

# САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ  
Зборник радова са I научног скупа младих филолога Србије одржаног 14. фебруара 2009.  
године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

Година I / Књ. 2

*Издавач*

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

*Уређивачки одбор*

проф. др Милош Ковачевић  
проф. др Божинка Петронијевић  
проф. др Драган Бошковић  
доц. др Маја Анђелковић

*Одговорни уредник*

доц. др Маја Анђелковић

*Рецензенти*

проф. др Драган Бошковић  
проф. др Александар Петровић  
доц. др Катарина Мелић  
доц. др Маја Анђелковић

*Лектура и коректура*

др Маја Анђелковић  
мр Часлав Николић

*За издавача*

проф. Слободан Штепић,  
декан ФИЛУМ-а

*Технички уредник*

Ненад Захар

*Штампа*

Импрес, Крагујевац

*Тираж*

300 примерака

Зборник радова са I научног скупа младих филолога  
Србије одржаног 14. фебруара 2009. године на  
Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

# **САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ**

Година I / књ. 2

Крагујевац, 2009.



## О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА

Друга књига зборника *САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ* представља зборник књижевнотеоријских радова са Првог научног скупа младих филолога (постдипломаца и докторанада) Србије, који је одржан 14. фебруара 2009. године у организацији Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Он је, дакле, пионирски подухват у нашој академској јавности, и можемо потврдити, и шире, у ексјугословенском контексту јер су први пут под званичним окриљем једне академске институције, а тако и у овом зборнику, окупљени млади истраживачи универзитета и факултета из Републике Србије (Нови Сад, Крагујевац, Ужице, Београд, Јагодина), али и из региона (Република Хрватска, Република Српска). Овакав карактер научног скупа одредио је и карактер овом зборнику, а наведени општи подаци о значају скупа већ сами по себи препоручују овај зборник.

Ако се осврнемо на његову структуру, можемо утврдити да је у делу зборника који се односи на савремена проучавања књижевности заступљен импозантан број од 35 радова младих стручњака, који су показали завидан ниво истраживачке и књижевнотеоријске компетентности, методолошку самосвест, упућеност у теоријско залеђе проучавања књижевности, истраживачку оригиналност ослоњену на тематску и идејну разноврсност. Радови заступљени у зборнику обухватају најшири спектар интересовања младих истраживача и обједињују и делимично проширују постојећа специфична истраживања књижевноисторијских, културноисторијских и савременотеоријских схватања међуодноса (фикције и парафикције) књижевности, књижевности и културе, и у оквиру њих проистеклу, веома комплексну проблематику: проблеме односа књижевности и других медија, проблеме фигурације тела у књижевности, проблеме статуса савременог субјекта у књижевним, друштвеним и цивилизацијским оквирима, проблеме међуодноса и превазилажења бинарне опозиције центар-маргина, проблеме политичке улоге писца у друштву, проблеме сложених узајамних (зло)употреба књижевности и историје итд. Занимљива је, међутим, и чињеница да су поједина истраживања отворила неке друге истраживачке хоризонте, тако да су обухваћени проблемски комплекси прећутаног у књижевном дискурсу („еротика“, „женскост“), етичких амбиција литературе, расних аспекта и родне политике књижевности, утопијског и антиутопијског карактера књижевности, чиме се усложњава структура овога зборника, а истраживања у оквиру теме зборника се проширују.

У радовима који чине овај зборник, методолошке оквири чине савремена књижевнотеоријска, културолошка и филозофска мисао, од херменевтичке и касноструктуралистичке (лакановска психоанализа, семиологија Ролана Барта, теорије фантастике и утопије и друге) до постструкту-

ралистичких теорија идентитета, родних теоријских истраживања, културолошких теорија, теорија дискурса. Истичемо да су поједини радови чисто теоријске природе, док за остале, с обзиром на грађу која је представљала предмет истраживања, можемо констатовати да они обухватају како српску и јужнословенску, тако и европску и „светску“, пре свега англосаксонску књижевну традицију и продукцију. Текстови су, дакле, усмерени ка широкој грађи, од Шекспира, преко Џорџ Елиот, Хофманстала, Вирџиније Вулф, Набокова, до Пола Остера, од Ђуре Јакшића и Стевана Сремца, преко Растка Петровића, Иве Андрића, Милоша Црњанског, Борислава Пекића, до Горана Петровића.

Објављени радови несумњиво одражавају актуелне теоријске интересе, као и актуелну теоријску методологију и проблематику проучавања литературе на домаћим и регионалним универзитетима, и индивидуалне теоријске и научноистраживачке амбиције младих истраживача. Тако можемо утврдити да овај зборник представља низ радова који резимирају постојећа и отварају нека нова поља, углове, истраживачке позиције и идејне елаборације за које можемо констатовати да су иновативни. Самим тим, књижевни део двотомног зборника квалитетан је пресек научних потенцијала младе филолошке академске јавности, успоставља критеријуме и изазове за будућа проучавања одређених проблема и представља велики извор идеја и теоријских алаборација.

