilate, methyl benzoate, methyl cinnamate, methyl heptine carbonate, methyl naphthyl ketone, methyl salicylate, mint essential oil, neroli essential oil, nerolin, neryl isobutyrate, orris butter, phenethyl alcohol, rose, rum ether, γ-undecalactone, vanillin, and solvent." (Schlosser 2005: 124-125)

deeper down, of pet" (Eugenides 2019[16]). Even libidinal urges and adolescent lust have an artificial aroma – interestingly enough, that of strawberries – the same, non-referential mass-produced scent that inscites desire, stirs imagination, and informs memory[17]. However, this postmodern rendition of the symbol does not convey the semantic layer of spirituality and virginal purity – the two become odorless, suspended in plastic, epitomized by a laminated picture of the Virgin Mary carried by Cecilia, the youngest and the first of the sisters to commit suicide. Throughout the novel, the semblance of a near utopian wholesomeness is kept up by the profusion of artificial odors, which, at the same time, function as a symbolic veneer carefully crafted to obscure the underlying moral, emotional, societal and cultural decay. This narrative of hidden suburban tensions and anxieties, of memories preserved and repeatedly reconstructed, of unrequited love and unresolved trauma, is constructed around the central mystery concerning the unclear and undisclosed motives behind the suicides of the Lisbon girls, which shatter the delicate olfactory façade of civilization and prosperity into pieces, releasing an "airborne virus", a "toxic smell" of death into the community. As sisters gradually descend into depression, as the repression of their burgeoning sexuality strengthens, the family house begins to disintegrate, reeking of "wet plaster, drains clogged with the endless tangle of the girls' hair, mildewed cabinets, leaking pipes" (Eugenides 2019). Eventually, the neighbors start regarding the household as the radical Other, a dangerous, toxic particle, threatening to infect the entire suburb. So, after the last sister dies, after the house is sold to an ususpecting young couple from Boston, in an attempt to quarantine death, the Lisbon house is sanitized, "transformed into a clean spacious area smelling of pine cleaner" (Eugenides 2019). However, the process of putefecation, inherent and irreversible, cannot be contained, and, a year after the first suicide:

> "A spill at the River Rouge Plant increased phosphates in the lake, producing a scum of algae so thick it clogged outboard engines. (…) The swamp smell that arose was outrageous amid the genteel mansions of the automotive families and the green elevated paddle tennis courts and the graduation parties held under illuminated tents. Debutantes cried over the misfortune of coming out in a season everyone would remember for its bad smell. The O'Connors, however, came up with the ingenious solution of making the theme of their daughter Alice's debutante party "Asphyxiation." Guests arrived in tuxedos and gas masks,

16 All quotations are from an online edition of the novel available at: https://www.pdfdrive.com/the-virgin-suicides-d14980993.html

17 "In fact, despite her convulsions (she was clutching her stomach), Lux had dared to put on a coat of the forbidden pink lipstick that tasted – so the boys on the roof told us – like strawberries. Woody Clabault's sister had the same brand, and once, after we got into his parents' liquor cabinet, we made him put on the lipstick and kiss each one of us so that we, too, would know what it tasted like. Beyond the flavor of the drinks we improvised that night – part ginger ale, part bourbon, part lime juice, part scotch – we could taste the strawberry wax on Woody Clabault's lips, transforming them, before the artificial fireplace, into Lux's own. Rock music blared from the tape player; we threw ourselves about in chairs, bodilessly floating to the couch from time to time to dip our heads into the strawberry vat, but the next day we refused to remember that any of this had happened, and even now it's the first time we've spoken of it." (Eugenides 2019)

> evening gowns and astronaut helmets, and Mr. O'Connor himself wore a deep-sea diver's suit, opening the glass face mask to guzzle his bourbon and water. At the party's zenith, when Alice was rolled out in an artificial lung rented for the night from Henry Ford Hospital (Mr. O'Connor was on the board), the rotting smell pervading the air seemed only a crowning touch of festive atmosphere." (Eugenides 2019)

What seems as a gesture of ironic appropriation of toxicity, an enlightened acceptance of the true nature of suburbia, is, in fact, just a step further down the olfactory and ontological rabbit-hole. Stench can no longer be perceived as a warning sign, it cannot communicate the impending environmental catastrophe – perversely, it is turned into a cheap, albeit effective piece of pageantry. In the novel, like elsewhere in Western literary and theoretical discourse, smell, sharing the fate of all other signs, has become yet another empty signifier, floating aimlessly within the increasingly imploding network of hyperreality.

* * *

Having posited sense of smell within the broad framework of scientific, philosophical and literary Western thought, the paper attempted to reexamine the status of olfaction as a marginalized constituent of human anatomy, cognition, and ontology. While contemplating the issue, it soon became apparent that advocating the renewal of interest in our sense of smell is not that much different than seeking absolution for each and every banished and silenced structure of our being. The history of the West is an ever-evolving narrative on the clandestine and not-so-clandestine workings of the oppressive power/knowledge complex, and there will never be a shortage of the disenfranchised to champion. However, what makes our right to smell and be smelled particularly important to defend is the ever so intricate and delicate link between our olfactory perception and our ability to communicate, imagine, remember, feel – arguably the very things that make us human. For if, as Baudrillard proclaimed, the real is no longer possible, if the hyperreal is the current evolutional stage of our civilization, our ontology will become reduced to a sum total of self-contained non-referential informational codes: genetic, chemical, biographical… This hyperreal evolutional descent, or ascent, which ever phrasing one might prefer, might, on one hand, finally put an end to our profound fear of how the Other smells, for olfactory information would thus lose its political connotation, but, on the other, it might, once and for all, push the natural into the realm of the radical Other. Questions swarm: if Kant denied us the right to an aesthetics of smell, can we ever reclaim it, or should we abandon the idea altogether, transcend it and start developing the aesthetics of simulation; what will happen to our ability to process emotions or form memories in the age of olfactory simulacra; will human memory spiral into a never-ending succession of states resembling déjà vu lapses; or, if "reality" is caught in the loop of perpetually repeated synthetization, will memory itself become redundant; and: why don't our psychostabilizers smell; will they smell of strawberries in the future – will, eventually, everything start smelling of

strawberries; or, will we collectively succumb to aromaphobia, fearing smell as if it were a horseman of a toxic, chemically engineered apocalypse. Biologically speaking, there is nothing remarkable in the fact that all species transform their environment, which, consequently, provokes the change of the species itself. Now more than ever, humankind, as the most influential agent of ecological change, is inevitably and increasingly becoming susceptible to transformational force of its technological and ideological activity. At this point, it remains to be seen how our potential adaptation to the newly-created circumstances will play out. Still, instead of contemplating the possible outcome of our hyperreal evolution, a quite opposite option presents itself. After millennia of systematic neglect, maybe it is high time we took heed of the ever-increasing fissure between our physical and emotional life, between our rational and intuitive structures, and, ultimately, between ourselves and those around us. Developing a Poetics of Scents, an epistemology, and maybe phenomenology of olfaction, might be a step in that direction. But, to begin with, we might consider finally compiling an Olfactory Dictionary and The Inventory of Lost Smells.

References

Arčer 1959: E. Archer, Wild Strawberries, a Film Review, in: Film Quarterly, Vol. 13, No. 1 (Autumn, 1959), Berkeley, CA: University of California Press, 44-47.

Aristotel, Aristotle, *Metaphysics,* <http://classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.1.i.html>, 29.11.2018.

Aršamian, Janili, Gerber, Vilander, Person, Seo, Himel, Larson 2013: A. Arshamian, E. Iannilli, J.C. Gerber, J. Willander, J. Persson J, H-S. Seo, T. Hummel, M. Larsson, The functional neuroanatomy of odor evoked autobiographical memories cued by odors and words, in: Neuropsychologia 51 (2013), Oxford: Pergamon Press, 123-131.

Bašlar 1994: G. Bachelard, *The Poetics of Space,* tr. Maria Jolas, Boston: Beacon Press.

Beker 200: U. Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, tr. Lance Garmer, New York, London: Continuum.

Bodrijar 2006: J. Baudrilard, *Simulacra and Simulation,* tr. Sheila Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Dekart 2001: R. Descartes, *Discourse on Method, Optics, Geopmetry, and Meteorology*, tr. P. Olscamp, Cambridge, MA: Hackett Publishing House.

DeLilo 1986: D. DeLillo, *White Noise,* Harmondsworth: Penguin Books.

Darvin 1981: C. Darwin, *The Descent of Man, And Selection in Relation to Sex,* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Derida 1992: J. Derrida, *Acts of Literature*, New York, London: Routledge.

Derida 1997: J. Derrida, *Of Grammatology,* tr. G. C. Spivak, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Ferguson 1961: G. Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art,* Oxford: Oxford University Press.

Frojd 1962: S. Freud, *Civilization and Its Discontents,* tr. J. Strachey, New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Frojd 2010: S. Freud, *The Interpretation of Dreams,* tr. J. Strachey, New York: Basic Books.

Herc 2007: R. Herz, *The scent of desire*, New York: Harper Collins.

Judžinidiz, J. Eugenides, *The Virgin Suicides,* <https://www.pdfdrive.com/the-virgin-suicides-d14980993.html>. 29.11.2018.

Kant 2006: I. Kant, *Anthropology from a Pragmatic Point of View,* eds. R. Louden and M. Kuehn, Cambridge: Cambridge University Press.

Klasen, Hauz, Sinot 2003: Classen, Howes, Synnott, *Aroma, The Cultural History of Smell,* New York: Routledge.

Kruzmark, Novak, Gitlman, Li 2013: E. Krusemark, L. Novak, D. Gitelman, W. Li, When the Sense of Smell Meets Emotion: Anxiety-State-Dependent Olfactory Processing and Neural Circuitry Adaptation, in: J Neurosci, 2013 Sep 25; 33(39): 15324–15332, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3782615/#>, 09.01.2019.

Lojanica 2017: M. Lojanica, Lost in the Supermarket: ontologija nestajanja, in: *Amerika, Zbornik radova,* ed. D. Bošković, M. Lojanica, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 69-78.

MekGan 2017: J. McGann, Poor Human Olfaction is a Nineteenth Century Myth, in: *Science, 2017 May,* Vol. 356, Issue 6338, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5512720/>, 05.01.2019.

Niče 2004: F. Nietzsche, *Ecce Hommo,* tr. R.J. Hollingdale, London: Penguin.

Niče 2007: F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morality,* ed. K. A. Pearson, tr. C. Diethe, Cambridge: Cambridge University Press.

Platon 1888: Plato, *Timaeus,* London: MacMillan & Co., <https://thalis.math.upatras.gr/~streklas/public_html/timaeusofplato00platiala.pdf>, 02.12.2018.

Platon 1925: Plato, Symposium, in: Plato, vol. 5, tr. W. Lamb, London: William Heinemann.

Platon 2002: Plato, *Republic,* <http://www.idph.net/conteudos/ebooks/republic.pdf>, 03.12.2018.

Rozenbaum 1979: R. Rosenbaum, Today the strawberry, tomorrow..., in: Culture, curers and contagion, ed. N. Klein, Novato, CA: Chandler and Sharp, 80–93.

Šal, Porter 1991: B. Schaal, R.H. Porter, *Microsmatic Humans*: The Generation and Perception of Chemical Signals, in: *Advances in the Study of Behavior,* Vol. 20, ed. P.B.J. Slater, J.S. Rosenblatt, C. Beer, M. Milinski, San Diego, CA: Academic Press Inc. 135-199.

Šloser 2005: E. Schlosser, *Fast Food Nation, The Dark Side of the All-American Meal,* New York: Harper Perennial.

Марија В. Лојаница

СМРТ МИРИШЕ НА ЈАГОДЕ: ОЛФАКТОРНИ СИМУЛАКРУМИ

Резиме

Сагледавајући мирис и чуло мириса као културне, социјалне, историјске и политичке феномене, а у широком контексту западних научних, филозофских и књижевних дискурса, рад настоји да преиспита статус олфакције као магинализованог конституента људске анатомије, когниције и онтологије. Ослањајући се на хипотезу да је убрзани развој позног капитализма и логике потрошачког друштва додатно допринео даљој стерилизацији западне цивилизације, чуло мириса анализирамо у светлу Бодријарове теорије симулакрума, што нас је довело до закључка да је мирис задесила судбина осталих знакова: радикална симболичка транспозиција у хиперреално. Ово је нужно утицало на инхерентни однос олфакције, емоција, сећања, имагинације и интуиције. Поменути феномен рад испитује у контексту савремене америчке културе и литературе, с тим што је посебна пажња посвећена роману Џефрија Јуџинидиса *Самоубиство девица*.

Кључне речи: чуло мириса, симулакруми, савремена америчка култура и литература

Примљен: 15. маја 2019. године
Прихваћен: 9. јуна 2019. године

82.09:141.319.8]:32

Наслеђе 43 • 2019 • 391–404

Milica LJ. Živković[1]
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet
Departman za anglistiku

(BIO)POLITIČKE IMPLIKACIJE POSTHUMANISTIČKIH TEORIJA

posthumanistički zahtev za reformulacijom ljudskog bića nosi brojne nedoumice i strahove, od kojih se najveći broj odnosi na to ko i kako će uticati na stvaranje *anthropos*-a. Vođeni Fukoovom idejom da je kritika uvek duboko kontekstualizovani čin (Koljević 2010: 33), posthumanizmu, tačnije, njegovim modalitetima, kritičkom i spekulativnom, prilazimo kao diskursima koji se mogu promišljati samo kao (ne)svesni saučesnici vladajuće paradigme, jer se nalaze unutar istorije, unutar globalnog kapitalizma, unutar sadašnjeg trenutka. Kritičko promišljanje posthumanizma u ovom radu uključuje i promišljanje biopolitike; oni se prepliću i izviru iz specifičnog društveno-ekonomskog i istorijskog konteksta – neoliberalnog kapitalizma. Svaki pokušaj njihovog izmeštanja iz ovog konteksta manevar je koji ima problematične političke posledice.

Ključne reči: posthumanizam, transhumanizam, biopolitika, neoliberalizam, kritika

1. Uvod

Kiborg „Glavni politički cilj i filozofski problem sledećeg veka [dvadeset i prvog] biće definicija ko smo mi" (Kurzweil 1999: 2). Ovo mišljenje dele teoretičari posthumanizma, naziva koji se odnosi na različite poststrukturalističke i antihumanističke diskurse i interdisciplinarne epistemologije. Zajedničko svima njima jeste uverenje da biotehnološko doba predstavlja izazov uobičajenom shvatanju šta znači biti čovek. Ljudsko telo i svest su oblasti u kojima biotehnologija postiže rezultate koji navode na zaključak da smo već dobro zagazili u posthumano doba. Modifikacije tela putem implantata i farmakološki preparati za poboljšanje kognitivnih i fizičkih sposobnosti, kontrolu emocija i nagona postali su ne samo podrazumevane medicinske intervencije već i roba široke potrošnje. Protetička pomagala, od mobilnih telefona, preko vijagre, do virtuelnog transfera novca, kreću se zajedno sa čovekom i povezuju ga sa rasutim tehnološkim mrežama, preoblikujući privatni i javni prostor, granice između prirodnog i veštačkog, biološkog i tehnološkog. Utopijsko-distopijski kontrapunkt koji prati rasprave o genetskom inženjeringu, neurofarmakologiji i kibernetskim amalgamima telo-mašina svedoči o velikim nadama i očekivanjima, i ništa manje velikim strahovima koje nauka generiše u savremenom

1 milica.zivkovic@filfak.ni.ac.rs

svetu.[2] Da li bi biotehnologija mogla da otvori novo poglavlje u evoluciji ljudske vrste i promeni ontološki status ljudskog bića? Da li čovekovo ovladavanje prirodnim procesima i prevazilaženje kontingencije tela predstavlja „osvajanje" slobode ili „uvodi ljudski rod u vek biološke kontrole" (Franklin 2007: 24) u kome će se lakše upravljati „ljudskim kapitalom" da bi bio još fleksibilniji i prilagodljiviji za zahteve neoliberalanog tržišta? Posthumanistički zahtev za reformulacijom ontološkog i političkog statusa ljudskog bića nosi brojne nedoumice i strahove, od kojih se najveći broj odnosi na to ko i kako će uticati na stvaranje *anthropos*-a – „šta (i ko) će definisati krajnje pojmove normativne, egzemplarne, željene ljudskosti u dvadeset i prvom veku" (Graham 2002: 11). Kako se biotehnološki razvoj ne dešava u istorijskom i društvenom vakuumu, već je uslovljen ekonomijom i politikom, u vidu neprekidno kružećeg kapitala i sveprisutne moći, tehnologija se definitivno ne može shvatati samo instrumentalno, a svako promišljanje posthumanističkog diskursa je više od rasprave o etičkim granicama medicinskih intervencija i tehnologija koje menjaju morfologiju tela (Paić 2011: 86–87). U svetlu promena koje donosi 21. vek, vek biotehnologije, u svetlu izraženih ekonomskih, rasnih, kulturnih tenzija i političkog nasilja različitog intenziteta i oblika u čitavom svetu, uz ekološke probleme i ekonomsko osiromašenje globalnih razmera, kao i mikrokoncentraciju bogatstva i moći, rasprava o biotehnologiji jeste rasprava o (pre) formulisanju odnosa znanje/moć, zapravo, političko pitanje *par excellence* .