*У Крагујевцу, децембра 2009. године*

*Уредник*

## Садржај

О другој књизи зборника / 5

### **Часлав Николић**

Феноменолошко консултовање биографије: Емил

Штајгер као (не)доследни феноменолог / 9

### **Јована Павићевић**

Конституисање трећег рода у драми *Психоза 4*. 48 Саре Кејн / 17

### **Владимир Карановић**

Теорија „духовног натурализма“ Леополда Алас Кларина / 25

### **Љубица Васић**

Херменеутички приступ поимању времена у роману

*Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф / 37

### **Светлана Рајчић-Перић**

Игра или (не)озбиљност у књижевности 20. века / 45

### **Јагранка Пејановић**

Уметност и жива традиција у свету дисоцијације сензибилитета

и платонског импулса романа *Бољ Малих Ствари* / 57

### **Марија Панић**

Могући светови Негована Рајића / 67

### **Јелена Рисковић**

Издазак из теорије могућих светова и проблематизовање времена

и историје у роману *Фама о бициклистима* С. Басаре / 75

### **Јасмина Теодоровић**

Мит као утопија, утопија као мит / 83

### **Валентина Вељић**

Третман историје у роману *Ситничарница Код срећне руке* / 93

### **Марко Тасић**

Ход кроз векове Алисе Шлдон / 103

### **Аница Радосављевић**

Идеја детерминизма у делима Џорџ Елиот, са освртом на роман *Мидлмарч* / 113

### **Ивана Банчевић**

Савремена верзија архетипа сукоб појединца и система у

делу Кена Кејсија *Лети изнад кукавичјеј ѕвезда* / 121

### **Милан Миљковић**

Однос центра и периферије у роману *Баба Јаџа је снџела јаје* Дубравке

Угрешић – стратегије отпора и превазилажење бинарне опозиције / 131

### **Марија Милошевић**

Потрага за огледалом – оптичке метафоре у романима

*Пето Дете* и *Бен, у свету*, Дорис Лесинг / 147

### **Владимир Перић**

Маргинализација и југо-дада, дадаистичка фракција на

територији Краљевине срба, хрвата и словенаца / 157

**Мирјана Даничић**

Морисонина трилогија – експериментисање жанровским конвенцијама? / 165

**Биљана Влашковић**

Мртви као светиња у роману Вилијема Фокнера *Док лежах на самрти* / 175

**Артиса Панајотовић**

Синхронизитет у роману *Бледа ваџра* Владимира Набокова / 181

**Дубравка Богушовић**

Поетика приповијетке *Смрт* у *Синановој шекспији* Иве Андрића / 187

**Бранко Илић**

Поетички преображаји у приповедању Драгослава Михаиловића / 195

**Јелена Вељковић-Меквић**

Питања оквира и тачке гледишта у роману *Башића, пеео*  
и у збирци приповедака *Башића слезове боје* / 211

**Милена Чомић**

Коментар у наративним структурама Дикенса, Текерија и Сремца / 221

**Зорица Ђираковић**

Аутор текста у мемоарској литератури / 227

**Јелена Арсенијевић**

Љубавна песма Џ. Алфреда пруфрока и портрет једне даме:  
облици дисонанце у Т. С. Елиотовој раној поезији / 233

**Маја Димиријевић**

Карактеризација књижевног лика у уметничкој причи у настави  
од првог до четвртог разреда Основне школе / 245

**Данка Ковачевић**

Бајронизам Буре Јакшића / 253

**Дубравка Ковачевић**

Шекспиролошка мисао Лазе Костића (Есеј *Ромео и*  
*Јулија, једна злага из Шекспирове Библије*) / 261

**Мирјана Секулић**

Шпански језик у откривању слике о другом у прози Милоша Црњанског / 271

**Никола Појовић**

Транспоноване несвесног у елементарне облике или  
тело као стваралачки експеримент / 279

**Никола Ђоковић**

Наркоманско тело у *Голом Ручку* Вилијема Бароуза / 293

**Александра Пејровић**

Дезинтеграција тела у роману Растка Петровића *Са силама немерљивим* / 305

**Ирена Мишровић**

„Нестајање“ и поновно успостављање субјекта у немачкој лирици  
на раскршћу векова: Хофманстал, Георге и Рилке / 311

**Биљана Пејровић**

Француски писци на сцени нишког позоришта у 19. веку / 321

**Биљана Косић**

Идеје Уједињене омладине српске у књижевном делу Владана Ђорђевића / 331

Аутори / 341



Часлав НИКОЛИЋ  
Крађујевац

## ФЕНОМЕНОЛОШКО КОНСУЛТОВАЊЕ БИОГРАФИЈЕ: ЕМИЛ ШТАЈГЕР КАО (НЕ)ДОСЛЕДНИ ФЕНОМЕНОЛОГ

У раду се разматрају статус и процена херменеутичких домета биографизма у теоријском систему феноменолога Емила Штајгера. Предочава се да, иако је био један од заступника идеје о иманентном проучавању књижевности, и Емил Штајгер утврђује како се биографизму не може оспорити повремена интерпретивна делотворност, те да познавање историје, уважавање хронотопских оријентира тумачења (кроз биографска и филолошка проверавања), интересовање за узрок и последицу дела може значајно олакшати процес тумачења.