Debate o postljudskom, dakle, neodvojivo su povezane sa biopolitikom, relativno novim pojmom političke filozofije, oko čijeg značenja ne postoji saglasnost. Zajedničko svim biopolitičkim teorijama, međutim, jeste shvatanje biopolitike kao antihumanizma, to jest, razni načini politizacije i instrumentalizacije života; život postaje objekt političkog delovanja, jer ulazi u „polje čistih kalkulacija", odnosno, „telo u polje političkog…" (Koljević 2010: 53–54). U posthumanističkim teorijama biopolitika se uglavnom izjednačava sa društvenim i etičkim implikacijama biotehnoloških intervencija. Ovakav pristup je problematičan utoliko što se biopolitički diskursi kao oblik posthumanističkih diskursa posmatraju odvojeno od globalnih ekonomskih strategija i političkih interesa određenih grupa, odnosno kao nezavisni od dominantnih ekonomskih i političkih obrazaca. Od matičnih ćelija do mobilnih telefona, savremeno umrežavanje tela i tehnologija rađa i nove oblike kontrole i upravljanja ljudima, ono što Beatriz Presiado (Beatriz Preciado) naziva „mikro-protetički mehanizmi kontrole koje stvaraju napredne biomolekularne tehnike i medijske mreže" (2008:107). Tela se sve više doživljavaju kao nešto što je moguće reprogramirati iznutra, odnosno, pretvoriti „grad u privatno smetlište, pomoću sredstava za samonadzor i ultra brzu distribuciju informacija"

2 Članak, pod nazivom "Technology and Its Discontents: On the Verge of the Posthuman", Džoela Dajnerstajna (Joel Dinerstein) ukazuje upravo na činjenicu da mitska matrica oblikuje modernu istoriju sekularnog zapada; nauka postaje vrsta nove religije, odnosno, ideologije zapadne civilizacije. Kao doktrina, odnosno, ideologija , ona „predstavlja svojevrsnu kombinaciju milenarističkog verovanja, racionalizma i učenja o hrišćanskom spasenju, koju nalazimo kako u spisima srednjovekovnih monaha, tako i istraživača, izumitelja i naučnika NASA-e" (Dinerstein, 2006: 569).

(2008: 108). Ova nova faza u razvoju kapitalizma, „farmako-pornografski biokapitalizam" je „moderan, psihotropičan i truo", pošto se u njemu više ne proizvode predmeti već „ideje, živi organizmi, simboli, želje, hemijske reakcije i uslovi duše. U biotehnologiji i pornokomunikaciji ne postoji objekt koji se proizvodi. Farmakopornografski biznis jeste izmišljanje subjekta, a onda njegova globalna reprodukcija" (Ibidem 108). Vođeni Fukoovom idejom da je kritika uvek duboko kontekstualizovani čin (Koljević 2010: 33), posthumanizmu, tačnije njegovim modalitetima, kritičkom i spekulativnom, prilazimo kao diskursima koji se mogu promišljati samo kao (ne)svesni saučesnici vladajuće paradigme, jer se nalaze unutar istorije, unutar globalnog kapitalizma, unutar sadašnjeg trenutka. Kritičko promišljanje posthumanizma uključuje u sebe i promišljanje biopolitičkog diskursa, pošto se oni prepliću i izviru iz specifičnog društveno-ekonomskog i istorijskog konteksta – neoliberalnog kapitalizma. Svaki pokušaj njihovog izmeštanja iz ovog konteksta je manevar koji ima problematčne političke posledice.[3].

2. Posthumanizam – biološki i/ili „metafizičko-istorijski kraj čovekovih mogućnosti"[4]

Termin „posthumanizam" se prvi put pojavio u okviru debate o postmodernizmu u književnosti, a upotrebio ga je američki književni teoretičar Ihab Hasan (Ihab Hassan) u alegorijskom eseju „Prometheus as Performer: Toward a Posthuman Culture?". Podstaknut uplivom naučnog diskursa u razne oblasti života, Hasan se pita da li se „ljudski oblik, uključujući ljudsku želju i sve njene eksterne reprezentacije, radikalno menja, zbog čega ga treba preispitati", odnosno, da li se možda ovim završava „pet stotina godina humanizma" i nastupa „nešto što nemoćno moramo nazvati post-humanizam" (1977: 843). Sekularno-humanistički koncept ljudskog bića, izgrađen na suštinskoj razlici čoveka i mašine, odnosno, čoveka i životinje, mogao bi uskoro biti zamenjen,

3 U knjizi *Biopolitika i politički subjektivitet* Bogdana Koljević ističe prednost Fukoove teorije biopolitike nad drugim biopolitičkim teorijama upravo zbog toga što je njegova teorija artikulisana kao kritika, kao kontekstualizovan čin određenih istorijskih praksi i kritika diskursa koji je takve prakse omogućio (Koljević 2010: 33). Po Fukoovom shvatanju, biopolitika je istorijski oblik moći, niz istorijskih praksi i tehnika upravljanja koje proizilaze iz diskursa liberalizma, a kritika se pojavljuje kao „genealogija istorije (neo)liberalizma i genealogija sadašnjosti" (Koljević 2010: 118). Iako se u savremenim interpretacijama Fuko predstavlja kao neko ko čitavu svoju teoriju gradi na apstraktnoj ideji o moći, u Fukoovoj kritici biopolitike kao neoliberalizma nema ničeg apstraktnog, smatra Koljević, jer ni njegova „kritika znanja (moći) nije kritika 'znanja kao takvog', već jednog specifičnog, istorijski situiranog, ideološki konstruisanog diskursa" (Ibidem 45). Biopolitika predstavlja jedan takav istorijski oblik moći i diskursa, u kojem se odnos znanje/moć pojavljuje u obliku instrumentalizovane racionalnosti/znanja, specifičnog „režima istine" neoliberalizma (Ibidem 45).

4 Kao i u slučaju drugih „postizama", prefiks „post" nosi dvosmislenost koju nije jednostavno objasniti. Centralno pitanje se ipak svodi na dilemu da li se radi o biološkom kraju čoveka ili „metafizičko-istorijskom kraju njegovih bitnih mogućnosti", što se onda reflektuje na ideju o univerzalnoj ljudskoj prirodi, na pravno-političko određenje demokratije, na ulogu humanističkih nauka, značenje umetnosti i dr. (Paić 2011: 84–85).

spekuliše on, novim konceptom u kojem je subjekt dinamičan, promenljiv entitet, delimično definisan informacionim obrascima (Ibidem 843). Od Hasanovog eseja do danas nismo bliže konsenzusu oko značenja samog termina, kulturnih praksi, etičkih i političkih implikacija posthumanističkih stavova, ali su se u međuvremenu iskristalisala dva posthumanistička modaliteta koja se, bar na prvi pogled, razlikuju, posebno u svom odnosu prema racionalističkoj, liberalno humanističkoj tradiciji moderne: kritički posthumanizam (u daljem tekstu: posthumanizam) i spekulativni posthumanizam (u daljem tekstu: transhumanizam) (Roden 2009:1).

Transhumanizam je kulturni i intelektualni pokret koji se bavi predviđanjima mogućih paradigmi postljudskog, kao i dugoročnim posledicama delovanja visoko razvijene biotehnologije. Tekstovi transhumanista su izraženo optimistički; oni izražavaju uverenje u apokaliptičnu budućnost čovečanstva koja bi donela konačno oslobođenje od ropske podjarmljenosti biološkim zakonitostima. Pokret afirmiše ideju o neprekidnom „radu" na poboljšanju ljudskog tela i uma „sve dotle, ili čak i dalje od toga, dok se ljudska bića ne promene, možda u novu vrstu ali u svakom slučaju mnogo bolju" (Harris 2007: 4). Već prefiksom „trans" u nazivu svog pokreta, transhumanisti saopštavaju da je sadašnjost za njih samo prelazni period u procesu stvaranja posthumanog. Čovek bi vrlo brzo, spekulišu oni, mogao da postane neka vrsta putnika koji se periodično seli iz fizičkog sveta u virtuelnu stvarnost i poprima različite oblike – od internet surfera, preko virtuelnog prikaza i kiborga, do veštačke inteligencije kao krajnjeg oblika posthumanog stanja. Suština ljudske prirode leži u težnji za promenom, uključujući i biološke promene. San o besmrtnosti je čovekova iskonska želja, sankcionisana najstarijim sačuvanim mitovima iz tradicionalne kulture raznih civilizacija, a posebno zapadne civilizacije. Biotehnologija je dugoočekivano sredstvo koje omogućava da se evolucija kontroliše, ubrza i poboljša, čime bi se ljudski rod oslobodio ropske potčinjenosti prirodi i prirodnim procesima. Preuzimanjem kontrole nad tokom evolucije, čovek dobija neograničenu slobodu. Usavršena tela će pratiti razvoj srećnijeg, ravnopravnijeg i bolje organizovanog društva, kome za funkcionisanje neće biti potrebna ni politika ni etika. Virtuelna stvarnost, digitalizovano obilje i biotehnološki usavršena tela ne bi znala ni za oskudicu, ni za patnju i smrt. Konačni izazov za transhumaniste jeste stvaranje *homo technicus*-a – „djelomičnih ili potpunih, 'umjetnih bića'" (Nikodem 2008: 209). Značaj ovog događaja, koji nazivaju Singularnost – „tačka u kojoj naši stari modeli moraju biti odbačeni, a nova realnost počinje da vlada" (Vinge 1993) – može da se uporedi samo sa nastankom ljudskog roda. Singularnost je transcendencija i krajnje ostvarenje ljudskog sna – događaj koji ukida istoriju, teoriju, politiku. Pritom, on ne predstavlja radikalni prekid u evoluciji ljudskog roda u biološkom ili istorijskom smislu jer transhumanisti ističu činjenicu da je njihov program logičan nastavak duge humanističke tradicije zapadne civilizacije, a posebno ideja sekularnog i liberalnog humanizma racionalističkog 18. i pozitivističkog 19. veka.

Najveća prepreka da se ostvari krajnji tehnoevolutivni *telos* – postljudsko – jesu nesavršenosti i slabosti za koje smo do sada smatrali da su sastavni deo ljudskog stanja. Transhumanisti nastoje da nas uvere da se radi o slučajnim

dešavanjima „trapave" prirode, koja se moraju sprečiti i zameniti planiranim, svesnim biotehnološkim i evolutivnim izborima, preciznim genetskim modifikacijama i biotehnološkim poboljšanjima. Telo nas najviše podseća na prisustvo prirode koja je nepredvidiva i nad kojom nemamo apsolutnu moć i kontrolu. Ultimativna pobeda nad „ograničenjima smrtnog tela" (Moravec 1988: 4) ostvaruje se „aploudovanjem uma", kada telo postane nevažno jer se seli u večni digitalni domen, gde je pošteđeno starosti, oskudice i nemoći koje nameću prostor i vreme. Sa ovom „teleologijom bestelesnosti" (Hayles 1999: 22) susrećemo se na svakom koraku u publikaciji „The World Transhumanist Association": „neka postljudska bića bi mogla smatrati prednošću da se potpuno otarase svojih tela i žive kao informacioni obrasci na ogromnim kompjuterskim mrežama gde mogu upotrebiti različite kognitivne arhitekture ili uključiti čulne modalitete koji bi im omogućili veće učešće u njihovoj virtualnoj realnosti" ("The Transhumanist FAQ: A General Introduction"). Krajnji *telos* je tačka singularnosti kada će „ljudsko " konačno ustupiti mesto „postljudskom", sve dok „čitav univerzum […] ne bude preplavljen našom inteligencijom" (Kurzweil 2006: 29).

Posthumanizam, sa druge strane, nastoji da izbegne zamke i tehnofobije i tehnofilije, tako što se ne bavi predviđanjima budućnosti ljudskog roda. Za razliku od transhumanizma koji se deklariše kao logičan nastavak liberalnog humanizma, posthumanizam je usmeren na dekonstrukciju temeljnih postavki prosvetiteljskog i pozitivističkog humanizma, sa namerom da se konstituiše nova ontologija, nova epistemologija i nova politika. Posthumanizam prihvata transformišuću ulogu biotehnologije, ali nije prvenstveno zainteresovan za usavršavanje čoveka u biološkom smislu, već za stvaranje teorijskih pretpostavki za formulisanje nove (post)humanosti i (post)humanističkih odnosa u društvu. Za posthumaniste je stoga neprihvatljiva kvazireligiozna retorika o biotehnološkom prevazilaženju ograničenja smrtnog i „kvarljivog" tela, jer je to samo „politizacija diskursa transcendencije u skladu sa privilegijama i ideologijama koje podržava" transhumanizam (Graham 2002: 17), a ideologija je više nego poznata – antropocentrična pozicija problematičnog liberalnog humanizma. Transhumanisti afirmišu apstraktni um nad telom, reprodukuju istu kartezijansku matricu, koriste se onom istom vrstom normalizujuće i univerzalističke logike koja od postljudskog identiteta stvara nekakav idealni entitet koji transcendira heterogenost, slabost, nedostatke, mutacije ljudskog roda, umesto da ih prepoznaje i potvrđuje kao *nesvodivu drugost* . Ovo je prva i poslednja „zapovest" posthumanizma, kao i većini postmodernih i antihumanističkih teorija subjekta.

Posthumanistička ontologija, epistemologija i etika počivaju na drugačijim pretpostavkama u odnosu na humanističku tradiciju prosvetiteljskog 18. i pozitivističkog 19. veka: umesto celovitog, samosvesnog i autonomnog identiteta, postljudski je identitet hibridan, nikad apsolutno prisutan, u kome biološko ne ograničava mišljenje i postojanje, gde se telo nesmetano i slobodno spaja sa drugim protetičkim sredstvima i drugim telima, izvan binarnih opozicija, gde se moć ne izjednačava sa hijerarhijom, i gde nova ontologija donosi

novu politiku. Tako bar piše Dona Haravej (Donna Haraway) u svom čuvenom „Manifestu kiborga", kojim kiborga – „kibernetski organizam, hibrid mašine i organizma, tvorevina društvene stvarnosti koliko i fikcije" (1990: 191) – uvodi u društvenu teoriju. Nekada samo stanovnik naučne fantastike, kiborg postaje značenjski pregnantna metafora posthumanog identiteta i analitičko sredstvo za posthumanističku dekonstrukciju liberalno-humanističkog subjekta, tačnije, hijerarhije binarnih opozicija koje je uspostavio zapadni (fa)logocentrizam i kapitalizam. Često predstavljan u popularnoj kulturi kao čudovište tehnološki razvijenog sveta, kiborg je „granično" biće; ova pozicija mu omogućava da pokaže koliko su granice između kategorija, kao što su priroda i kultura, organsko i neorgansko, muško i žensko, subjekt i objekt, zapravo, propustljive, nestalne i relativne. Kiborg ontologija je osnova na kojoj Dona Haravej formuliše novu teleologiju kao proces i postajanje, umesto liberalno-humanističke teleologije prisustva i stanja; novu epistemologiju međusobnog povezivanja i propustljivosti granica između kategorija, umesto jasno odvojenih i nepomirljivih dualizama, kao i novu politiku u kojoj se ističe utopijsko revolucionarni potencijal kiborg ontologije: „[Kiborzi] se čuvaju holizma iako im je potrebna povezanost. Čini se da imaju prirodan osećaj za politiku ujedinjenog fronta, ali bez predvodničke partije" (1990: 192–193). Kasnije je Dona Haravej preformulisala ovu kiborg ontologiju kao ontologiju koja obuhvata sve vrste živih bića – „vrste kao saputnici" (Haraway 2003). Već sama formulacija nove ontologije ukazuje da Haravej napušta ideju o politici kao utopijskom projektu i revolucionarnom preobražaju u korist etičke dimenzije kao najbitnije za (post) politiku, jer „*postajati* uvek znači *postajati zajedno sa* – u kontakt zoni gde se ishod, i ko je u svetu, dovodi u opasnost" (Haraway 2008: 244).

Ukoliko i postoje izvesna neslaganja između pojedinih teoretičara posthumanizma, ova neslaganja su manje značajna od njihovog zajedničkog antihumanističkog stava. Posthumanizam odbacuje homocentrizam i progresivizam, ideju o univerzalnoj prirodi racionalnosti kao temeljnoj vrednosti humanizma (Wolfe 2010, xv), odbacuje ideju o superiornosti i izuzetnosti liberalno humanističkog subjekta i aroganciju kojom kontroliše i dominira prirodom, ali afirmiše Drugo i zahteva stvaranje (post)političkog prostora u kome bi bilo moguće ostvariti „novi i inkluzivniji oblik etičkog pluralizma" (Wolfe 2010: 137). Ljudsko biće, kao suštinski različito od drugih entiteta, nikada nije ni postojalo, osim kao diskurzivni konstrukt čije se utemeljenje nalazi u narativima. Privid ontološke razlike između ljudi i mašina na jednoj strani, odnosno, ljudi i životinja na drugoj, „samo je diskurzivna praksa" koja funkcioniše tako što naturalizuje i „apsolutizuje razliku između ljudskog i onoga što to nije" (Halberstam 1995: 10). Pripisivanje neljudskog tehnologiji i „životinjama koje nisu mi", da se poslužimo savremenom formulacijom kojom se želi da istakne dugačka istorija ljudskog antropocentričnog ogrešenja, progresivno se kao praksa širila i kada je bilo reči o drugim rasama i etnicitetima, nekada čitavim narodima, radničkoj klasi, ženama, homoseksualnosti, imigrantima i deci. Na postljudsko se gleda kao na kategoriju koja već postoji, i oduvek je postojala, samo je sada dobila na značaju zbog tehnološkog razvoja. U knjizi *How we*

became posthuman, Ketrin Hejlz (Kathrine Hayles) je najavila kibernetsku eru kao postrevolucionarnu, postljudsku fazu, u kojoj se briše demarkaciona linija između egzistencije ljudskog tela i kompjuterske simulacije (1992: 2). Telo gubi važnost jer iz posthumanističke perspektive „biootelovljenje se posmatra kao istorijska slučajnost, a ne neizbežnost evolucije", dok je svest „'usputna pojava' evolucije", ne više najznačajnija za izgradnju identiteta. Na telo se gleda kao na „izvornu protezu kojom su ljudi naučili da upravljaju", a modifikacije tela ili ugradnja implantata je samo nastavak procesa koji je počeo davno pre razvoja ljudske vrste, pri čemu se danas, uz biotehnološka dostignuća, telo može „bešavno spojiti sa inteligentnom mašinom" (Ibidem 3). Iz ovakvog shvatanja postljudskog stanja/procesa, zaključuje Hejlzova, proizilazi zaključak da ljudska dominacija nije inherentni niti esencijalni atribut, već osvojena pozicija unutar sistema, pozicija koja se u svakom trenutku može izmeniti. Telo je, dakle, diskurzivna konstrukcija, politizovani, konfliktni prostor u kojem se mogu stvarati značenja koja podrivaju neoliberalni koncept subjekta, kao i značenja koja ovaj egzistencijalni model podržavaju. Ketrin Hejlz je skeptična kada se kiborg ontologija olako proglašava nosiocem politike emancipacije u odnosu na vladajuće hijerarhije. Transhumanizam je dobar primer takve teorije koja zadržava hijerarhije liberalnog humanizma i „nastavlja da razvija njegove prerogative u oblasti posthumanog" (Hayles 1999: 287). Iz ovog kratkog pregleda može se zaključiti da se posthumanizam i transhumanizam razlikuju u svojim teorijskim i metodološkim pristupima, ali šta je sa političkim implikacijama ovih teorija? Razlike između njihovih političkih stanovišta počinju da blede kada se teorijske pretpostavke stave u kontekst globalnog, neoliberalnog kapitalizma i biopolitike.