**Кључне речи:** Емил Штајгер, метод, биографија, феноменологија

У 20. веку одустало се од механичке примене метода и сазнања других наука, а то одустајање значило је и повратак Шлегеловом строгом и доследном разликовању писца као стваралачког субјекта и грађанске личности тог субјекта. У савременој науци о књижевности стара недоумица о томе како разрешити однос изеђу творца и његовог дела, разрешена је компромисним методолошким ставом да је ствараочева личност „релевантна онолико колико је дошла до изражаја у самом дјелу, као његово властито духовно језгро, као његово властито унутарње биће, или као његова властита кохезиона сила“.<sup>1</sup> Размимоилажења у схватању књижевног дела која су се појавила између два светска рата била су само очекиване методолошке консеквенце до којих су довеле несагласности у проучавању појединих књижевних текстова.

Феноменолози Роман Ингарден, Емил Штајгер и Волфганг Кајзер иницирали су, сваки на свој начин, „радикалну ревизију филозофске теорије књижевног уметничког дела“, уверени да дискусије о методима истраживања треба допунити покушајем проналажења одговора на питања у вези са постанком дела, у вези са поступцима који резултирају спознајом дела и, наравно, у вези са исходом предузетог сазнавања.<sup>2</sup> Феноменолошки приступ књижевности препознатљив је по доследном инсистирању следбеника Едмунда Хусерла на неисторичности, сагласно којој се свако дело види као јединствени и аутономни свет изграђен речима, па му као таквом треба прилазити само на основу критеријума иманентних биђу тога дела, а не посредством историје његовог настанка.

1 Зденко Лешић, „Развој књижевнокритичке свијести од краја 18. до краја 19. стољећа“, у: М. Бурчинов, Н. Кољевић, Н. Ковач, Т. Куленовић, З. Лешић, Н. Петковић, *Модерна тумачења књижевности*, Свјетлост, Сарајево, 1981, 11–12.

2 Роман Ингарден, „Увод“, у: *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд, 1971, 2.

Роман Ингарден тридесетих година 20. века (*Књижевно уметничко дело*, 1931) у средиште интересовања савремене методологије поставља књижевно дело као естетски, интенционални предмет који се и својом формом и приказаним светом у односу на објективну стварност конституише као посве аутономан ентитет. Ингарденова је препорука да се пажња проучавалаца не „разлива“ преко граница књижевних дела, јер се постављањем реалног песника на место лирског „ја“ „производи“ погрешна интерпретација и као једна од манифестација те погрешке и „кривотворење песникове личности“. Али, Ингарден је у недоумици (и признаје то) у вези са оним тренуцима кад се не може порећи да у песми „заиста сам песник жели да искаже себе“, односно кад у утврђивању те чињенице треба бити одговоран. Одговорност би своје испуњење и свој једини залог могла имати у постојању и примени поузданих критеријума, који би истраживачу дозволили да донесе суд. Како у погледу критеријума Ингарден може да региструје једино недостатак истих, онда ни у вези са разликовањем позиције лирског субјекта и реалног песника не може изрећи суд којим би показао у којој се мери, у којим све тачкама и под којим све условима збива ауторско самоисказивање у поезији, као што не може дефинитивним и безусловним учинити ни свој претходни став о неважности разумевања творца дела за интерпретацију самог дела. Ингарден ће својим попуштањем у тренутку кад признаје недоумицу „испровоцирати“ друге теоретичаре да покушају показати где је (ако га већ има) место резултата изучавања животне историје песника у чину вредновања песничког остварења и колико се та животна историја може прочитати у тексту, како све у тексту може бити уобличена и колики би био удео ње и њене обраде у уметничком квалитету литературе.

У корист упознавања писца, Волфганг Кајзер ће средином 20. столећа (*Језичко уметничко дело*, 1948) истаћи да фигура аутора и уопште феномен ауторства спецификацијама уцеловитељских претензија превладавају „удес“ дела које је само фикционални исечак (паралелног света литературе) и тако постају једна од фундаменталних претпоставки естетског и психолошког квалитета књижевности.