3. (Bio)političke implikacije posthumanizma i transhumanizma

Transhumanisti ističu činjenicu da njihov program nastavlja liberalno humanističku tradiciju što ih, bar na prvi pogled, odvaja od većine posthumanističkih teorija. Međutim, „pačvork" od poznatih mitoloških, književnih i filozofskih imena koji bi trebalo da ukaže na "logičnu" vezu transhumanizma i sekularnog humanizma predstavlja ne samo naučno nedopustivu redukciju i simplifikaciju bogate i heterogene humanističke tradicije zapadne civilizacije, već i tipičan postmoderni zahvat.[5] Cilj ovakve „istorije" nije kritičko preispitivanje i dijalog sa humanističkom tradicijom Moderne, već razaranje suštine

5 U članku „Istorija transhumanističke misli" Nik Bostrom (Nick Bostrom), direktor Instituta za budućnost čovečanstva i profesor na Oksfordskom univerzitetu, izdvaja važne mitske i istorijske izvore transhumanizma. Istorija transhumanizma, piše Bostrom, seže daleko u prošlost, do čovekove nasušne potrebe za transcendencijom i traganjem za večnim životom, o čemu svedoče ep o Gilgamešu i mit o Prometeju. U srednjem veku, proto-transhumanističke ideje nalaze se u delima Albertusa Magnusa (Albertus Magnus), a posebno kod Đovanija Pika dela Mirandole (Giovanni Pico della Mirandola) u spisu „O dostojanstvu čoveka". Ipak, direktni i neposredni uticaj na transhumanistički pokret, smatra Bostrom, ima sekularni humanizam i racionalizam osamnaestog i devetnaestog veka, od Njutna (Isaac Newton) i Bekona (Francis Bacon), preko Loka i Hobsa, do Kanta (Immanuel Kant) i Džona Stjuarta Mila (John Stuart Mill). Odatle, bez vidljivih preloma, pukotina i

„prosvetiteljske ideje, u smislu zapitanosti i kritičko/kreativnog potencijala", kao principa kritike, istraživanja i stvaralaštva, heterogenosti i mogućnosti (Koljević 2010: 22–23). Transhumanizam je zapravo potpuno suprotan suštini filozofske misli budući da se stavovi formiraju „u spoljašnjosti ekonomskog polja, i propratne političke moći i ideologije" (Ibidem 22–23). Drugim rečima, ljudska priroda, sloboda i transcendencija podređene su neprikosnovenoj vladavini neoliberalne ekonomije, što menja izvorna, humanistička značenja ovih pojmova, i transformiše ih u njihovu ogoljenu suprotnost. Tako, na primer, u transhumanističkom tumačenju, suština ljudske prirode svodi na to da čovek zapravo nema prirodu, odnosno da je „u njegovoj prirodi" da mu se „priroda stalno menja", a kompjuterske simulacije i virtuelna stvarnost se pojavljuju kao vid transcendencije i prostori slobode. Druga značajna odlika transhumanizma u kojoj se vidi njegova povezanost s vladajućim ekonomskim i političkim obrascima neoliberalizma jeste odbrana postojećeg stanja, izbor između *status quo* ili nečeg goreg. U tom smislu treba razumeti spekulaciju Vernona Vindža o „kraju čoveka", događaju koji će se (navodno) tek dogoditi, o kome se govori sa takvom izvesnošću u transhumanističkoj teoriji, kao da je već odavno prisutan. Singularnost treba da donese kraj istorije, teorije, kritičkog mišljenja, imaginacije, kraj politike, jer „kraj" ovde ne znači ideju o drugačijem, novom i boljem, već je konačno ostvarenje postojećeg sveta – „najboljeg od svih mogućih svetova". Kao u stihu Aleksandra Poupa (Alexander Pope) „Whatever is, is right". Transhumanizam interesuje pragmatična racionalnost. U njihovoj viziji posthumanosti ono što nas čini ljudskim bićima nije više um, sposobnost slobodnog mišljenja, mašta i stvaralaštvo, već instrumentalna upotreba razuma usmerena ka ostvarivanju pragmatičnog cilja – biološkog samopoboljšanja. Ideja o tome da „nema alternative", da živimo u vremenu i prostoru s one strane utopije, da živimo na mestu gde je već sve prisutno, da nam biotehnologija, neoliberalna demokratija i globalni kapitalizam obezbeđuju ostvarenje svih naših mogućnosti i želja razaraju suštinu kritičkog i političkog mišljenja.

Kada, sa očiglednom ironijom, američka performans umetnica i društvena teoretičarka Koko Fusko (Coco Fusco) formuliše rečenicu kao imperativ, a subjekat stavi pod znak navoda – „Ne treba da brinete zbog nasilja nad telima i teritorijama, pošto „mi" ne moramo da ponesemo sa sobom to meso i prljavštinu u virtuelnu obećanu zemlju" – ona upravo skreće pažnju na ogroman jaz između onih koji veličaju i nekritički prihvataju nove tehnologije kao način transcendencije, i onih drugih, koji svojim telom i fizičkim radom stvaraju te tehnologije (Fusco 2001: 188). „Virtuelna obećana zemlja" je posttelesno iskustvo sajberprostora u kojem, kao što najoptimističniji među posthumanistima, transhumanisti, izjavljuju, nema ni društvene nepravde, siromaštva, rasnih ili rodnih diskriminacija. Ali, ko smo „mi"? Da li svi mi zaista posedujemo svoja tela? Postoji li razlika između kiborga koji su ekonomski nezavisni, koji raspolažu novcem i slobodnim vremenom, koji mogu

raskida, Bostrom stiže do 20. veka, pisaca naučne fantastike i, konačno, do rodonačelnika transhumanizma, Džulijana Hakslija (Julian Huxley) (Bostrom 2005).

da dožive sopstveno telo kao „originalnu protezu" koju mogu da modifikuju ili „napuste" po želji, i onih Drugih? Onih Agambenovih *homines sacri,* ekonomski obespravljenih i „depolitizovanih tela", kojima se neoliberalizam kanibalistički hrani? Analizirajući „fikcije transcendencije digitalne bestelesnosti", Fusko se posebno fokusira na ono što je u ovakvoj spekulaciji skriveno i nevidljivo, a to je materijalna realnost eksploatacije tela, uslovi rada u kojima se proizvodi visoka tehnologija i upotreba biopolitičke kontrole nad ljudima koji proizvode visoku tehnologiju (Fusco 2001: 188). U tehnološkoj integraciji radnica u svetsku ekonomiju Dona Haravej je videla emancipatorski potencijal koji bi izneo artificijelnost hegemonijskih patrijarhalnih konstrukcija kao što su rod i rasa. Istraživanje u meksičkim fabrikama za sklapanje elektronskih uređaja, dovelo je Koko Fusko do potpuno drugačijeg zaključka – kiborg nije ni postrodno niti postrasno telo već metafora za nekritičko prihvatanje novih tehnologija i neutralizovanje međusobne uslovljenosti proizvodnje visoke tehnologije i eksploatacije već marginalizovanog prekarijata. "Nazvati ove žene "kiborzima", smatra ona, znači naturalizovati ekonomski poredak koji ih potčinjava i mistifikovati političku prirodu njihovog interfejsa sa tehnologijom (Fusco 2001: 200). Transhumanističke hiperbolične vizije postljudskog identiteta su ne samo u direktnoj vezi sa promenama u načinu kapitalističke proizvodnje, podele rada, ekonomije i ljudske prakse, već podstiču prihvatanje i potrošnju visoke tehnologije. One zvuče kao utopistička predviđanja budućih oblika posthumanosti jer globalna kapitalistička ekonomija zasniva svoj prosperitet ne samo na kulturnim i klasnim razlikama, već se i budućnost pojavljuje kao prilika za investiciju, kao budućnost u kojoj će samo najsposobniji preživeti" (Shaviro 2015:16).

Kiborg ontologija možda stvara novi konceptualni prostor ali to samo po sebi ne znači kritičko preispitivanje ideološke matrice tehnokulture, niti njenih konstitutivnih elementa – progresa, patrijarhata, religije, kapitalističkih odnosa proizvodnje i potrošnje – svega onoga što čini glavnu osu oko koje se formira identitet zapadnog subjekta i perpetuira mit o njegovoj superiornosti nad drugim delovima čovečanstva (Dinerstein 2006: 571).[6] Postmoderno odbacivanje celokupne političke i kulturne tradicije moderne i njeno izjednačavanje sa imperijalizmom i totalitarnim sistemima, ne oslobađa postmodernu teoriju od analize ideoloških implikacija njenih diskursa, niti mogućnosti da i ova

6 Na oprez u ocenjivanju političkih dometa dekonstrukcije upozoravali su mnogi kritičari, poput Terija Igltona (Terry Eagleton), na primer, koji smatra da neprekidnim isticanjem pluraliteta i različitosti, postmodernizam počiva na binarnom načinu mišljenja, koji je duboko konzervativan i isključiv, suprotstavljen dijalektičkom mišljenju i lako se može transformisati u instrument ideološke represije: „On [postmoderizam] ne voli ideju dubine, i stidi se fundamentalnih stvari. Zadrhti od straha na ideju univerzalnog, i ne slaže se sa ambicioznim opštim pregledima. Sve u svemu, on takve preglede smatra opresivnim. On veruje u lokalno, pragmatično i partikularno. U tom svom obožavanju, ironično, on se vrlo malo razlikuje od konzervarivnih teorija kojih se gnuša, a koje takođe veruju samo u ono što vide i čime mogu da upravljaju. Ali, u tome se nalazi i još veća ironija. Upravo u trenutku kada smo počeli da mislimo u malom, istorija je krenula da se dešava na veliko. 'Radi lokalno, misli globalno' postao je slogan levičara; međutim, mi živimo u svetu gde politička prava deluju globalno, a postmoderni levičari misle lokalno" (Eagleton 2004: 72).

teorija bude i autokratična i isključiva. Ovo nas dovodi do „bolne" tačke svih postmodernističkih teorija uključujući i posthumanizam: posthumanizam nudi teorijsku analizu i kritiku metafizike i ontologije modernog subjekta, ali ostaje nejasno šta on konkretno afirmiše. Šta je političko u posthumanizmu? Da li svojom usmerenošću na individualno samostvaranje i na afirmisanje *drugosti* koja često nije konkretno artikulisana, niti stavljena u konkretni politički kontekst i dovedena u vezu sa konkretnim istorijskim primerima uspostavljanja rasnih, klasnih i rodnih hijerarhija – „niti je dovedena u vezu sa znanjem koje joj je strukturalno suprotno" (Koljević 2010: 24) – posthumanistička paradigma uopšte može imati politički i kritički potencijal?

Zbog epistemološkog relativizma i skepse koje promoviše, posthumanizam ne može da ponudi konkretna rešenja i prevaziđe jaz između teorijske paradigme i prakse. Posthumanistička ideja *drugosti* ostaje u sferi teorijskih rasprava gde se pojavljuje kao apstraktna, aistorijska kategorija koja često ili nikako nije dovedena u vezu sa stvarnim razlikama i iskustvom obespravljenih ljudi i gde segregacija po jednom osnovu ne znači segregaciju svih vidova *drugosti*. Tačnije, posthumanisti, po potrebi, daju potpuno različiti smisao ideji subhumanog Drugog: katkad je to *drugost* , kao večan i konstitutivan element (mašina i životinja), a katkad je to subhumano Drugo (u smislu rodnih, klasnih i rasnih hijerarhija). Drugo ostaje zarobljeno u prostoru apstrakcije kao retorička figura koju ne zanimaju iskustva stvarnih razlika, a pitanje razlike, degradirajućih hijerarhija, marginalizacije i diskriminacije svodi se na diskusiju o „večnoj drugosti". Ovo je manevar kojim posthumanizam proizvodi nove binarne opozicije dok se navodno bavi dekonstrukcijom binarnog mišljenja. Ono što je potpuno izmešteno, relativizovano i pomereno iz fokusa posthumanističke kritičke jesu konkretna tela koja su eksploatisana i diskriminisana. S druge strane, kiborg kao metafora hibridnosti i fluidnosti postljudskog identiteta se bez problema uvodi u konkretno društveno, političko i istorijsko polje. Koji je smisao ovakvih nelegitimnih zahvata? Kiborg, u teorijskom smislu, može biti sredstvo za demistifikaciju racionalističkog modela subjekta iza kojeg se nalazi identitet belog muškarca, kapitaliste i kolonizatora. Ali, ma kako sa pravom odbačen i kritikovan, ovo nije jedini predstavnik humanističke tradicije, već apstraktni model na kojem posthumanisti grade koncept (isto tako apstraktnog i uniformnog) postljudskog identiteta. Kao što ni pluralnost, fluidnost i hibridnost, prepoznatljiva obeležja svih postmodernih diskursa, nisu pozicije koje imaju isto značenje za one koji se nalaze na društvenoj margini i onih koji uživaju privilegije.

Ipak, smisao ovih transmisija, ovih rigidnih binarnih opozicija, u kojima su pluralitet i heterogenost uvek „dobri", a jedinstvo, totalitet i univerzalnost „loši", nije bez smisla i razloga. One imaju svoje ideološko objašnjenje. Njima se stvara iluzija slobode, mobilnosti i mogućnosti, što u potpunosti odgovara logici kapitala i tržiša, dok se istovremeno kapital oslobađa svih negativnih hipoteka i odgovornosti, svoje istorije eksploatacije i segregacije. Njima se stvara iluzija da je centralizacija kapitala i moći stvar prošlosti, a ekonomska i politička globalizacija „anarhična". Pluralnost pozicija, fluidnost i konstantno

izmeštanje, problematizacija i destabilizacija identiteta stvaraju iluziju slobode i otvorenosti za različite individualne mogućnosti pojedinca. Ovim se zapravo samo pothranjuje (neo)liberalna ideologija sa svojim uporištem u ideji privatnog vlasništva i slobodnog tržišta, egoističnog individualizma i utilitarizma.

4. Zaključak

Krenuli smo od od obećanja vezanih za razvoj biotehnike u dvadeset i prvom veku: neki sa nestrpljenjem očekuju da bi on mogao doneti „kraj čoveka" i stvaranje „posthumanog bića". Drugi odbacuju celokupnu tradiciju moderne izjednačavanjući je sa nasiljem da bi konstruisali novu ontologiju i epistemologiju za posthumano doba. Dva modaliteta posthumanističke teorije, transhumanizam i kritički posthumanizam, uprkos navodnim razlikama u teorijskim, političkim i metodološkim opredeljenjima, spaja podudarnost zaključaka do kojih dolaze u vezi sa odnosom znanje/moć .

U transhumanističkom tumačenju prometejska „krađa vatre" u vidu ovladavanja novim tehnologijama radi kontrole evolucije ljudskog roda dobija karakter falsifikata inicijalnih ljudskih stremljenja koja smo nekada nazivali humanističkim: pobeda nad destruktivnim moćima prirodnih stihija, otvaranje polja mogućnosti i stvaralaštva, kao i transcendiranje inertnih i degradirajućih hijerarhija. U tumačenju ljudske prirode kao beskrajno rastegljive i promenljive, tela kao informacije koja više nije „stvar prirode", uma koji je izjednačen sa instrumentalnim, praktičnim razumom, u artikulaciji postljudskog kao teorije koja zapravo proizilazi iz dominantne ideologije i ekonomije naučno-tehnološkog progresa, u viđenju slobode kao izbora između različitih stilova života, transhumanizam razara bazične pretpostavke bogate humanističke tradicije, nudeći nam nedostojnu alternativu za duhovno bogatstvo humanističke misli. Braneći *status quo*, transhumanizam instrumentalizuje znanje u interesu dominantnog istorijskog oblika moći – biopolitike. A, kako kaže Bogdana Koljević, svaka strategija politizacije i instrumentalizacije života jeste biopolitička strategija koja istovremeno predstavlja „depolitizaciju politike", neku vrstu negativne ideologije koja „prelazi granice različitih političkih orijentacija i političkih razlika upravo tako što ih čini beskorisnim i time razara uslove za mogućnost pojavljivanja političkog" (2010: 12).

S druge strane, posthumanizam veruje da „kibernetski organizam, hibrid mašine i organizma, tvorevina društvene stvarnosti koliko i fikcije", iako apstrakcija, otvara široko polje mogućnosti kao nosilac nove ontologije i politike. „Stvaranje postljudskog ne zahteva da subjekt bude kiborg u doslovnom smislu", piše Ketrin Hejlz , već se „određujuće karakteristike odnose na stvaranje subjektivnosti" (Hayles 1999: 4). Posthumaniste ne zanimaju spekulacije o mogućem izgledu čoveka u budućnosti, već promišljaju koncepte Humanizma i Čoveka. Kiborg ukazuje na *drugost* koja je morala da bude žrtvovana, prebrisana, poricana zarad Humanizma i Čoveka. U poslednjih 500 godina, „biti čovek" („životinja koja misli") zapravo je značilo ne samo biti različit u odnosu na životinju („koja ne može da misli"), već i prihvatanje određenih normi koje su korišćene da bi se etničke, rasne i klasne razlike, rod i seksualnost

naturalizovali i prikazali kao datost i neminovnost. Posthumanistička teorija je ukazala na to da se antropocentrični pristup zapravo svodi na diskriminaciju grupa, zajednica i kultura upravo zbog „naučno dokazanog" nedostatka „suštinskih ljudskih kvaliteta". Možemo se složiti sa posthumanističkom konstatacijom da su evropocentrični standardi „univerzalne ljudske prirode", koji su artikulisani u naučnoj misli Prosvetiteljstva, korišćeni kao izgovor i opravdanje za sve oblike marginalizacije i diskriminacije Drugog, uključujući i genocid, od strane belog čoveka. Međutim, demistifikacija racionalističkih zabluda i imperijalističkih težnji nije sama po sebi oslobađajuća ni radikalna, niti automatski vodi do realizacije drugačije i konkretne (post) humanističken subjektivnosti. Ljudska „izuzetnost" se ne može svesti samo na bahatost i nasilje nad ostalim živim svetom. Ona je potencijal koji treba realizovati. Ona se ogleda u sposobnosti za racionalno mišljenje i kolektivno delanje – moralno i političko. Izjednačavanje celokupne, raznovrsne i razgranate humanističke tradicije moderne sa imperijalizmom i nasiljem predstavlja nelegitiman zahvat kojim se odbacuje univerzalna priroda racionalnosti i kritičko mišljenje. Ideja da je evolutivna prošlost isto što i istorija razara ideju čoveka kao moralnog aktera, kao delatnog bića sa sposobnošću da oseća odgovornost za sopstvene postupke, a samim tim se umanjuje mogućnost za pozitivnom promenom, bilo u etičkom ili političkom smislu. S druge strane, velikim delom, politička nedelotvornost posthumanističke teorije proizilazi iz njenog aistorijskog i skeptičnog odnosa prema iskustvu i praksi. Insistiranje na nesvodivoj razlici, *drugosti*, nema mnogo smisla ukoliko se ne stavi u kontekst ekonomsko-političkog delovanja koje podstiče klasnu, rasnu, rodnu podeljenost. U suprotnom, *razlika*, odnosno, *drugost* ostaju u domenu apstrakcija kao retoričke figure i metafore odvojene od iskustva, života i stradanja konkretnih ljudskih bića, konkretnih tela u konkretnom prostoru i vremenu.

Na kratko smo zavirili ispod pokrivača izatkanog od teorija i spekulacija o „vrlom novom posthumanom svetu". Sa jedne strane, nudi se mogućnost da stvaramo novu (post)humanost, sanjamo o slobodi koja sadrži mesijanska očekivanja, zamišljamo utopiju savršeno transparentne komunikacije i sveopšte empatije gde „*postajati* uvek znači *postajati zajedno sa* – u kontakt zoni gde se dovodi u opasnost ishod, i ko je u svetu", kako kaže Dona Haravej (2008: 244). Ova posthumanistička utopija traži da odbacimo humanističku prošlost i ideju o samosvesnom, racionalnom i autonomnom ljudskom biću. S druge strane, nudi se vizija slobode kao kritičke spoznaje i napor da „istopimo Blejkove 'umom iskovane okove' (mind-forg'd manacles) kako bismo um koristili istorijski i racionalno u cilju promišljenog razumevanja" (Said 2003). Nama se čini da je u ovom trenutku "najhrabrija utopija ne Zemaljski Raj već sprečavanje Zemaljskog Pakla" (Suvin 2009: 216). Hoće li se ona ostvariti, zavisi isključivo od nas samih.

Lista referenci

Bostrom 2005: N. Bostrom, A History of Transhumanist Thought. *Journal of Evolution and technology*, Vol. 14 Issue 1. ‹ http://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf ›. 11. 2. 2012

Dajnerstajn 2006: J. Dinerstein, Technology and Its Discontents: On the Verge of the Posthuman. *American Quarterly,* Volume 58, Number 3. The Johns Hopkins University Press, 569–595.

Iglton 2004: T. Eagleton, *After Theory,* London: Penguin Books Ltd.

Frenklin 2007: S. Franklin, *Dolly Mixtures: The Remaking of Genealogy,* Durham and London: Duke University Press.

Fusko 2001: C. Fusco, At Your Service. Latin Women in the Global Information Network. T*he Bodies that Were Not Ours,* London: Routledge, 186–202.

Halberstam 1995: J. Halberstam, and I. Livingston, *Posthuman Bodies,* Bloomington: Indiana University Press.

Haravej 1990: D. Haraway, A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology & Socialist Feminism in 1980s. *Feminism and Postmodernism*., Ed. Linda J. Nicholson, New York and London: Routledge, 190–233.

Haravej 2008: D. Haraway, *When Species Meet,* Posthumanities. Vol 3, Minnesota, London: University of Minnesota Press.

Haravej 2003: D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness,* Chicago: University of Chicago Press.

Haris 2007: J. Harris, *Enhansing Evolution. The Ethical Care for Making Better People,* Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Hasan 1977: I. Hassan, Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? A University Masque in Five Scenes. G*eorgia Review* 31. 4, 830–850.

Hejlz 1999: K. N. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics,* Chicago*:* University of Chicago Press.

Grejem 2002: E. L. Graham, *Representations of the post/human. Monsters, aliens and others in popular culture*, Manchester: Manchester University Press.

Koljević 2010: B. Koljević, *Biopolitika i politički subjektivitet*, Beograd: JP Službeni glasnik.

Kurcvajl 1999: R. Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines*, London: Orion Business Books.

Moravec 1988: H. Moravec, *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Paić 2011: Ž. Paić, *Posthumano stanje. Kraj čovjeka i mogućnost druge povjesti*, Zagreb: Litteris.

Presiado 2008: B. Preciado: Pharmaco-pornographic Politics: Toward a New Gender Ecology, *Paralax 2008,* Vol.14. No.1, Routledge, 105–117.

Roden, 2009. D. Roden, *A Defense of Pre-Critical Posthumanism*. Transcript of a paper given at Nottingham University's Psychoanalysis and the Posthuman Conference, Sept 7, 2010. ‹https://www.academia.edu/1047274 ›. 14. 4. 2019.

Nikodem 2008: K. Nikodem, Ljudsko – konačna granica. Biotehnologija (ra)stvaranja i dolazak poslijeljudskoga. *Filozofska istraživanja,* 109, God. 28. Sv.1, 209–221. ‹hrcak.srce.hr/file/36505 ›. 21. 2. 2013

Said 2003: E. Said, Window on the World. *Guardian Unlimited*, August 2, 2003. ‹http://www.theguardian.com/books/2003/aug/02/alqaida.highereducation ›. 30. 3. 2013.

Suvin 2009: D. Suvin, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda,* Beograd: Slovo-Slavia.

Šaviro 2015: S. Shaviro, *No Speed Limit*, Minneapolis: University of Minnesota.

Vinge, Vernon. 1993. What is the Singularity. 1993 VISION-21 NASA Symposium. ‹http://mindstalk.net/vinge/vinge-sing.html ›. 11. 12. 2014.

Vulf 2010: C. Wolfe, *What is Posthumanism*?, Minneapolis: University of Minnesota Press.

World Transhumanist Association. 2003: The Transhumanist FAQ: A General Introduction. ‹http://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-faq›. 13. 8. 2012.

Milica Živković

THE (BIO)POLITICAL IMPLICATIONS OF POSTHUMANIST THEORIES

Summary

The posthumanist demand to redefine 'human being' carries along numerous doubts and anxieties, many of which are related to the question who will affect and how it will affect the creation of *anthropos*. Led by Foucault's idea that critique is always a deeply contextualized act (Koljević 2010: 33), this article aims at analyzing posthumanism, that is, its modalities, critical and speculative, as discourses that are observed as (un)conscious accomplices of the ruling paradigm, since they are within history, within global capitalism, within the present moment. The critical consideration of posthumanism involves the analysis of biopolitical discourse; posthumanism and biopolitics are interconnected as they both stem from a specific socio-economic and historical context – neoliberalism. Every attempt at their displacement from this context is only a maneuver that has problematic political consequences.

Keywords: posthumanism, transhumanism, biopolitics, neoliberalism, critique

Примљен: 15. априла 2019. године
Прихваћен: 20. маја 2019. године

ПРИКАЗИ

Жарко Н. Миленковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ЛИТЕРАРНО ТУМАЧЕЊЕ ДОБА

(Даница Андрејевић, *Токови српске књижевности (XX век)*, Филозофски факултет Универзитета у Приштини, Косовска Митровица, 2016, 212 стр.)

Књига *Токови српске књижевности (XX век)* професорке српске књижевности XX века Филозофског факултета Универзитета у Приштини др Данице Андрејевић настала је као резултат рада на научноистраживачком пројекту ИИИ47023 „Косово и Метохија између националног идентитета и евроинтеграција", који је финансирало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а које је и суфинансирало њено објављивање. Рецензију књиге потписује проф. др Милисав Савић, редовни професор Државног универзитета у Новом Пазару, који каже да ова књига „представља догађај у нашој књижевно-теоријској мисли. Она показује да је професорка Андрејевић један од најбољих и најагилнијих тумача наше савремене књижевности" (Andrejević 2016: 200).

Ова књига представља хрестоматију текстова (раније објављених у различитим часописима и научним зборницима) о најважнијим српским писцима који чине главне књижевне токове српске књижевности у XX веку, чиме се надовезује на своје прошле књиге *Српски роман XX века* (ЗУНС, Београд, 1998) и *Српска поезија XX века* (Просвета, Београд, 2005), а следећи своју прошлу књигу *Видови српског модернизма (есеји о српској књижевности XX века)* (Институт за српску културу Приштина, Лепосавић, 2011) у главне токове српске књижевности XX века укључује и српске писце који живе (или су живели) и стварају (или стварали) на Косову и Метохији.

Књигу чини деветнаест есеја, компонованих на начин да одражавају слику кретања развоја српске књижевности од самог почетка XX века, па до самог његовог краја и почетка XXI века, а како ауторка у уводној напомени наглашава: „Ови есеји покушавају да иду трагом начина на који су писци понаособ решавали питање егзистенције модерног човека и одређивали се према форми савременог дискурса" (Andrejević 2016: VII). Ауторка се трудила да у књигу *Токови српске књижевности (XX век)* унесе само радове и ауторе који нису били предмет њених ранијих истраживања, или ако су били, да се овде представе из другачијег угла, онда када то није било могуће ауторка је, зарад целовитости приказивања

епохе коју прати, поновила три есеја – о Борисаву Станковићу, Меши Селимовићу[1] и Данилу Кишу.

Но погледајмо садржај књиге. Први део књиге посвећен је главном току српске књижевности XX века, а њему припадају следећи есеји: 1. „Његош у виђењу Исидоре Секулић"; 2. „Елементи модернизма у *Нечистој крви* Борисава Станковића"; 3. „*Ембахаде* Милоша Црњанског – историја као (или) успомена"; 4. „Феномен смрти у поезији Десанке Максимовић"; 5. „Симболизација таме у поезији Бранка Миљковића"; 6. „Надреализам, идеологија, слобода (на примеру романа *Песма* Оскара Давича)"; 7. „Антрополошко и естетичко у поезији Скендера Куленовића"; 8. „Поетика истине у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића"; 9. „Факат, фикција и смрт у роману *Пешчаник* Данила Киша"; 10. „Традиција и интуиција у поезији Слободана Ракитића"; 11. „Протопоетички сигнали сигнализма" и 12. „Поетски портрет материје (о поезији Душка Новаковића)". Други део књиге чине есеји о значајним притокама главног тока српске књижевности XX века са Косова и Метохије, у коме се налазе есеји: 13. „Књижевна појава Вука Филиповића"; 14. „Драма у романима Петра Сарића"; 15. „Феноменологија косовског мита у поезији Даринке Јеврић"; 16. „Књижевни портрет Слободана Костића"; 17. „Дијалекат – лирски медиј Ратка Поповића"; 18. „Сублимација суштина у поезији Радомира Стојановића" и 19. „Глас урбаног рапсода (о поезији Мирка Жарића)". Есеји о Петру Сарићу, Даринки Јеврић и Слободану Костићу могли су се наћи и у првом делу, јер ови писци су чинили и чине главни ток српске књижевности XX века, недовољно валоризовани, али то наравно није једина јерес коју су академска критика и сами писци начинили овој притоци. Такође, сматрамо да косовско-метохијски писци нису адекватно представљени у књизи професорке Андрејевић, јер су то, како се из самих наслова види, текстови који су настајали пригодним императивом, прегледом, без улажења у детаље и особености које дело Петра Сарића, Даринке Јеврић и Слободана Костића поседују. Наравно, ауторки се то не може узети за зло, јер је већ само увршћавање српских писаца са простора Косова и Метохије храбар, али исправан потез, и због тога што је професорка Андрејевић највреднији критичар који прати и вреднује књижевност која се на овом српском културном и језичком простору ствара.[2]

Оно што чини главну везивну нит свих есеја у књизи јесте питање човековог битисања у свету и литератури, о његошевској дилеми „Што

1 Меши Селимовићу је ова ауторка посветила докторску дисертацију на основу које је настала књига *Поетика Меше Селимовића* (Просвета, Београд, 1996), те овај аутор представља трајну преокупацију професорке Андрејевић.

2 Као резултат ових вишедеценијских прегнућа у праћењу књижевности на Косову и Метохији, настале су следеће, значајне књиге, лексикони и антологије: *Портрети косовских писаца* (Јединство, Приштина, 1988); *Антологија косовско-метохијске поезије* (Нови Свет, Приштина, 1996); *Лексикон писаца Косова и Метохије* (Врањске, Врање, 2005); *Купидон на Косову, антологија љубавне поезије* (Врањске, Врање, 2006) и *Антологија косовско-метохијске поезије (1960–2010)* (Књижевно друштво Косова и Метохије, Косовска Митровица, 2012).

је човјек, а мора бит човјек" у разисторији доба, рушењу хуманистичких начела, директним преносима смрти са малих екрана, човеку сведеном на своје тело које се најлакше продаје. Ауторка стога прати како су велики српски писци видели човека у својој литератури и свом добу:

> „Књига истражује путеве и токове којима писци покушавају да објасне свет себи и себе свету у различитим перцепцијама. Модеран свет се урушава и модерна литература се опире том урушавању, ентропији и дистопији. Писци показују да интуиција и инвенција у стваралаштву често иду испред филозофије и науке, продирући луцидно у спознају света и његових законитости. Када је реч о језику и стилу, српски писци показују да се модернитети света и књижевног рукописа могу изражавати и традиционалним књижевним дискурсом, чак и дијалектом који су изнутра активирани модерним сензибилитетом. Од архетипских до новомитских ситуација, токови српске литературе образују велики корпус чији рукавци још нису протумачени и чији аспекти још нису формулисани у књижевно-историјском, теоријском и критичком домену" (Andrejević 2016: VIII).

Пишући о књизи Исидоре Секулић *Његошу, књиге дубоке одановсти*, професорка истражује како је Секулићева градила идејни, литерарни и реални лик Његошев, па каже: „Сама личност и сам живот Његошев наметали су Секулићевој његову митопоетизацију, будући да су незаобилазне теоријске чињенице и исходишта њеног приступа Његошевом лику и делу – поетизација факта, естетизација историје и лирски трагизам" (Andrejević 2016: 2). На овим трима ставкама, Исидора Секулић историјску личност, премешта у књижевни лик, стварајући најфинији мит о Његошу и обоговљеној личности Његошевој. Касније ће комунистичка идеологија Његоша свести само на своје „реалне" карактеристике, тек толико да буде део званичне идеологије и у „служби народа".

У есеју о *Нечистој крви* Борисава Станковића, ауторка прати психолошки развој ликова у српској књижевности са посебним осврtом на психолошки профил Софке, главе јунакиње овог романа, откривајући како ерос и либидо утичу на развој личности човека и његов литерарни преображај:

> „У дотада најдубљој психолошкој мотивацији ликова у српској књижевности, у дубокој традицији једног Лазе Лазаревића, нико није у једној сцени тако дубоко захватио млазеве људске природе, осетио, чуо, наслутио, прожео еросом, отишао до дна бића, до у корен порекла, као Борисав Станковић. Психолошки субјективизам, проблем горде персоне која не припада минорној средини, еманиран је у роману Борисава Станковића као модеран ритам индивидуалности бића на глобалном плану епохе" (Andrejević 2016: 16).

Један од најзанимљивијих есеја у књизи *Токови српске књижевности (XX век)* посвећен је Милошу Црњанском, једном од најзначајнијих и најособенијих писаца српске књижевности. За разлику од прошлих ауторкиних књига, овај бард српске књижевности овде је заступљен есејом о његовом мемоарском делу *Ембахаде,* те је историјско у овом

делу заокупирало нашу ауторку, која се пита: „Може ли литература да буде коректив или рецидивна прича историје?" (Andrejević 2016: 24), и даје врло јасан одговор на крају есеја: „Отворивши црну кутију дипломатије, писац затвара круг од Чарнојевића до Ембахада, показујући да је сведочење о историји једнако важно као и историја сама" (Andrejević 2016: 30). Сведочење о историји је сведочење о истини, а поетици истине у роману *Дервиш и смрт* Даница Андрејевић посветила је врло инспиративан есеј у коме закључује да: „Криза јединке у парадоксалном односу неправедне правде и праведне неправде, субјективизирана истина дервиша и крах свих идеала нараторски и артистички су доведени до врхунца" (Andrejević 2016: 84–85), те је овај роман објава истине по себи, коју је произвела немирна историја.