\*

Емил Штајгер у *Умећу тумачења* 1955. године изричито каже да биографија никако не може бити радна обавеза проучавалаца књижевности, будући да биографски подаци „ни у ком случају“ не помажу да се тумачи једна песма, а свако ко превиђа ту чињеницу посеже за предметом и инструментима који не припадају науци о књижевности, већ некој другој научној дисциплини (Штајгер сматра да песникову личност изучава психологија). Стваралаштво се не може изводити из нечег другог, а позитивисти који се применом начела каузалности исцрпно информишу о томе шта је наслеђено, а шта научено, занемарују истину да по правди суди само онај „ко тумачи не гледајући ни лево ни десно, а нарочито не *иза* песништва“.<sup>3</sup>

3 Емил Штајгер, „Умеће тумачења“, у: *Умеће интерпретације*, Београд, 1978, 204.

Биографско проучавање, међутим, није несврховито само зато што то није проучавање књижевности и литерарно релевантних чињеница већ и зато што је такво испитивање, по Штајгеру, одавно својим радом само себе окончало, па „на пољу биографије данас нема богзна шта да се чини; животи свих знаменитих песника темељно су истражени и приказани“, као што је подједнако темељно испитано и „откуд то песнику“.<sup>4</sup> Несврсисходност занимања за биографију потиче колико од некорисности резултата таквог занимања у науци о књижевности, а бар толико и од немогућности да се (без)вредношћу добијених података инвестира у повећање властите струковне репутације. Емил Штајгер одриче могућност свему што претендује назвати се научним да прикаже оно што је истински песничко будући да је то истинско у уметности увек ирационално. Штајгер, дакле, признаје да постоји тумачење књижевности (уосталом, он је и сам тумач), али не и наука о књижевности која би могла да оправда своје постојање изналажењем одговора на она питања која би требало да чине њен полазни и основни *научни* задатак: шта је то у конкретном делу или у Делу одиста уметничко.

Уколико се желе напустити „најгоре прозне парафразе“ и „импресионистички нејасно брбљање“, треба понудити „најсуптилније метричке и синтаксичке студије и студије мотива“. Подацима о аутору не продубљујемо нити иновирамо постојећа сазнања о његовом стваралаштву, њима се само можемо поштапати у властитом неразумевању онога што читамо, а што извесно не провоцира нашу емотивну реакцију. Штајгер субјективни доживљај литерарног остварења узима за основу свог научног рада, верујући да ако је већ препознато непотчињавање, чак „отимање“ песничтва сваком разумском, каузалном поретку, наука о књижевности право на своју сцијентистичку номинацију може задржати само признањем „субјективног осећања“ као посве релевантног херменевтичког полазишта. Јер оно најбитније никако није разумско, а непознавање те чињенице збуњује и заводи ка обради мање битних а често и небитних ствари. Тумачи који у свом научном раду иду споредним путем морају промаштити или науку или књижевност. „Но ако смо спремни да верујемо да је наука о књижевности могућа, морамо се одлучити да је изградимо на темељу који је саобразан суштини песничтва – на нашој љубави и поштовању, на нашем непосредном осећању. Питање је још увек да ли је то могуће.“<sup>5</sup>

Док је посве сигуран у то како треба решити конструктивна и методолошка питања науке о књижевности, Штајгер је много резервисанији спрам могућности да литература као једна област истраживања добије властиту научну дисциплину. Пут до сопствене сцијентистичке стабилизације унеколико је предетерминисан – треба се припремити, поверовати и тек када оно верујуће собом потврди квалификацију дате идеје за чин конкретног испуњења, може се приступити устројству „новорођене“ реалије. Но, Штајгер упозорава да „још увек“ не постоји општа спремност

4 Исто, 204.

5 Исто, 206.

да се начини за речену науку одлучујући онтолошки, скоро религиозни гест: да се поверује у њу! Тада ће и њено израћање из ништавила негације бити осигурано и једном за свагда окончано. А све док се не догоди баш једно такво, колективно, општеконсензусно предавање идеји науке о књижевности, постварање те идеје биће стално одлагано субверзивним скептицизмом.

Наука о књижевности која би почивала на осећању, дакле на непосредном смислу за песништво, изискује одређену кадровску селекцију, будући да историчар књижевности у тако постављеној методолошкој конституцији науке не може бити свако: „Потребна је обдареност; поред научних способности потребно је богато и пријемчиво срце, душа са много струна, која одговара на најразличитије тонове.“<sup>6</sup> Тек кад сваки научник буде постао и „присан љубитељ“ дела које истражује, биће превазиђена подела између само-читаоца и само-проучаваоца, а критеријум осећања постаће и критеријум науке. При првом сусрету са песничким делом и читалац и научник опажају једино извесну духовну енергију која „оживотворује целину“, а себе потврђује и открива „у појединачним цртама“. Опажање, тј. осећање таквог духовног принципа Штајгер назива опажањем ритма, јер је и у музици ритам оно што влада свим видовима испољавања једне композиције. Уз то, ритам је у музици и у песништву стилотворна категорија.<sup>7</sup>

Научник и љубитељ су на истом све док је реч само о емотивном реаговању, препознавању мисаоног јединства песме. Али, од тренутка када се пред тумача постави задатак да своје опажање, дакле и осећање, разјасни превођењем у „саопштиво сазнање“ и да саопштено у потпуности докаже, научник и љубитељ нису више сапутници. Љубитељу је, наиме, савим довољан онај први, по Штајгеру најчешће и пресудни, тренутак „општег осећања“, који није праћен безусловним разјашњавањем, додатним сцијентизовањем. Њему је драгоцено осећање целине, али нема осећања потребе да се „докаже на који је начин све усклађено у целину и како је целина усклађена са деловима“.<sup>8</sup> Критичар мора ићи баш утврђеним редом, јер се првим, душевним додиром омогућава опажање а тек потом следи доказивање препознатог поретка уметничког дела. Но, Штајгер признаје да се приликом прецизнијег историјског или филолошког (дакле и биографског) испитивања неког литерарног текста може испољити нешто што ће озбиљно оспорити онај „први додир“. У таквим случајевима, критичар је дужан признати своју грешку. Као пример за могућност омашке, Штајгер наводи стихове песме чија га је музикалност навела да помисли како је реч о каквој старој народној песми, али је додатна филолошка и биографска провера ипак показала да текст и те како има свог аутора и да није безазлена наша могућа равнодушност пред раскршћем знамо ли или не знамо ко је то.<sup>9</sup>

6 Исто, 206.

7 Штајгер стилем назива „оно у чему се подударују сви аспекти једног свршеног уметничког дела, читавог стваралаштва једног уметника или пак једног доба“.

8 Исто, 208.

9 Исто, 209.

Будући да је, попуштајући биографизму и заборављајући на оно своје раније изречено „ни у ком случају“, свако принципијелно неодступање од текста приликом тумачења прогласио чистом надменошћу, Штајгер сада сматра нужним да објасни колико су у интерпретацији једне Мерикиеве песме („Једној светиљци“) била драгоцене сазнања о епохи у којој је песма настала, а нарочито сазнања о тренутку кад је песник рођен, о тренутку кад је ступио на сцену и, наравно, сазнања о току његовог духовног и песничког развоја. Упутује на то да у песми долази до израза Мерикиев „посебан положај, што га је он сам дубоко осећао, различитост његове егзистенције од егзистенције једног Гетеа (а и од сигурности једног Хегела)“<sup>10</sup>. Библиографски податак о томе кад је песма настала и познавање контекста и доминантне стилске струје сугеришу критичару да на основу чињеница извантекстуалног карактера окарактерише тон и садржај самог текста.

Уместо стављања у зграде свега што делу претходи као његов „историјски каузалитет“ (аутор и ауторова намера, епоха и њен систем вредности и др.), Емил Штајгер свој методолошки концепт заснива управо на властитом познавању историје. „Могло би се“, указује Зденко Лешић, „рећи да он у властитим анализама ставља писца и његово доба у 'заградe' једино онда када без њих може, тј. када је дјело такво да по свом устројству не захтијева да се 'завирује иза њега'.“<sup>11</sup> И доиста, Штајгер књижевно дело не посматра само као „трансцендентално чисти естетски предмет“, већ у свом превазилажењу ограничења доследно феноменолошког става дело интерпретира кроз дијалог писца и читаоца, кроз „дијалектику односа између историјски и естетски релевантних појава“. Анализа Мерикиеве „Једне светиљке“ изведена је тако да покаже како сазнања која смо индиковали уз помоћ биографа и позитивистички усмерене филологије, ма како наизглед ретроградна или непотребна, ипак могу бити сагласна оном првом осећању.

Међутим, неправедно би било Штајгера прогласити заборавним, несмотреним, ревизионистом сасвим по потреби и сасвим без одговорности. Истина је: умеће тумачења антиципира свеколико знање до којег је дошла наука о књижевности. Штајгер у *Умећу интерпретације* не изневерава властито полазиште када нам сугерише да не треба игнорисати вантекстуалне параметре – биографска и филолошка проверавања представљају хронолошки оријентир тумачења (јер показују критичару да ли је „временски и просторно на правом трагу“), али не и прихватљив методолошки апарат којим би се уметничке особености једног дела могле појаснити, извести из света који га условљава:

„Рецимо то сасвим начелно: категорија каузалности нема значаја тамо где треба разумети беспрекорну лепоту као такву. Ту више нема шта да се образлаже. Узрок и последица отпадају. Уместо објашњавања једним "зашто" и једним "зато", ми морамо описивати, али не произвољно, него

10 Емил Штајгер, „Преписка са Мартином Хајдегером“, *Умеће интерпретације*, 230.