Феноменима смрти и таме ауторка се бавила у есејима о поезији Бранка Миљковића и роману *Пешчаник* Данила Киша. И код једног и код другог визије смрти и таме су продукти онтолошке празнине у постатомском добу: „Пројектујући свет таме као паралелну лирску стварност у својој поезији, Миљковић изражава антрополошки песимизам који поетички решава у лирском спору са смрћу и тамом" (Andrejević 2016: 45). Киш међутим не признаје смрт као коначну истину и природну неминовност, јер „упркос рационалном сазнању о смрти, Кишов наратор је не прихвата као природну појаву, већ као негативну утопију, као неодређени кенотаф у чији ћемо простор некада сви лећи" (Andrejević 2016: 92).

У есејима о писцима са Косова и Метохије, Даница Андрејевић је опет у трагању за јединком која у вртлогу немирне историје покушава да пронађе себе, да себи објасни своје постојање, да буде видљива. Српску књижевност Косова и Метохије, чине углавном песничка дела, стога је њима и посвећено више пажње. Анализирајући поезију Даринке Јеврић, Слободана Костића, Ратка Поповића, Радомира Стојановића и Мирка Жарића, професорка Андрејевић, исходиште тема и мотива види у њиховом „косовском опредељењу", стога је и лирски јунак ових песника сав у покушајима да се снађе у вртлогу Србима ненаклоњене историје и истине, али и чврсте решености да се мора пркосити и опстајати упркос свим недаћама. Есеј о најзначајнијем прозном српском писцу Косова и Метохије, и најзначајнијем српском писцу данашњице – Петру Сарићу професорка је посветила прегледни есеј у коме је анализирала драму ликова његових романа: *Велики ахавски трг, Сутра стиже Господар, Дечак из Ластве, Петруша и Милуша, Сара* и *Митрова Америка*, повезану са драмом личности и историје.

Пратећи токове српске књижевности XX века, Даница Андрејевић нам је у овој књизи дала једно свеже, луцидно, перфектно литерарно тумачење доба, века који је ненаклоњен људима, људима који су ненаклоњени људима, литератури која једина још увек покушава да човека подсети да је човек.

Милка В. Николић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српски језик

НОВА СТИЛИСТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА РЕДА РЕЧИ У САВРЕМЕНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

(Нина Милановић, *Огледи из синтаксостилистике*, Источно Ново Сарајево: ЈП „Завод за уџбенике и наставна средства", 2017, 282 стр.)

Савремена стилистичка истраживања уметничких текстова спроводе се применом теоријских полазишта *интегралне стилистике*, што подразумева: (1) анализу структуре стилема као формално и/или семантички онеобичених језичких јединица; (2) анализу естетског ефекта стилематичних и нестилематичних јединица. С друге стране, ако се са стилистичког аспекта испитује одређена граматичка категорија, потребно је: (1) да се истраживање спроведе на корпусу састављеном од текстова из различитих функционалних стилова; (2) да се у анализу укључе критеријуми функционалне стилистике.

Наведене постулате применила је Нина Милановић у књизи *Огледи из синтаксостилистике*, објављеној 2017. године у издању Завода за уџбенике из Источног Сарајева. Огледи Нине Милановић доприносе сагледавању структурних одлика и изражајних могућности савременог српскога језика. Један део радова бави се стилематичношћу и стилогеношћу реда речи на функционалностилски разноврсном корпусу. Други део радова посвећен је стилистичким доминантама у романима српских писаца млађе генерације.

Публикација *Огледи из синтаксостилистике* садржи десет радова распоређених у три поглавља. Наводимо све делове ове књиге:

(а) Уводна ријеч (стр. 9–11), тј. део у коме се укратко предочава теоријско-методолошки концепт којим су обједињена сва истраживања.

(б) Радови у поглављу „Огледи из стилистике реда ријечи": (1) Типови стилистичке инверзије конгруентних атрибута (стр. 15–33); (2) Типови инверзије реченичних конституената оформљених употребом црте као претфокусне паузе (стр. 35–51); (3) Синтаксостилеме реда ријечи настале употребом везничко-интензификаторских конструкција (стр. 53–67); (4) Кумулацијске структуре и стилистика реда ријечи (стр. 69–103).

1 milkanik75@gmail.com

(в) Радови у поглављу „Синтаксостилеме реда ријечи у функционалним стиловима": (1) Нормативно-граматички и стилистички ред ријечи у језику штампе (стр. 107–151); (2) Синтаксостилеме реда ријечи у текстовима савременика о Младобосанцима (стр. 153–183); (3) Синтаксостилеме реда ријечи у роману *Ситничарница код срећне руке* Горана Петровића (стр. 185–216).

(г) Радови у поглављу „Стилиситички огледи из семантосинтаксе": (1) Језичко-стилске карактеристике наративног поступка у роману *Сусрет под необичним околностима* Владана Матијевића (стр. 219–244); (2) Језичко-стилска обиљежја романа *Краљ комараца* Владимира Кракова (стр. 245–264); (3) Семантика лексеме *Гуглл* у роману *Једро наде* Николе Маловића (стр. 265–279).

(д) Библиографска забиљешка (стр. 280–281), која садржи податке о претходно објављеним радовима.

(ђ) О аутору (стр. 282).

Представићемо укратко резултате стилистичких истраживања Нине Милановић у књизи *Огледи из синтаксостилистике*.

Поглавље „Огледи из стилистике реда ријечи" садржи три огледа о типовима синтаксостилема формираних поступцима инверзије, осамостаљивања и интензификације.

Стилеми оформљени инверзијом конгруентних атрибута, како је показала анализа, обухватају шест типова: (1) постпоновање једног конгруентног атрибута (песма *свадбарска*); (2) постпоновање два или више конгруентних атрибута (смрт, *тиха*, *разиграна*, *безмерна*); (3) постпоновање једног конгруентног атрибута или више њих, док препозиција припада једном конгруентном атрибуту или већем броју њих (*прљава јесења* зора, *влажна* и *мрогодна*); (4) постпоновање конгруентног атрибута у синтагми која садржи и неконгруентни атрибут (привезак *за ланчић*, *јефтин*); (5) уметање предиката између именице и конгруентног атрибута (Озбиљност *влада* велика); (6) парцелација једног конгруентног атрибута или више њих (Живот је сан. *Грозничав* а *лијеп*).

Постоји пет типова синтаксостилема реда речи насталих употребом црте као претфокусне паузе, а формирају се следећим поступцима: (1) осамостаљивање субјекта (Целу средину заузимала је – *панорама*); (2) осамостаљивање глаголског предиката (На страх од смрти једино можеш – *огуглати*), као и осамостаљивање предикатива у неглаголском предикату (Свака одлука је – *права*); (3) осамостаљивање објекта (Заборавићемо на механичке мисли и ухватити – *садашњи тренутак*); (4) осамостаљивање адвербијалне одредбе (Често користимо рогобатне изразе, а њихову употребу правдамо – *модом*); (5) осамостаљивање атрибута (Фирма је била у власништву – *њеgове ћерке*).

Синтаксостилеми реда речи настали употребом везничко-интензификаторских конструкција обухватају пет типова, који се базирају на следећим поступцима: (1) интензификација глаголског предиката (Бог

суди, *али и прашта*), као и интензификација предикатива у неглаголском предикату (Искуснији сам, *па и паметнији*, од Богдана); (2) интензификација субјекта (Код ухапшених је нађена извесна сума новца, *као и документи*); (3) интензификација објекта (У бога се уздају, *али и сабље* оштре); (4) интензификација адвербијалне одредбе (О свакоме уме да говори, *и то лепо*); (5) интензификација атрибута (Годило ми је друштво угледних грађана, *па и самог кнежевског пара*).

Последњи рад у првом поглављу бави се односом кумулације и стилистички маркираног реда речи. Издваја се шест типова кумулације: (1) кумулација настала изостављањем комуникативно редундантних делова већег броја дубинских реченица и мултипликацијом семантички разнородних елемената (Највеће острво северне Африке је близу источне обале Туниса и границе са Либијом, *са хиљадама палминих стабала*, *непрегледним маслињацима*, *ружичастим фламинговима*, *занимљивом историјом* и *савременим хотелима*); (2) кумулација са катафорским супституентом (Када је мајка умрла, *све* се *то*, *и Дунав и стихови и стан*, претворило у речи без суштине); (3) кумулација са анафорским супституентом (*Љубав*, *пријатељство*, *сажаљење – све то* доноси гомиле лажи); (4) кумулација са аутосемантичним и значењски најопштијим првим чланом (*У мају месецу*, *око шест сати после подне*, *још за дана*, јављају се славуји); (5) кумулација настала додавањем, код које су чланови низа једнаки по значењу, а различити по смислу (Слушао сам како *јаучу* његове жиле, како *цвили* његова кора, како *плачу* његове гране, како његово лишће сузе *лије*); (6) кумулација настала синтаксичком апозицијом (Do maločas je to bio Illustrissimus, *bivši sekretar Zemaljske vlade*, *rodoljub*, *narodni poslanik*, *orator*, *Srbin iz preka*).

Поглавље „Синтаксостилеме реда ријечи у функционалним стиловима" обухвата три огледа о синтаксостилемима реда речи у публицистичком, научном и књижевноуметничком стилу.

У публицистичком стилу заступљене су конструкције са нормативно-граматичким редом речи, који одговара моделу С+П+О. Адвербијалне одредбе се налазе испред предиката, иза њега, као и у финалној позицији. Структуре са стилистички и информативно наглашеним редом речи настају променом места следећих конституената: (1) субјекат (Живеће *овај народ*); (2) објекат (*Турску* је захватио талас протеста); (3) предикат (*Има* радно искуство којим доказује да уме да води велике системе); (4) атрибут (Студенти Универзитета у Београду, *буџетски и самофинансирајући*, биће ослобођени многих такси); (5) адвербијална одредба (Мед који се преко тендера нашао у ресторану Скупштине Србије, *али и другим објектима*, није исправан).

Други рад у овом поглављу бави се синтаксостилемима реда речи у текстовима савременика о Младобосанцима (четрнаест текстова у монографији *Споменице Младе Босне 1914–2014*, коју је приредио Војислав Максимовић). Текстови припадају различитим функционалним стиловима – научном, публицистичком и књижевноуметничком стилу.

Синтаксостилеми реда речи формирани су следећим поступцима: (1) пермутација (Опоравак *физички* доносио је равнотежу духа; Ни са ким реч *проговорити не можеш*; У Олову тешко су нас сачували *жандарми*; *Сваки неспоразум* изводио је он на чистац); (2) осамостаљивање (Стисли смо руке, погледали се и – *разумели*); (3) палилошко интензивирање (епифора, анафора, мезофора, анадиплоза, полиптотон).

Синтаксостилеми реда речи у роману *Ситничарница код срећне руке* Горана Петровића, како показује анализа, настају двама поступцима: (1) осамостаљивање највишег степена, тј. парцелација различитих конституената (атрибут, адвербијална одредба, објекат, предикатив, клауза); (2) палилошко интензивирање остварено епизеуксичким и епаналептичким понављањем (Тамо куд намеравам је *сунчано*, *веома сунчано*; *Читао сам и читао*, чекајући да се и она појави). У настанку стилски ефектних структура „најчешће учествује више језичко-стилских поступака који сарађујући творе изузетно експресивне примјере синтаксостилема" (стр. 216).

Последње поглавље доноси резултате лингвостилистичких испитивања три савремена српска романа.

У разматрању језичко-стилских одлика романа *Сусрет под необичним околностима* Владана Матијевића издвајају се три кључна питања: (1) наративни поступци, који обухватају приповедање свезнајућег приповедача у трећем лицу и приповедачево заузимање тачке гледишта лика о коме приповеда; (2) типови синтаксостилемских структура туђег говора; (3) начини именовања јунака. „Доминантно обиљежје Матијевићевог наративног поступка утемељеног на унутрашњој тачки гледишта хетеродијегетичког наратора акторијалног типа [...] јесте уметање говора лика у нараторову приповијест. Именовање и преименовање ликова [...] остварује се на два плана – у саставу приповједачевог казивања и у склопу говора учесника радње" (стр. 236).

Како показује испитивање језичко-стилских одлика романа *Краљ комараца* Владимира Кракова, приповедање почива на наратолошким принципима унутрашње фокализације, па је приповест проживљена, а језик дела афектиран (стр. 246). У стилистичке доминанте спадају следеће стилске фигуре: поређење, копулативна метафора, апозитивна метафора, хипотипоза, перифраза, алегорија, зеугма. Сликовитим и живописним изразом писац дочарава отуђеност света у коме се нашао као емигрант (стр. 263).

Посебно је интересантан рад о семантици лексеме *Гугл* и наратолошкој позицији Гугла у роману *Једро наде* Николе Маловића. „Са аспекта лингвостилистике, овом се лексемом остварује кохезија текста, њена функција је стилистичко-репризна, скоро палилошка" (стр. 267). У наратолошком смислу, Гуглу припада улога посматрача, али не и улога приповедача. Гугл заузима спољашњу тачку гледишта, из које види и зна више од ликова. Конотативна значења условљена су језичким структурама у којима се ова лексема остварује. У Маловићевом роману, како се

закључује, Гугл је испод Бога, а изнад људи – „свезнајући посматрач и потказивач, лишен мисли и осећања" или „самопрозвани господар *Гугл* поднебесја" (стр. 278).

Да закључимо. – Одступање од уобичајеног реда речи спада у најпознатије језичко-стилске поступке. Да би овај стилем био што прецизније описан и објашњен, неопходно је на корпусу различитих функционалних стилова испитати како се остварује ред речи. Књига *Огледи из синтаксостилистике* Нине Милановић доноси резултате таквих истраживања, пружајући вредан допринос нормативно-граматичком и стилистичком осветљавању синтаксичке категорије реда речи. Стилеми су осветљени на формалном и комункативном плану, као и у погледу нивоа стилогености.

Испитивања језичко-стилских одлика најновије српске прозе осветљавају стваралачки однос данашњих писаца према језику. Посебно је вредно што ови огледи обједињују лингвостилистику са литерарном стилистиком, уз ослањање на принципе савремене наратолошке теорије.

Марија Д. Исаиловић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Докторске академске студије из филологије

О СРПСКОМ ПРАВОПИСУ ВЕЉКА БРБОРИЋА

(Вељко Брборић, *О српском правопису*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2016, 192 стр.)

Друштво за српски језик и књижевност Србије је 2016. у Београду издало књигу В. Брборића *О српском правопису*, која садржи 192 стране и представља ауторов избор од шеснаест радова објављених током последњих година, који се односе на теоријске и методичке основе правописа, правописну терминологију и употребе првописа у настави. Радова су оригинални и засновани на разноврсној литератури. У уводној напомени (5–6) аутор говори о потреби да на једном месту окупи тематски сличне радове и напомиње да је сходно томе морало доћи и до понављања.

Монографија отпочиње радом *Српски правопис из 19. у 20. век у светлу данашњих решења* (9–20), у коме аутор своју пажњу фокусира на српски правопис који је имао развојни лук од сто година, од В. С. Караџића (1818) до А. Белића (1923) и закључује да су Вукове језичке и правописне реформе из 1868. године посебно ојачане научном литературом С. Чутурила, С. Новаковића, Љ. Недића, М. Петровића и А. Белића. Критички и систематски некадашње језичке проблеме на прелазу из 19. у 20. век осветљава и појашњава из данашње језичко-правописне перспективе и примећује да се концепт правописа крајем 19. века и почетком 20. века углавном очувао, да се многа правописна решења користе и данас и да су правописне недоумице сличне данашњим, као и то да су измене које је правопис претрпео у 20. веку у складу са вуковским основама, а разлике се односе на транскрипцију речи. Због разних политичких превирања и неслагања на простору бивше Југославије, дошло је и до језичког „разлаза", па су Срби 2010. године добили нов *Правопис српског језика*. У овом раду истиче се значајна класификација развоја српског правописа која је подељена у три периода, као и значај Белићевог *Правописа* из 1923. године, који представља језгровит и темељан приручник и званични правопис у Србији до 1960. године. У закључку, аутор се нада и верује да ће „правописна ситуација бити стабилна и да ће нова издања правописа донети мало измена у језику" (Брборић 2016: 20). Монографија се наставља текстом под називом *О правописном раду Александра Белића* (21–24). Реч је о представљању Белићевог правописног

1 marija.ts@gmail.com

рада, врхунског лингвисте и граматичара српског језика, који је дао велики допринос развоју српског правописа и представља карику која повезује правописна решења В. Караџића (1868) и савременог правописа српског језика. На Белићевој научној грађи Брборић хронолошки усмерава рад, а централни део поклања *Ауторским правописима* и *Садржају Белићевог Правописа*. Износећи богату библиографију, закључује да је прво издање *Правописа* (1923*)* Белићево оригинално дело и да је то први прави целовити правопис који су добили српска култура и српски језик (Брборић 2016 :25), а да сва потоња издања *Правописа*, написана према прописима и упутствима, упућују на изворног Белића који је био у употреби до 1960. године. Вршећи критички осврт на истраживачки рад А. Белића, Брборић примећује да је требало да буде формиран заједнички правопис истојезичних република, али да због политичке проблематике није дошло до реализације такве идеје и наглашава да је правописни континуитет од Вукових фонетских принципа преко Белића до данас ипак настављен. Пратећи основну идеју правописног рада А. Белића, закључује да је он био човек компромиса, договора и сарадње и указује да његов правописни рад није довољно истражен и да му треба пружити могућност истраживања. Детаљно представља 20 области садржаја Белићевог *Правописа* и закључује да суштинских одступања није било до данашњих правописних решења.

Предговор наших правописа (35–48) наслов је трећег рада у коме аутор доноси целовите предговоре четири правописа (1923, 1960, 1993, 2010), као и закључке са Новосадског књижевног договора (1954), а након пажљивог увида критички сагледава и коментарише предговоре, упоређује их и прави јасно дистинктивна обележја међу њима. Констатује да је опскурно дефинисано шта је заправо задатак предговора правописних приручника, као и то да је очигледно да у предговору *Правописа* (1960) стоји политика.