11 Зденко Лешић, „У потрази за суштинама“, *Модерна тумачења књижевности*, 152–153.

у одређеној повезаности, која је исто толико неприкосновена, и дубља од оне што је каузалност.<sup>12</sup>

Та надкаузална повезаност сустиче се у ономе што зовемо индивидуалним стилем, а који своје савршенство добија тек уједињењем формално-садржинских и мисаоно-мотивских вредности. Сваки вид вредносног сепаратисања неке од неизоставних стилотворних категорија (форма, садржај, идеје, мотиви) узрокује неуспостављањем оне кохеренције која се манифестује као индивидуални стил, дакле као аутохтоно и непоновљиво биће књижевног дела.

Ограничавајућу аисторичност феноменолошког учења Едмунда Хусерла Емил Штајгер је успео да превазиђе усвајањем Хајдегеровог концепта времена и свести. Упркос неколиким суштинским разликама у схватању песничког и филозофског језика. Ако је код Хусерла свест доследном еидетичком редукцијом профилисана, или сведена, у трансцендеталну сферу битка, дакле у својеврсни априоризам апстракције, Хајдегер је иницијатор ревизије хусерловског феноменолошког система – свест треба вратити у егзистенцију, у бивствовање, дакле у време, не би ли се тако и тамо свака, остварена и пројектована, индивидуална и историјска посебност прецизирала као она фундаментална околност у којој се актуализује однос човекове свести и њене вечне суштине. У вези са Мерикиевом песмом „Једној светиљци“ Хајдегер се позивао на Хегела, упућујући на светиљку као на 'уметничку творевину', која „сједињује чулно сијање и сијање идеје у биће уметничког дела“, а реч „сјати“ тумачи у смислу „светлећег самопоказивања присутнога“<sup>13</sup>). Као што је познато, Хајдегер је у својој књизи *Бишак и време* уметничко дело и чин његове интерпретације одредио као „јединство бесконачног и ограниченог, вјечно људског и индивидуалног, битка и времена“, дакле као *Da-Sein* или *шу-бишак*. Прихватајући овакво виђење, Штајгер се имплицитно самоодредио као Хусерлов ученик недоследно феноменолошког становишта, кога не интересује само „беспрекорна лепота као таква“, већ и узрок и последица дела. Али, и то свакако треба нагласити, у различитим аспектима и етапама генерисања једног дела и остваривања његових специфичних квалитета.

Заступајући идеју о иманентном проучавању литературе, представници феноменолошког концепта науке о књижевности говоре о потреби дистинкције између аутора као субјекта свог стваралаштва и ванлитерарне позиције и личности тог аутора, при чему се биографска испитивања књижевности, упркос свим могућим недостацима и пропустима, и упркос баласту позитивистичких претеривања, ипак виде као целисходна, али само ако су иницирана делом, односно различитим манифестацијама ауторовог присуства у делу. Истина је да Емил Штајгер инсистира на неисторичности, наглашавајући да оно што је у једном књижевном тексту уметничко увек је у извесној мери и ирационално, те се не може изводити из нечег другог. Но, управо ће Штајгер указати на то

12 Исто, 213.

13 Емил Штајгер, „Преписка са Мартином Хајдегером“, *Умеће интeрпретације*, 227, 232.

да се биографизму не може оспорити *повремена* интерпретативна делотворност, те да познавање историје, уважавање хронотопских оријентира тумачења (кроз биографска и филолошка проверавања), интересовање за узрок и последицу дела може значајно *олакшајти* процес тумачења књижевног текста. Свака друга мистификација око Штајгерове методологије пренебрегла би свест представника феноменологије о праву истраживача да, по властитом нахођењу и с обзиром на конкретну књижевну структуру, одаберу начин на који ће приступати и појединим књижевним творевинама и књижевности уопште. Роман Ингарден је ненаметљиво предложио методолошку позицију феноменолога:

„Моје, међутим, није било да испитам настанак и историјску условљеност дела, већ да разрадим феноменолошки метод и да покажем до каквих резултата он може довести док посматрам књижевно дело. Чини ми се да ти резултати нису безначајни. Свакоме је остављено да их по вољи прошири историјско-материјалистичким испитивањима општих услова и социолошким и психолошким анализама стваралачког субјекта.“<sup>14</sup>

### Литература:

Ђурчинов, М., Кољевић, Н., Ковач, Н., Куленовић, Т., Лешић, З., Петковић, Н., *Модерна шумачења књижевности*, Свјетлост, Сарајево, 1981.

Ингарден, Роман, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд, 1971.

Штајгер, Штајгер, *Умеће интeрпретације*, Београд, 1978.

## PHENOMENOLOGICAL CONSULTING OF A BIOGRAPHY: EMIL STAIGER AS AN (IN)CONSISTENT PHENOMENOLOGIST

### Summary

The phenomenological approach in regard to literature is to be detected due to a consistent adherent of Edmund Husserl in his non-historicism in the examination of literary works. A phenomenologist Emil Staiger in his work *The Art of Interpretation* published in 1955 asserts that the act of creating cannot be derived out of something else, that biographical data cannot be of any assistance so as to the interpretation of a poem. Thus, a biography cannot represent a commitment to be imposed upon literary theorists. Yet, it is Staiger that was to provide proof that biography's engagement cannot be disputed its interpretative efficiency, given the fact that philological examinations, as well as the knowledge of history, can contribute to the interpretation of a literary work to an extent that is not to be neglected.

Časlav Nikolić

14 Зоран Константиновић, Предговор у: Роман Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, 12.





Јована ПАВИЋЕВИЋ  
Крагујевац

## КОНСТИТУИСАЊЕ ТРЕЋЕГ РОДА У ДРАМИ ПСИХОЗА 4. 48 САРЕ КЕЈН

У раду се анализира драма *Психоза 4.48* британског драмског писца Саре Кејн. Основни циљ рада је да укаже на могућност тумачења независно од биографских података аутора и тиме испита начин конституисања субјекта и однос здравља и болести/лудила.

**Кључне речи:** Сара Кејн, психоза, алтернативна психијатрија, *in-yer-face* театар, перформативни чин, пол, род, субјект

Третирали су ме као лудака, злостављали су ме због најбезазленијег поступка или понашања, због онога што сам причао и мислио, иако се моје понашање није ни мало разликовало од понашања једног глумца, поете, писца, што сам ја, уосталом, и био. Зар писац није онај који, за разлику од других људи, своје идеје и фантазије конкретизује обогаћујући их маштом на интензивнији, срећнији и живљи начин, који преко речи и ритма ствара осећај реалности?

Антоен Арто, *Писма из Рогеза*<sup>1</sup>

Разматрањем различитих критичких приступа и анализа књижевних дела често наилазимо на покушаје да се њихов садржај, који најједноставније речено обухвата све сегменте друштвене реалности, сведе на један образац или на просту узрочно-последичну везу чиме се на општем плану конституише одређени тип јединке прихватљиве од стране већине. У том случају, тако замислив и једино могућ свет, представља сваку искључну матрицу наметнуту друштвеним обрасцем. Искључна матрица као перформативни чин, по схватању Џудит Батлер, представља систем правила и вредности као конструкције која је попримила карактер нужности без које је незамисливо функционисање друштвене заједнице.<sup>2</sup> На пољу односа природе и културе, културна интелигибилност представља норму која се остварује континуираном праксом цитирања. Перформативни чин никада није коначан, довршен, већ се мора схватити као процес у коме кључну улогу носи репетитивност. У складу са тим, свака дискурзивна пракса може се одредити као однос моћи и продуктивних присила које производе различита телесна бића, а закон који се тиме конституише не може се сматрати ефикасним уколико није успоставио подређеност субјекта регулативи.<sup>3</sup>

1 Антоен Арто, „Писма из Родеза“, у: *Мрежа алтернатива*, приредили Александар Петровић и Лепа Млађеновић, Светлост, Крагујевац, 1987, 7.

2 Џудит Батлер, *Тела која нешто значе*, превела Славица Милетић, Самиздат Б92, Београд, 2001, 31–33.

3 Исто, 13–14.

У покушају негирања искуства која се простиру изван граница дозвољеног и чије присуство може осујетити институционални садржај, регулативна пракса се примењује и на пољу уметности и књижевности. Само разматрање утицаја драмске/позоришне уметности на свест читаоца/гледаоца, а са тим у вези и питања морала и аспеката који су „допуштени“ или „забрањени“ за приказивање у делу и на сцени, представља један вид искључне матрице.

У том смислу, најоштрије полемике су упућене данас не тако неуобичајеном сензибилитету британске драме 90-их година 20. века под именом *in-yer-face theatre*. Сам назив је установио британски драмски критичар Алекс Сирз како би обухватио и анализирао дела која се баве експлицитним обликом вербалног, психичког, сексуалног и физичког насиља на сцени. Таква драмска дела имају за циљ преиспитивање конвенционалних ставова и норми у свету у којем се традиционалне основе моралног доводе у питање. Како Сирз наводи „свака табу-тема представља својеврстан начин заштите од могућих загађења, то јест начин којим се повлачи линија која се не сме прећи“<sup>4</sup>, па се тако дело које директно напада предрасуде друштва, нужно сматра застрашујућим, узнемиравајућим, неподношљивим, и тиме се избегава. Примена система представља одбрамбени механизам који аутоматски одстрањује „аномалије“ и „девијантне елементе“ из видног поља. Само поимање система и норми указује на чињеницу да се одговорност појединца преноси на институцију, која представља легитимно тело које заступа права појединаца који одбијају да чују глас другачијег искуства тиме конституишући поље тела као интелегибилног или одбаченог.