У раду *Српски изговори и писма у 20. веку кроз уставна и законска решења* (49–58) Брборић утврђује да је Вукова реформа језика и правописа у свим истојезичним републикама пре 1918. године била прихваћена, да су у употреби била два изговора и два писма српског језика, што је отворило многа језичка питања, неспоразуме и недоумице које трају и данас. Запажа да се и Ј. Скерлић кроз анкету бавио проблемом две азбуке и два наречја, а која није до краја реализована и напомиње да Скерлићевој анкети треба посветити посебно истраживање. Индуктивним путем врши хронолошки и систематски преглед закона о језику од 1928. до 2006. год. и примећује да држава и политика стоје иза тога. Цитирајући одреднице о писму и изговору српског језика из: Устава Савезне Републике Југославије (1992), Устава Црне Горе (1992, 2007, 2010), Устава Републике Србије (1990, 1991, 2006) и Устава Републике Српске (1996), у завршетку рада Брборић отворено говори о нерешеним питањима српског језичког корпуса, питањима изговора и писама, језичким нејасноћама, о потреби да се приступи одговорно решавању проблема и

једном заувек донесе закон, као и да се држава, институције и Одбор за стандардизацију језика укључе и утичу на решавање проблема.

У раду под називом *Писма у савременим правописима „српскохрватског језика" на почетку 21. века* (59–70), представљајући еволутивни ток српског језика који се служи и ћирилицом и латиницом, аутор закључује да је данашња ћирилица иста и после двеста година тј. од Вукове реформе ћирилице и њене примене у *Српском рјечнику* (1818). Распад Југославије 90-их година 20. века утицао је и на правопис, тако да су се јасно декларисали национални правописи: Србије, Црне Горе, Хрватске и Босне и Херцеговине (Брборић 2016: 61), а аутор анализом указује на постојеће разлике у новонасталим правописима једног истог језика. Уочава вештачку разлику у *Правопису црногорског језика* увођењем нових слова и термина, док у *Правопису босанског језика* Брборић говори о језичко-проблемској ситуацији која се односи на три ентитета у Босни и Херцеговини, а у Халиловићевом *Правопису* проналази многе нелогичности. У *Хрватском правопису* приметна је разлика у изговарању гласова. Упоређујући сва четири правописа кроз дате табеле закључује да влада шароликост и неуједначеност сва четири новонастала национална правописа.

За потребе рада *Неке дилеме око писања великог и малог слова* (71–80) аутор је преузео извод о великом слову у наставном плану и програму са званичног сајта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Констатује да уџбеници од првог до осмог разреда прате дати садржај о великом слову, с тим што је за ученике млађих разреда план доста захтеван, док за ученике старијих разреда као недостатак аутор види потребу да се користи школско издање правописа, што није често у нашим школама, а посебно ако се има на уму да смо тек 2015. године добили школско издање М. Дешића. Наиме, упоређујући одељке о Великом слову из Белићевог *Правопис* (1923) и *Правописе* (1960, 1993, 2010) говори о сличностима и разликама у погледу писања великог слова, пропустима, недоумицама, непотребним и сувишним изменама, конструктивним решењима и квалитетним променама датих правописа.

Наредни рад ове монографије носи назив *Скраћенице у правописима и правописним речницима „српскохрватског" језика на почетку 21. века* (81–90). Аутор закључује да се о скраћеницама доста писало, али да нема много комплетних студија. Пружајући детаљан увид у актуелне правописе и наводећи велики број примера, уочава разлику у поглављу о скраћеницама и примећује сличност *Правописа српског језика* и *Правописа црногорског језика* са једне стране и *Правописа хрватског језика* и *Правописа босанског језика* са друге стране. Напомиње да је веома детаљно, темељно и студиозно подела скраћеница урађена у *Правопису српског језика*, док је у осталим правописима подела једноставнија.

Рад *Називи насељених места, њихови етници и ктетици у правописним речницима српског језика* (91–102) бави се писањем назива насељених места, њихових етника и ктетика. У основи овог рада лежи

ауторова констатација да у речницима овој области није довољно посвећено пажње, да правописни речник као целовит речник не постоји у релевантној лингвистичкој литератури осим као посебан део уз правописе и правописне приручнике и наглашава потребу за целовитим правописним речником. Ретроспективно врши преглед писања назива насељених места, њихових етника и ктетика у правописним речницима М. Петровића и А. Белића и истиче њихова важна обележја која се огледају у недоследности јер нема чврстог система и чврстих правила, што ће оставити траг на касније правописне речнике. Апострофирајући битна обележја овог проблема у *Правопису српског језика* из 1993. године, увиђа да и у овом правописном речнику има доста нејасноћа, решења која збуњују, велики број дублетних облика који немају додатна објашњења, сувишних етника и ктетика, непотребна или неадекватна решења, недовољно јасна правила, јер нема прецизно дефинисаних норми које би у већој мери решиле питања топонима, етника и ктетика и зато истиче потребу за посебним стандардизованим правописним речницима које би овакве дилеме отклонили.

У раду *Творба речи и правопис – писање сложених детерминативних формација са првом страном компонентом* (103–114) истичући „проблем почетних саставница страног порекла са статусом или форманта или префиксоида (*авио, видео, мини, супер...*)" (Брборић 2016: 106) аутор је обавио систематску анализу прикупљајући и истражујући „најфреквентније примере саставница страног порекла" (Брборић 2016: 107) у уџбеницима за седми разред основне школе и у културним водичима. Указао је на забрињавајуће резултате који се огледају у непоштовању правописне норме у уџбеницима и културним водичима и сматра да су такви пропусти недопустиви, да је неопходно решити двосмислености и нејасноће и излаже предлог да се ускладе *Правопис* (2010) и *Правописни речник* (2010).

Место правописа у наставном процесу (115–126) је рад који аутор темељи на прегледу правописних области и лекција од првог разреда основне школе до краја средње школе кроз наставне планове и програме и закључује да уџбеници за млађе разреде доследно прате план и програм, али да поједини задаци нису у потпуности прилагођени млађим узрастима, док је у старијим разредима неопходно школско издање правописа и сматра да Матица српска има обавезу да обезбеди школска издања правописа различитим узрастима која би ученицима била од користи у настави правописа. У средњим школама настава правописа је маргинализована и то представља озбиљан проблем писмене културе. Након детаљног прегледа наводи девет правописних области које су неопходне у настави српског језика у основној и средњој школи. Што се тиче наставе правописа на универзитетима (филолошки, филозофски и учитељски) ситуација је неуједначена као и име предмета које варира од обавезног преко изборног предмета или у облику једносеместралног курса или у склопу других предмета, а на појединим факултетима настава правописа уопште није заступљена, што аутор сматра недопустивим.

Бавећи се истраживањем у Центру за српски као страни језик, настао је рад *Настава правописа српског језика у настави за странце (127–134)* у коме Брборић разматра питање правописа на свих шест нивоа српског језика као страног и констатује да нису обухваћене све правописне области, да не постоје адекватни уџбеници за српски као страни језик и да нема јасно издиференцираних граница међу нивоима. Истиче потребу за правописним приручницима који би били прилагођени онима који уче српски као страни језик. Анализирајући правопис за почетнике који уче српски као страни језик и ученике млађих разреда, увиђа неопходност да се правопис подели на девет области, а затим сваку област прилагођавати одређеном нивоу тј. разреду и тиме би процес учења био јаснији и разумљивији.

Упоредном анализом *Правописа* (2010) и *Правописа* (1993) представљен је рад *Правописна норма данас: (не)оправданост измена* (135–148) у следећим областима: писање почетног великог слова (табела 1), гласовне промене и односи гласова (табела 2), скраћенице (интернационалне и прилагођене опште и мерне скраћенице) дате кроз примере, спојено и одвојено писање речи (табела 3) и поглавље о писмима. Брборић набраја десет табеларно-графичких приказа из *Правописа* (1993) којих нема у *Правопису* (2010). Након детаљне анализе указује на оправданост правописних измена у *Правопису* (2010), осим промене која се односи на писања удвојених женских имена коју сматра сувишном, непотребном и неоправданом. Наиме, *Правопис* (2010) је јаснији, прецизнији, прегледнији, систематичнији, са корисним правописним решењима и великим бројем примера у односу на *Правопис* (1993) и зато правописни приручници и речници треба да буду усклађени са *Правописом* (2010).

Интерпункцијска терминологија тема је следећа три рада *Интерпункцијска терминологија од Вука до данас* (149–158), *Будућност српске интерпункцијске терминологије* (159–166) *и О комбинованим и удвојеним интерпункцијским знацима и терминима помоћу којих се означавају* (167–174). У првом раду аутор врши анализу ослањајући се на грађу интерпункцијске терминологије кроз историју, од С. Мркаља до А. Белића и закључује да битних одступања није било. Појашњавајући статус интерпункцијских термина у *Правописима (*1960, 1993, 2010) сматра да постоје неуједначености и забуне у вези неких термина, дублетних облика, неустаљених термина и зато предлаже концепт могуће класификације интерпункцијске терминологије дату кроз табелу с интерпункцијским терминима, а даје и занимљив предлог математичких знакова и њихових термина кроз табелу. Други рад посвећен је концепту српске (српскохрватске) интерпункцијске терминолошке прошлости крајем 19. века и током 20. века. Издвајајући битне чиниоце који утичу на развој српске интерпункцијске терминологије и њену стандардизацију, ретроспективно и критички говори о раду Одбора за стандардизацију српског језика и његове Комисије која је почела са радом 2001. године, док се *Правопис српског језика* Матице српске појавио тек 2010. године.

Посматрајући комплексност проблема, аутор сматра да још увек постоје језичке недоумице када је у питању интерпункцијска терминологија и да нема стабилних нормираних термина, као и то да су Срби последњих година 20. века „добили више правописа и правописних приручника него у претходна два века" (Брборић 2016: 161), а да наука о језику овакав проблем није у стању да дефинише. Издваја релевантне приручнике када је терминологија у питању: *Правопис српског језика* (2010) Матице српске, *Правопис српског језика* М. Дешића и правописне приручнике које потписује Р. Симић. У трећем раду аутор се бави питањима: „како заједно употребљавати упитник и узвичник на крају реченице и како употребљавати тачку, упитник и узвичник на крају реченице у комбинацији са наводницима" (Брборић 2016: 167) и указује на слабост овог проблема и на неуједначена решења, као и на различит приступ у различитим правописима. Групишући у седам тачака, аутор даје своје предлоге за решење изнетог правописног проблема поткрепљеног адекватним примерима.

Црта и цртица – сличности и разлике (175–180) је последњи рад ове монографије, у коме Брборић прави аналитички осврт на црту и цртицу од *Правописа* А. Белића преко лингвистичке литературе Р. Симеона, А. Пеца и Ж. Станојчића, *Правописа српскохрватског језика* (1960) до актуелних правописа М. Пешикана, Ј. Јерковића, М. Пижурице, М. Дешића и Р. Симића. Аутор излаже проблем са становишта службе црте и цртице и указује да је у наведеним релевантним правописним приручницима њихова употреба углавном дефинисана, али закључује да им није довољно пажње посвећено, као и то да у неким случајевима постоје недоумице.

Монографија В. Брборића *О српском правопису* представља студиозни приступ и резултат је интензивног рада који свој допринос проналази у науци, школству и култури. Аутор се бави темом која је актуелна, а током свог истраживања примењивао је и дијахрони и синхрони приступ. Брборић читаоце обавештава о историји српског правописа и пружа информације о релевантним правописним приручницима. Монографија је од великог значаја за српски језик и указује нам на развој српског правописа од Вука до данас. Аутор инсистира на потреби за уједначеним правописним решењима која неће уносити двосмислености и доводити до правописних недоумица и забуна. Брборић је отворио многобројна питања, од којих нека нису добила своје одговоре, али су покренута. Указујући на сложеност српског правописа, покушао је да опише и објасни низ кључних питања која се односе на статус српског правописа. Поред тога, разматра питања проблематике и практичне употребе правописа у наставном процесу. Посебан квалитет ове монографије огледа се у чињеници да је аутор изнео конкретне циљеве и предлоге појединих питања и указао на могућност даљег истраживања појединих проблема. Тема монографије *О српском правопису* В. Брборића је веома актуелна и представља културни и научни допринос српском језику.

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Анђелковић Маја М.

Рођена је 1977. год. у Крагујевцу. Студије српског језика и књижевности завршила је на Филолошком факултету у Београду, на коме је потом магистрирала (2006) и докторирала (2009). Од 2003. запослена је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Бави се проучавањем српске књижевности и културе и интердисциплинарним проучавањима, а ужа специјалност јој је средњовековна књижевност, српскословенско рукописно наслеђе од 13. до 18. века и српска културна баштина. Руководилац је, истраживач и предавач на неколико националних пројекта (Министарство просвете, науке и технолошког развоја, Министарство културе и информисања, Министарство правде) и координатор међународног пројекта (Европска комисија, програм Европа за грађане). Главни је и одговорни уредник часописа *Лицеум* (Центар за научноистраживачки рад САНУ и УНИКГ), и више зборника радова из књижевно-антрополошке области. Поред публиковања научних радова (неки од радова доступни су на academia.edu), учествовала је на међународним и националним научним скуповима, и одржала предавања по позиву у земљи и иностранству. Као монографска издања, до сада је објавила уџбеник монографског типа (*Кратка историја писма, књиге и библиотека*), превела са српскословенског и била уредник капиталног тројезичног издања (укључујући ауторску уводну студију, текстолошке напомене и пратеће текстове): Свети Сава, *Студенички типик* (Студеница, 2018).
zmajce7@yahoo.com

Ахметагић Јасмина М.

Рођена је 1970. године. Доктор је књижевних наука, који је своје формално образовање стекао на Филолошком факултету у Београду. Последњих година ради као виши научни сарадник у Институту за српску културу Приштина – Лепосавић. У свом истраживању оријентисана је превасходно на тумачење класика српске и светске књижевности и интердисциплинарно проучавање књижевности (у контексту психолошке литературе, религијског и уже православног духовног подтекста књижевности). Аутор је бројних текстова у научним и књижевним часописима, као и 11 научних монографија: *Антички мит у прози Бориславa Пекића, Потрага која јесам: о прози Владана Добривојевића, Унутрашња страна постмодернизма: поглед на теорију/о Павићу, Антропопеја: библијски подтекст у Пекићевој прози, Дажд од живога угљевља: читање с Библијом у руци прозе Данила Киша и Мирка Ковача, Приче о Нарцису злостављачу: злостављање и књижевност, Невидљиво збивање: православна духовност у прози Григорија Божовића, Књига о Достојевском: болест прекомерног сазнања, Приповедач и прича, Проза душе, Књига о Камију: поетика мере*. Добитник награде „Исидоријана" за најбољу књигу српске књижевности 2006/2007. године, за књиге *Антропопеја – библијски подтекст у Пекићевој прози* и *Унутрашња страна постмодернизма: поглед на теорију / о Павићу*. За књигу Приповедач и прича добила је награду „Никола Милошевић", која се додељује за најбоље дело из области филозофије, естетике и теорије књижевности и уметности. Аутор је и једне збирке песама: *Злостављање и друге љубавне песме* (2009).
ahjasmina@yahoo.com

Бошковић Драган Б.

Редовни је професор савремене српске књижевности на Филолошко-уметничком факултету. Уредник је научног часописа *Наслеђе*, монографске едиције *Црвена линија* и руководилац пројеката: *Друштвене кризе и савремена (српска) књижевност и култура* Министарства науке Републике Србије и факултетског пројекта *Брендови у језику, књижевности и уметности*. Уредник је више од двадесет научних тематских зборника, а објавио преко сто педесет научних радова, огледа, есеја, предговора, поговора, и следеће монографије. Објавио монографије: *Иследник, сведок, прича: Истражни поступци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*, 2004; *Текстуално (не)свесно*, 2008; *Заблуде модернизма*, 2010; *Ђорђе Марковић Кодер*, 2014; *Заблуде читања*, 2015; *Слободан Штетић: Постер*, 2015; *Нулти степен реализма*, 2017.
boskovicbdragan@gmail.com

Влашковић Илић Биљана Р.

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Основне и докторске студије завршила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Докторску дисертацију под насловом *Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа: контекст, текст и метатекст* одбранила је у фебруару 2014. године. Запослена је на ФИЛУМ-у у Крагујевцу, на Катедри за енглески језик и књижевност, у настави предмета из уже научне области Енглеска књижевност и култура. Учествовала је на многобројним националним и међународним научним скуповима и објавила више радова из области књижевности на енглеском и српском језику. Активни је члан међународног удружења Бернарда Шоа и европске асоцијације која се бави проучавањем Шекспира (ESRA). Бави се проучавањем теорије драме и позоришта, као и студијама културе, а специјална област интересовања су јој ирска, шкотска и канадска књижевност. Године 2018. објавила је монографију под насловом *Историја за живот: случај Бернарда Шоа*. Учесница је међународног научноистраживачког пројекта *Брендови у књижевности, језику и култури*, као и међународног пројекта *ErasmusRE@WBC*.
biljana.vlaskovic@filum.kg.ac.rs

Гордић Петковић Владислава С.

Редовна професорка енглеске и америчке књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Магистрирала је на прози Рејмонда Карвера 1994, а докторирала 1998. на теми *Прича и приповедање у краткој прози Ернеста Хемингвеја*. У звање редовног професора изабрана је 2008. У периоду 2009–2015. била је шеф Одсека за англистику Филозофског факултета у Новом Саду. Од 2016. је координаторка Центра за родне студије Универзитета у Новом Саду. Била је гостујући професор на Филолошком факултету у Београду (2002–2009). Предавања по позиву држала је у Љубљани, Будимпешти, Печују и Плоештију. Објавила је монографске студије *Синтакса тишине: поетика Рејмонда Карвера* (1995) и *Хемингвеј: поетика кратке приче* (2000), збирке научних студија и есеја: *Кореспонденција: токови и ликови постмодерне прозе* (2000), *На женском континенту* (2007) и *Мистика и механика* (2010). Књижевне критике и есеји сабрани су у књигама *Виртуелна књижевност* (2004), *Виртуелна књижевност*

2: књижевност, технологија, идеологија (2007), *Књижевност и свакодневица* (2007) и *Форматирање* (2009). Главна је и одговорна уредница Библиотеке „Прва књига" Матице српске и главна уредница часописа „Култура". Чланица је Удружења књижевних преводилаца Србије и ПЕН-а. У периоду од 2009. до 2012. године била је уметничка директорка Београдског сајма књига. За преводе прозних књига Ентонија Берџеса и Ернеста Хемингвеја награђена је наградом „Лаза Костић" и наградом Друштва књижевника Војводине. За рукопис књиге Књижевност и свакодневица добила је награду „Исток – Запад".
vladysg@yahoo.com, vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

Дошен Ана С.

Рођена 1981. године у Београду. Дипломирала је 2004. године на Катедри за јапански језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду, на којем исте године уписује постдипломске студије током којих се стручно усавршавала у Јапану као стипендиста Јапанске фондације. Доцент на Факултету за медије и комуникације, Универзитета Сингидунум, где је докторирала на смеру Трансдисциплинарне студије савремене уметности и медија. Учествовала на бројним међународним конференцијама, преводила, објављивала и уређивала у различитим научним часописима и зборницима из области теорије медија, студија културе, филма и књижевности. У припреми је објављивање њене монографије *Тело и јапански филм: ка висцероцепцији и невидљивом додиривању*.
ana.dosen@fmk.edu.rs

Живковић Ана С.

Рођена 1985. године у Ћуприји. Завршила је све нивое студија (основне, докторат) на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. На истом факултету запослена је као доцент за ужу научну област Српска књижевност. Од 2011. године ради као истраживач-сарадник на пројекту 178025 *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Члан је Редакције Универзитетског научног часописа за књижевност, језик, уметност и културу *Липар*.
ja.zanita@yahoo.com

Живковић Душан Р.

Рођен је 1980. године у Крагујевцу. Дипломирао је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду (добитник је „Изузетне награде Универзитета у Новом Саду" за постигнут успех на основним студијама). Магистрирао је и докторирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду, 2011. године (тема докторске дисертације: „Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима Име руже и Хазарски речник"). Запослен је у звању ванредног професора за ужу научну област Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност, на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Објавио је монографију *Отворени лавиринти: Еко и Павић* (2016), као и научне радове на српском, енглеском, руском и словеначком језику. Председник је Савета

за књижевност и науку Универзитетске галерије у Крагујевцу. Био је уредник у издавачкој кући *Кораци*, руководилац књижевног клуба СКЦ-а у Крагујевцу и уредник рубрике за поезију у часопису Липар; члан је уредништва часописа: *Наслеђе* (ФИЛУМ, Крагујевац) и *Humanities and Social Sciences* (New York, USA). Објавио је збирку песама *Путници измишљеног раја* (у српско-немачком издању). На европском конкурсу поезије, за песму „Крик" (итал. „Il grido"), добио је награду „Diploma di merito" Удружења „Dante Alighieri".
dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs

Живковић Милица Љ.

Рођена 1961. године у Нишу. Дипломирала је на Филозофском факултету у Нишу, на коме је одбранила магистарску тезу и докторску дисертацију. Ради као редовни професор за ужу научну област Англо-америчка књижевност и култура на Департману за англистику Филозофског факултета Универзитета у Нишу. Предаје на свим нивоима студија. Њена поља истраживања су енглеска књижевност 18. и 19. века, постмодерне теорије књижевности и културе, постколонијалне студије, готски роман, научна фантастика и утопија. Објавила је већи број радова у домаћим и страним часописима и зборницима. Аутор је монографије о Џону Китсу, огледа из књижевности и културе *Мултикултурализам/постколонијализам* и монографије *Огледи о постхуманизму и књижевности*.
milica.zivkovic@filfak.ni.ac.rs

Јањић Данијела М.

Рођена 1982. године у Шапцу. Основне студије италијанистике завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторске студије из италијанистике и класично-средњовековне филологије завршила је на Универзитету Ка' Фоскари у Венецији. Од 2014. године ради као доцент за италијанску књижевност и културу на Катедри за италијанистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Усавршавала се у Венецији, Падови, Сијени и Перуђи. Њен научноистраживачки рад усмерен је ка италијанској књижевности и култури и компаративним истраживањима (српско-италијанске књижевне и културне везе). Бави се и превођењем књижевности, уметности, историје и филозофије са италијанског на српски језик. За превод Галилејевог Писма госпођи Кристини од Лорене додељена јој је престижна међународна награда „Дијего Валери".
danijelajanjic@filum.kg.ac.rs
danijelajanjic.m@gmail.com

Ковачевић Милош М.

Рођен је 1953. године у Пресједовцу, код Улога, у Херцеговини. Редовни је професор за Савремени српски језик, Стилистику и Општу лингвистику. Предавао је на више филозофских и филолошких факултета. Сада на основним, мастер и/или докторским студијама предаје на Филолошком факултету у Београду, Филозофском факултету на Палама и Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Основне научне преокупације су му: синтакса, првенствено синтаксичка семантика,

стилистика, и историја српскога књижевног језика. Са рефератима који обрађују различите теме из наведених научних области учествовао на више од 150 међународних и југословенских научних конгреса, скупова и конференција. Уредник је часописа „Српски језик" и „Нова Зора". До сада је, уз преко 700 научних и стручних радова и 20 уџбеника српскога језика за основну и средњу школу, објавио и 29 књига: *Uzročno semantičko polje,* I izdanje, Sarajevo 1988; *Узрочно семантичко поље,* II ћириличко издање, Београд 2012, *Gramatika i stilistika stilskih figura,* I izdanje, Sarajevo 1991; *Стилистика и граматика стилских фигура,* II допуњено издање, Подгорица 1995; III допуњено и измијењено издање, Крагујевац 2000; IV битно допуњено издање, Београд 2016, *Kroz sintagme i rečenice,* prvo izdanje, Sarajevo 1992; друго, ћириличко издање, Београд 2016, *Суштаствено и мимогредно у лингвистици,* Подгорица 1996, *У одбрану језика српскога,* I издање, Београд 1997; *У одбрану језика српскога – и даље*, II допуњено издање, Београд 1999, *Синтакса сложене реченице у српском језику,* Београд – Србиње 1998, *Стилске фигуре и књижевни текст,* Београд 1998, *Предавања проф. др Милоша Ковачевића одржана у Лондону 2000. и 2001. г. поводом славе Фонда (Лаза Костић) на дан Света Три Јерарха / Lectures by Professor Miloš Kovačević Ph. D. delivered in London in the years 2000 and 2001 on the occasionm of the Feast of the Three Great Hierarchs,* London - Birminghem 2001, *Синтаксичка негација у српскоме језику,* Ниш 2002, *Српски језик и српски језици,* Београд 2003, *Граматичке и стилистичке теме,* Бања Лука 2003. *Српски писци о српском језику: хрестоматија,* Београд 2003, *Огледи о синтаксичкој негацији,* Српско Сарајево 2004, *Против неистина о српскоме језику,* Источно Сарајево 2005, *Списи о стилу и језику,* Бања Лука 2006, *Србистичке теме,* Крагујевац 2007, *Огледи из српске синтаксе,* Београд 2009, *Српски језик у вртлогу политике*, Никшић 2011. (у коауторству са М. Шћепановићем), *Граматичка питања српскога језика,* Београд 2011, *Стилска значења и зрачења*, Ниш 2011, *Лингвостилистика књижевног текста,* Београд 2012, *Лингвистика као србистика*, Пале 2013, *У одбрану српске ћирилице: хрестоматија,* Пале 2013, *Српски писци у озрачју стилистике,* Београд 2014, *Стил и језик српских писаца,* Београд 2015, *О реченици и њеним члановима,* Београд 2015, *Српски језик између науке и политике,* Бања Лука 2015, *Српски језик под лупом науке,* Београд 2017, *Борба за ћирилицу и српски језик,* Андрићград 2018.

mkovacevic31@gmail.com

Лојаница Марија В.

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Основне студије завршила је 2003. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторску дисертацију *Деконструкција идентитета постмодерног субјекта у* Њујоршкој трилогији *Пола Остера и* Антрополошкој трилогији *Бориславa Пекића* одбранила је 2015. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Запослена је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, као доцент на Катедри за енглески језик и књижевност. Учествовала је на многобројним националним и међународним научним скуповима и објавила више радова из области књижевности. Поље интересовања: савремене теорије књижевности и културе, компаративна књижевност, савремена америчка литература и култура.

myalojanica@gmail.com

Лопичић Весна А.

Рођена је 1959. године. Редовни је професор англоамеричке књижевности и културе на Филозофском факултету у Нишу. Аутор је студије *Пад у културу: људска природа у делу В. Голдинга и М. Етвуд* (2002), монографије *Aspects of Autobiography: The Book of Revenge* (2008), збирке есеја о канадској књижевности *Developing Identities: Essays on Canadian Literature* (2007), као и уџбеника за студенте англистике. Превела је студију Т. С. Елиота *Ка дефиницији културе*, више збирки поезије, кратких прича и роман *Lola by Night* Нормана Равина. Приредила је три публикације за Cambridge Scholars Publishing, више од двадесет научних зборника, четири антологије за студенте и две антологије о дијаспори у Канади. Као истраживач бави се претежно канадском књижевношћу.
lovevuk@gmail.com

Марјанић Сузана

Рођена је у Загребу, 1969. године Знанствена је савјетница, ради у Институту за етнологију и фолклористику у Загребу, гдје остварује интересе за теорије мита и ритуала (дисертација: *Митско у усменокњижевном — трагом Нодилове ре/конструкције "старе вјере" Срба и Хрвата*. ИЕФ ркп. 1774, 2002.), културну анималистику, те изведбене студије. Год. 2005. објавила је књигу *Гласови „Давних дана": трансгресије свјетова у Крлежиним записима 1914–1921/22*, 2014. год. књигу *Кронотоп хрватскога перформанса: од Травелера до данас* и 2017. год. књигу *Топои умјетности перформанса: локална визура*. Сууредила је пет зборника радова. Чланица је уредништва часописа *Треће: часопис Центра за женске студије* и часописа *Народна умјетност*. За књигу *Кронотоп хрватскога перформанса: од Травелера до данас* (Бијели вал, Институт за етнологију и фолклористику, Школска књига): Годишња награда Хрватске секције АИЦА, Државна награда за знаност. Ванъска је сурадница (предавачица) Одсјека за етнологију и културну антропологију Свеучилишта у Задру и Хрватских студија у Загребу.
suzana@ief.hr

Мелић Катарина В.

Редовни професор на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на Катедри за романистику. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, магистрирала на Универзитету Carletony Отави (Канада), а докторирала на Универзитету Queen's у Кингстону (Канада). Предаје француску књижевност XIX и XX века, франкофоне књижевности на основним и мастер студијама, и књижевност егзила и постмодерну историографију и фикцију на докторским студијама. Бави се проучавањем савременог француског романа, књижевности Шое и књижевности егзила, студијама културе сећања. Аутор је две књиге, уредник два зборника: учествовала је на националним и међународним конференцијама.
katarinamelic@yahoo.fr

Николић Часлав В.

Рођен 1983. године у Пећи. Основне студије завршио је 2006. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Магистарски рад Проблем биографског метода и биографија Пера Слијепчевића одбранио је 2008. године на Филозофском факултету (Пале) Универзитета у Источном Сарајеву. Докторску дисертацију *Политички и идеолошки хоризонт у романима, есејима и новинским чланцима Милоша Црњанског* одбранио је 2011. године. Запослен је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, као ванредни професор на Катедри за српску књижевност. Поље интересовања: српска књижевност 20. века.
caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

Павловић Томислав М.

Рођен у Крушевцу 1960. године, где је завршио основну школу и средњу школу. Дипломирао је на Филолошком факултету у Београду (група за Енглески језик и књижевност). На истом факултету је завршио и специјалистичке, последипломске студије, одбранивши специјалистички рад под насловом Фостеров допринос теорији романа. Последипломске магистарске студије (смер Наука о књижевности) окончао је такође на Филолошком факултету у Београду, одбранивши магистарску тезу под насловом Авангардна трагикомедија Харолда Пинтера. Степен доктора књижевних наука стекао је одбраном докторске дисертације под насловом *Историјски романи Роберта Грејвза*, на Филолошком факултету у Београду. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу у звању ванредног професора на књижевној групи предмета Катедре за англистику поменуте високошколске институције. Области интересовања су модерна енглеска и ирска књижевност, теорија књижевности и преводилаштво.
tomislavmp@gmail.com

Пејовић Анђелка Д.

Рођена је 1973. у Гламочу. Докторирала је на Универзитету у Гранади (Шпанија) 2003. године (Хиспанска филологија). Запослена је на Филолошком факултету у Београду, у звању редовног професора, а од октобра 2003. до децембра 2016. године је радила на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (ужа научна област Шпански језик и лингвистика). Од 2011. године ангажована је као истраживач у научном пројекту „Динамика структура савременог српског језика" (пројекат број 178014), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а чији руководилац је проф. др Милош Ковачевић. Најуже области њеног научноистраживачког интересовања су фразеологија и лексикологија шпанског и српског језика, лингвокултурологија и примењена лингвистика. Објавила је преко 60 научних радова у међународним и националним часописима, монографијама и тематским зборницима, а аутор је и две монографије из области лексикологије и фразеологије шпанског језика. Иницијатор је и коуредник једног тематског зборника из области хиспанске филологије, два броја међународних научних часописа и зборника радова Прве националне конференције хиспаниста. Организовала је три научне конференције из области хиспанистике у Србији и учествовала на више десетина

међународних и националних научних скупова, у земљи и иностранству. Члан је уређивачког и научног одбора више научних часописа у земљи и иностранству, као и неколико међународних стручних удружења. Активно ради на развоју научно-наставног подмлатка у српској академској заједници и на организовању и реализовању семинара за усавршавање наставника шпанског језика основних и средњих школа. Такође, коаутор је 6 дидактичких пакета шпанског језика за основну школу, при Заводу за уџбенике Београд. У више наврата је гостовала и стручно се усавршавала на универзитетима у иностранству.
andjelkapejovic73@gmail.com

Перчек Дана Н.

Рођена је 1976. године у Темишвару, Румунија. Ради као лектор на Одсеку за филологију, историју и теологију, Западни универзитет у Темишвару, Румунија. Држи курсеве из Шекспира и Викторијанске књижевности, књижевног превода и Америчке књижевности 19. века. Ментор је на докторским студијама из области књижевности, а њене области интересовања такође обухватају родне студије и културолошку историју. Аутор је неколико монографија из области ране модернистичке драме. Уредник је едиције савременог књижевног жанра и ангажована је као колумниста за многобројне румунске часописе из области књижевности и културолошких студија. Чланица је домаћих и међународних професионалних удружења, укључујући Удружење румунских писаца и чланство у одборима неколико међународних скупова који се одржавају у Румунији.
dana.percec@e-uvt.ro

Перишић Игор Д.

Рођен је у Зрењанину, 1974. године, дипломирао (Општу књижевност и теорију књижевности, 1993–1999), магистрирао (2004) и докторирао на Филолошком факултету у Београду (2012). Од јуна 2005, као стипендиста-докторанд Министарства науке и заштите животне средине, сарађује у Институту за књижевност и уметност у Београду, а од октобра 2006. године стално је запослен на пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика". У оквиру међународног пројекта „Књижевност и постсоцијалистичке промене" (2009–2010), под покровитељством немачке агенције ДААД и српског Министарства науке, у два наврата боравио на истраживачком раду на Универзитету „Мартин Лутер" у Халеу. Током 2014. завршио постдокторско усавршавање на Универзитету у Нотингему (Department of Russian and Slavonic Studies, на тему „Примена постколонијалних теорија и теорија рода на (ре) дефинисање жанра женског портрета у српској књижевности и култури"). Објавио књиге *Гола прича* (2007), *Увод у теорије смеха* (2010, друго издање 2012), *Утопија смеха* (2013), *Критика и метакритика* (2014) и *Женски портрети* (2017), као и седамдесетак студија и чланака у научним зборницима, часописима и књижевној периодици. Са Слободанком Владив Гловер и Миленом Илишевић уредио међународни научни зборник *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност* (2014). Један је од уредника домаћег научног часописа међународног значаја *Књижевна историја*. Уређивао је међународне научне часописе *Филолошке студије* (2014–2017) и *The Dostoevsky*

Journal: A Comparative Literature Review (2014–2018), као и домаћи књижевни часопис *Књижевни магазин* (области теорије и критике, 2010–2012). Био је председник Српског књижевног друштва (2016). У септембру 2018. изабран је у звање вишег научног сарадника.
perisigor@gmail.com

Радовановић Саша Ж.

Рођен 1972 у Котору. Магистрирао (2008) и докторирао (2016) на Филозофском факултету Универзитета у Београду, група за филозофију. Као стипендиста ДААД био је на стручном усавршавању на Универзитету у Фрајбургу. Од 2017 запослен на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу у звању доцента, ужи избор Естетика. Предаје предмете на основним студијама (Увод у естетику и Увод у филозофију), на мастер студијама (Естетику 1 и Естетику 2) и на докторским студијама (Савремене теорије поезије). Ужа област интересовања јесте естетика са фокусом истраживања: филозофија уметности Мартина Хајдегера и Фридриха Ничеа. Учествовао је на више научних скупова и објавио више радова у рангираним научним часописима и тематским зборницима. Члан је Естетичког друштва Србије и Српског филозофског друштва.
sasa.radovanovic@filum.kg.ac.rs

Росић Татјана Ђ.

Редовна професорка на Факултету за медије и комуникације Универзитета Сингидунум у Београду, где предаје предмете из области студија културе, рода, књижевности и медија. Научна је сарадница на Институту за књижевност и уметност у Београду и гостујућа професорка на докторском програму Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Током академске 2016/17. године била је гостујућа професорка на Одсеку за славистику Универзитета Мичиген, САД (Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, USA). Књижевна је теоретичарка и критичарка, као и ауторка бројних националних, регионалних и међународних пројеката изобласти родне, културне и медијске политике. Била је уредница регионалног часописа за културу *Сарајевске свеске*. Тренутно се бави студијама културе отпора у свету глобалних медија, као и критичким студијама рода, маскулинитета и женског ауторства у контексту транзиционе постјугословенске и балканске културе сећања. Татјана Росић Илић је ауторка и уредница следећих књига: Ed. *Representation of Gender Minority Groups in Media: Serbia, Montenegro, Macedonia*, FMK: Belgrade, 2015; *(Анти)утопије тела: репрезентација маскулинитета у савременој српској прози*, Институт за књижевност и уметност: Београд, 2014; *Мит о савршеној биографији: Данило Киш и фигура писца у српској култури*, Институт за књижевност и уметност: Београд, 2008; Ed. *Theory and Politics of Gender: the Representation of Gender Identities in Literatures and Cultures of Balkans and Southeastern Europe*, Belgrade, 2008; Произвољност дневника, Институт за књижевност и уметност: Београд, 1994.
tatjana.rosic@gmail.com

Шербан Андереа Л.

Рођена је 1981. године у Темишвару, у Румунији. Запослена је као виши предавач на Западном универзитету у Темишвару. Мастер тезу из области Британских и америчких студија и докторску тезу из Филологије (о романима канадске списатељице Маргарет Етвуд) одбранила је на универзитету на којем је тренутно запослена. Бави се проучавањем англофоних књижевности, савремених трансмедијација дела Виљема Шекспира, као и студија рода и културе. Аутор је монографије *The Call of the Wild: M/Other Nature in Margaret Atwood's Novels* (2010), више поглавља у бројним тематским зборницима, као и серије од три публикације на румунском језику о културној историји Енглеске (елизабетински, викторијански и савремени период), које су издате 2010, 2012 и 2015. Ко-уредница је научног часописа *RJES. Romanian Journal of English Studies.*
andreea.serban@e-uvt.ro

Симић Анка Ж.

Рођена је у Крагујевцу 1985. године. Завршила је Прву крагујевачку гимназију 2004. године. Исте године уписала је студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Одсек за филологију, студијска група Српски језик и књижевност. Дипломирала је 2009. године, а потом уписала Докторске студије из филологије (језик и књижевност) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (модул: докторске студије из књижевности). Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у звању доцента, где изводи наставу на предметима: Средњовековна и Дубровачка књижевност, Књижевност за децу, Средњовековна поетика и модерна књижевност. Докторску дисертацију под насловом *Рецепција српске средњовековне писане књижевности у књижевнотеоријској и књижевноисторијској мисли XX века* одбранила је 2018. године.
ankaristic@yahoo.com

Спремић Кончар Милица М.

Рођена је 1970. године у Београду. Ванредни је професор Енглеске књижевности на Катедри за англистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Држи предавања на предметима Енглеска књижевност 1 (650–1500) и Енглеска књижевност 2 (1500–1750) на основним академским студијама, и на предмету Енглеска и француска средњовековна артуријанска књижевност на мастер академским студијама. Уже области њених интересовања и истраживања подразумевају енглеску средњовековну књижевност, артуријанску књижевност и књижевност енглеске ренесансе. Ауторка је три књиге: *Смрт краља Артура сер Томаса Малорија у тумачењима савремене критике* (Београд, 2003), *Политика, субверзија, моћ: новоисторијска тумачења Шекспирових великих трагедија* (Београд, 2011), *Енглеска средњовековна артуријанска књижевност* (Београд, 2017) и већег броја научних радова из наведених области интересовања.
m.spremickoncar@gmail.com

Јасмина Теодоровић А.

Рођена је у Крагујевцу, Република Србија. Ради као доцент на Катедри за енглески језик и књижевност, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу. Године 2009. именована је за секретара Међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност* у организацији Филолошко-уметничког факултета, а од 2015. године ангажована је као координатор Скупа. Докторску дисертацију *Утопијско-митолошко-историјски дискурс Бориславa Пекића и Џулијана Барнса* одбранила је 2015. године на матичном факултету. Аутор је многобројних научних радова и учесник на домаћим и међународним скуповима у земљи и иностранству. Чланица је SASE/ESSE удружења и истраживач на пројекту *Друштвене кризе: национални, регионални, европски и глобални оквир* под покровитељством Министарства просвете, науке и технолошког развоја, Република Србија. Области инстересовања укључују савремену књижевну теорију и теорију превођења, културолошке и антрополошке студије, као и савремену англофону књижевност и културу.
jasminateodorovic@filum.kg.ac.rs

Тешановић Биљана С.

Ради као ванредни професор на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где од 2008. год. предаје француску књижевност и методе књижевне критика на Катедри за романистику. Дипломирала је француски језик и књижевност у свом родном граду, на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Од 1986. до 2008. год. живела је и радила у Француској, где је дипломирала модерну књижевност на Универзитету Париз-Сорбона, а затим стекла звање магистра из области „Текст, имагинација, друштво" и доктора француске књижевности на Универзитету Париз 8. Њена докторска дисертација *Формална кохеренција и динамика у трилогији Самјуела Бекета*, одбрањена под менторством лингвисте и семиотичара проф. Жан-Клод Кокеа 1998. год., посвећена је Бекетовом роману и објављена у два наврата (Lille: Septentrion (2000), ANRT (2004)); монографијом *Бекетово експериментално позориште* ауторка заокружује рад на овом писцу. Њени досадашњи научни радови, објављени у зборницима са академских скупова и у рецензираним часописима, допринели су истраживању књижевног опуса Паскала, Расина, Камија, Саротове, Сиорана и, наравно, Бекета, којем се редовно враћа.
circulos@sbb.rs

УПУТСТВО АУТОРИМА
ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу (Word, пожељно у формату .rtf, могуће и у формату .doc и, ако користите Word 2010 или новији (не 2007) у формату .docx), заједно са потписаном Изјавом аутора (у PDF формату) на електронску адресу редакције *Наслеђа* (nasledje@kg.ac.rs).

2. **Изјава аутора** је гаранција поштовања **обавезе према научним и етичким принципима:**

- Радови достављени уредништву ради објављивања у часопису *Наслеђе* морају представљати **резултат сопствених истраживања** и не смеју кршити ауторска права или права било које треће стране.
- У радовима се морају поштовати сва правила и позитивне праксе цитирања и референцирања извора и секундарне литературе (**не сме бити плагијаризма** у било ком облику).
- Радови **не смеју бити претходно објављени** у било којој другој публикацији под било којим другим насловом, нити у сличном нити у мало измењеном облику, те не смеју бити претходно објављени на неком другом језику.
- Ако је чланак био изложен на скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, при дну прве стране чланка.
- Радови **не смеју бити предати ради објављивања било којој другој публикацији** у земљи или иностранству док уредништво часописа *Наслеђе* не извести аутора/е о крајњој одлуци о публиковању рада.

3. **Дужина рукописа**: дужина рада је између 10 и 13 страница (4500-6000 речи).

4. **Формат**: *фонт*: Times New Roman; *величина фонта*: 12; *размак између редова*: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.

5. **Параграфи**: *формат*: Normal; *први ред*: увучен First Line: 0,5 (1,27).

6. **Име аутора**: Наводе се име(на) аутора, средње слово и презиме(на). **Радови не смеју имати више од два аутора.** Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада. Функција и звање аутора се не наводе.

7. **Назив установе аутора (афилијација)**: Непосредно испод имена и презимена наводи се званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија (од пуног

регистрованог назива до унутрашње организационе јединице – универзитет, факултет, центар / одсек / катедра). Ако је аутора више, мора се, назначити из које установе потиче сваки од аутора.

8. **Контакт подаци**: Електронску адресу / адресе аутор(и) ставља(ју) у напомену при дну прве странице чланка.

9. **Језик рада и писмо**: Језик рада може бити енглески, српски, руски, немачки, француски или неки други европски, светски или словенски језик, раширене употребе у међународној филолошкој комуникацији. **Радови из англофоне филологије морају бити на енглеском језику**. Писмо на којем се штампају радови на српском језику је ћирилица.

10. **Наслов**: Наслов треба поставити центрирано и написати великим словима.

11. **Апстракт**: Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (имена аутора, афилијација, наслов) и кључних речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен First line: 0,5 (1,27)]

12. **Кључне речи**: Број кључних речи не може бити већи од 10, и оне се дају непосредно након апстракта.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

13. **Навођење (цитирање) у тексту**: Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити конзистентан од почетка до краја текста. **Захтева се** следећи систем цитирања:

... (Ivić 2001: 56–63)..., / (в. Ivić 2001: 56–63)..., / (уп. Ivić 2001: 56–63)... / М. Ивић (2001:56–63) сматра да...[наводнике и полунаводнике обележавати на следећи начин: „ ” / ”]

14. **Напомене (фусноте)**: Напомене могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима итд., али **не могу бити замена за листу референци** (види под 16), **нити могу заменити горе захтевани начин навођења (цитирања) у тексту** (види под 13).

15. **Листа референци (Литература)**: Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Литература се наводи на крају рада, пре резимеа. **Референце се наводе латиницом** и исписују на доследан начин, абецедним редоследом. Референце изворно публиковане ћирилицом или неким другим писмом могу се (иако то није неопходно и није препоручљиво) након обавезног латиничног облика (у који се такве референце морају транслитеровати),

према у даљем тексту наведеним примерима, са назнаком [orig.], навести у свом оригиналном облику.

Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се наводе хронолошки. **Референце се не преводе на језик рада**. Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]
Jakobson 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta. [orig.] Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поетике*, Београд: Просвета.

[за чланак]
Radović 2007: B. Radović, Putevi opere danas, Kragujevac: *Nasleđe*, 7, Kragujevac, 9–21. [orig.] Радовић 2007: Б. Радовић, Путеви опере данас, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9–21.

[за прилог у зборнику]
Radović-Tešić 2009: M. Radović-Tešić, Korpus srpskog jezika u kontekstu savremenih jezičkih razdvajanja, *u*: M. Kovačević (red.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. I, Srpski jezik u upotrebi, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 277–288. [orig.] Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања, *у*: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I, Српски језик у употреби, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–288.

[за радове штампане латиницом]
Biti 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]
Lajons 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]
Plotnjikova 2000: А. А. Плотникова, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a*, *b*, *c* или *а*, *б*, *в*, нпр.: *2007a*, *2007b* или *2009а*, *2009б*.
Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Simić, Ostojić*; ако их има више: после првог презимена (а пре године) додати *et al* или *и др.*
Ако није прво издање, ставити суперскрипт испред године, нпр.:
Lič ^{2}1981: G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth *etc.*: Pinguin Books.

Поступак цитирања докумената преузетих са Интернета:

[монографска публикација доступна on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. ‹адреса са интернета›. Датум преузимања.

Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. ‹http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d.›. 02.02.2002.

[прилог у серијској публикацији доступан on-line]
Презиме, име аутора. Наслов текста. *Наслов периодичне публикације*, датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[прилог у енциклопедији доступан on-line]
Име одреднице. *Наслов енциклопедије*. ‹адреса са интернета›. Датум преузимања.
Tesla, Nikola. *Encyclopedia Britannica*. ‹http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola-Tesla ›. 29. 3. 2010.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред: куцати од почетка, а остале увући аутоматски (Col 1: опција Hanging, са менија Format)]

16. Резиме: Резиме рада јесте у ствари апстракт или проширени апстракт на енглеском језику (искључиво на енглеском). Ако је језик рада енглески, онда је резиме обавезно на српском или неком од словенских или светских језика (осим енглеског). Резиме стоји на крају чланка, након одељка *Листа референци* (*Литература*). Превод кључних речи на језик резимеа долази после резимеа.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

17. **Биографија**: У биографији, коју треба слати као засебан фајл (Word, формати .doc или .docx), која не треба да прелази 250 речи, навести основне податке о аутору текста (година и место рођења, области интересовања, референце публикованих књига).

Уредништво
Наслеђа

Листа рецензената

У рецензирању радова пристиглих за објављивање у *Наслеђу* 43, учествовали су

Др Маја Анђелковић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Јелена Арсенијевић Митрић, доцент
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Никола Бијелић, доцент
Филозофски факултет *у* Нишу

Др Биљана Влашковић Илић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Лидија Делић, виша научна сарадница
Институт за књижевност *и* уметност *у* Београду

Др Сања Ђуровић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Ана Живковић, доцент
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Душан Живковић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Владимир Карановић, ванредни професор
Филолошки факултет *у* Београду

Др Зорана Ковачевић, доцент
Филолошки факултет *у* Бањој Луци

Др Марија Лојаница, доцент
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Предраг Милидраг, виши научни сарадник
Иститут за филозофију *и* друштвену историју *у* Београду

Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Томислав Павловић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Марија Панић, доцент
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Тихон Ракићевић, архимандрит
Манастир Студеница

Др Мирјана Секулић, доцент
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Анка Симић, доцент
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Тања Танасковић, доцент
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Јасмина Теодоровић, доцент
Филолошко-уметнички факултет *у* Крагујевцу

Др Вићенцо Фиоре, доцент
Теолошки факултет *у* Шчећину, *Пољска*

Уредништво / Editorial Board

Др Драган Бошковић, редовни професор / Dragan Bošković, PhD, Full Professor
Главни и одговорни уредник / Editor in Chief

Др Никола Бубања, ванредни професор / Nikola Bubanja, PhD, Associate Professor
Оперативни уредник / Managing editor

Др Ала Татаренко, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко", Лавов, Украјина	**Ala Tatarenko, PhD, Full Professor,** Faculty of Philology, "Ivan Franko" National University of Lviv, Ukraine
Др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет у Београду	**Aleksandar Jerkov, PhD, Full Professor,** Faculty of Philology, Belgrade
Др Анђелка Пејовић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду	**Anđelka Pejović, PhD, Full Professor,** Faculty of Philology, Belgrade
Др Богуслав Зиелински, редовни професор, Институт за словенску и класичну филологију, Универзитет „Адам Мицкјевич", Познањ, Пољска	**Bogusław Zieliński, PhD, Full Professor,** Institute of Slavonic and Classical Philology, Adam Mickiewicz University, Poznan, Poland
Др Димка Савова, редовни професор, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска	**Dimka Savova, PhD, Full Professor,** Faculty of Slavic Studies, Sofia, Bulgaria
Др Јелица Стојановић, редовни професор, Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора	**Jelica Stojanović, PhD, Full Professor,** Faculty of Philosophy, Nikšić, Montenegro
Др Михај Радан, редовни професор, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија	**Mihaj Radan, PhD, Full Professor,** Faculty of Letters, History and Theology, Timisoara, Romania
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор, Универзитет „Г. д Анунцио", Пескара, Италија	**Persida Lazarević di Đakomo, PhD, Full Professor,** The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia
Бојан Оташевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Bojan Otašević, Full Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Др Душан Живковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Dušan Živković, PhD, Associate Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Др Juan Raez Padilla, ванредни професор, Универзитет у Хаену, Шпанија	**Juan Raez Padilla, PhD, Associate Professor,** University of Jaen, Spain
Др Катарина Мелић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Katarina Melić, PhD, Full Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Др Maria Luisa Pérez Cañado, ванредни професор, Универзитет у Хаену, Шпанија	**Maria Luisa Pérez Cañado, PhD, Associate Professor,** University of Jaen, Spain
Др Марија Ћирић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Marija Ćirić, PhD, Associate Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Др Данијела Јањић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Danijela Janjić, PhD, Assistant Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Др Дејан Каравесовић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Dejan Karavesović, PhD, Assistant Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Др Јелена Петковић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Jelena Petković, PhD, Assistant Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Др Марија Лојаница, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Marija Lojanica, PhD, Assistant Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Др Марина Петровић Јилих, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу	**Marina Petrović Jilih, PhD, Assistant Professor,** Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Уреднице тематског броја / Thematic Issue Editors
доц. др Марија Лојаница / Marija Lojanica PhD, Assistant Professor
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу / Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
доц. др Јасмина Теодоровић / Jasmina Teodorović PhD, Assistant Professor
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу / Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac

Секретар уредништва / Editorial assistant
Јелица Вељовић / Jelica Veljović

Лектор за српски језик / Proofreader for Serbian
Александра Матић / Aleksandra Matić

Лектор за енглески језик / Proofreader for English
Даница Јеротијевић Тишма / Danica Jerotijević Tišma

Ликовно-графичка опрема / Artistic and graphic design
Слободан Штетић / Slobodan Štetić

Технички уредник / Technical editor
Стефан Секулић / Stefan Sekulić

Издавач / Publisher
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац / Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача / Published by
Зоран Комадина / Zoran Komadina
Декан / Dean

Адреса / Address
Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac
тел/phone (++381) 034/304-277
e-mail: nasledje@kg.ac.rs
http://www.filum.kg.ac.rs/ Издаваштво / Часописи / Наслеђе

Жиро рачун (динарски)
840-1446666-07, партија 97
Сврха уплате: Часопис „Наслеђе"

Штампа / Print

———————

Тираж / Impression
150 примерака / 150 copies

Наслеђе излази три пута годишње / *Nasleđe* comes out three times annually

***Наслеђе* је индексирано у ESCI (Clarivate Analytics), ERIH+ и MLA**

***Nasleđe* is indexed in ESCI (Clarivate Analytics), ERIH PLUS, and MLA**

Издавање *Наслеђа* финансијски помаже Министарство просвете и науке Републике Србије

Publication of the Journal has been sponsored by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна бибилиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ : часопис за књижевност, језик, уметност и културу = journal of Language, Literature, Art and Culture / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића бб) : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Чачак : Универзал). - 24 cm

Три пута годишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068