Стављајући акценат на маргинализоване сегменте друштва, Сара Кејн покушава да помери границе прихватљивог, нормалног, људског, природног. Драма *Психоза 4.48* омогућава увид у други свет који је потиснут у подручје забрањеног и ирационалног из сасвим једноставног разлога – јер је окарактерисан као различит, па се драма тако може и тумачити у смислу побуне субјекта против успостављене регулативне схеме. Међутим, досадашња тумачења *Психозе 4.48* јасно указују на немогућност интерпретатора да се одупру биографским подацима ауторке. Чињенице да је Сара Кејн патила од депресије, а да је *Психоза* написана непосредно пред њено самоубиство, често наводе критичаре да дело посматрају као суицидну поруку, чиме се знатно одузима на поетској вредности дела, а доприноси сужавању круга могућих тумачења. Мајкл Билингтон сматра да *Психоза 4.48* ставља критичаре у тешку позицију због немогућности проналажења критеријума за вредновање таквог дела, па ће у складу са тим и поставити питање: „На који начин можете приписати естетску вредност седамдесетпетоминутној самоубилачкој поруци?“<sup>5</sup>. Критички приступ који ово дело разматра као самоубилачку поруку, редукује дело једино на унутарњи израз психичког бола и, иако се исти сматра цен-

4 Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, Faber and Faber, London, 2006, 7–8.

5 <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4035241,00.html>, 29. januar 2009.

тралним мотивом, занемарује се његова повезаност са другим елементима драме који омогућавају анализу мотива са различитих позиција.

Постоје два блиско повезана аспекта драме која могу указати на проблем тумачења: 1) проблем (не)преводивости и 2) наратолошки приступ, а са тим у вези и појам психозе.

Проблем (не)преводивости пре свега произлази из форме самог текста. Ако се узме у обзир традиционална дефиниција драме као дела писаног за извођење, онда се *Психоза 4.48* никако не би могла сврстати у драмска дела. Кејнова је у свакој драми истраживала могућности драмске форме па тако и *Психоза* не представља изузетак, али у случају ове драме недостатак форме и отвореност дела чине посебан слој сложено структурираних мисли. Нелинеарна структура текста одаје утисак колажа неповезаних мисли чији су делови назначени наглим прекидима/цртама које могу имати функцију интерпункцијског знака. Поред тога што драма не садржи упутства за извођење као ни назначена лица, енглески језик не поседује граматичку категорију рода што даље доприноси потпуној немогућности идентификовања лица које говори. Проблематизовање преводивости дела се такође заснива на употреби кованица и вишезначних мотива и термина којима се служи Кејнова, из разлога што би њихово ближе објашњење у тексту превода било немогуће, а да се читаоцу не наметне потенцијално тумачење.

Упоришне тачке, и то појам хермафродита, евнуха и дисфорије на којима се ово тумачење заснива омогућавају да се нелинеарност мисли у тексту повежу у једну могућу значењску целину. Већ на самом почетку текста ауторка, покушавајући да опише безизлазност из ситуације изазване психичким болом, дефинише себе као хермафродита додељујући му повратну заменицу у облику кованице *hermself* – комбиновањем делова повратних заменица за мушки (*himself*) и женски (*herself*) род. У даљем тексту се у опису исте ситуације служи термином дисфорија чија двозначност може указати на два могућа тумачења. Превасходно значење овог термина је депресеја, па се у складу са тим дело може тумачити у смислу суицидне поруке – због немогућности проналажења излаза из депресивног стања приповедач ће извршити самоубиство. Међутим, овај термин означава и проблем субјекта који произлази из немогућности остварења јединства пола и рода (што је незамисливо па се тиме и уводи у поље настраности), па би се у складу са тим драма могла тумачити као проблем конституисања субјекта и кризе идентитета. Због неусклађености мисли субјекта под утицајем побуне тела, ауторка се афирмише и као евнух – субјекат кастрираних мисли<sup>6</sup>. Концепт евнуха превазилази традиционалну поделу друштва на мушки и женски род, па се тако може дефинисати као *међустанје* или стање афирмисања оба рода.

При покушају решења проблема наратолошког приступа поставља се питање аутономије ума – да ли дијалози и монолози који се називају у нелинеарној структури дела представљају више репрезентација једног ума или је то више различитих гласова? Одговор проналазимо у самом тексту

6 Sara Kejn, *Sabrane drame*, preveo David Albahari, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2008, 224.

– ауторка наводи да је она субјекат психотичног ума<sup>7</sup>, па се у складу са тим може дефинисати приповедач у првом лицу. До сада наведени проблематични аспекти драме ће нам у даљој анализи послужити за трансформацију самог термина психозе, тако што се појам психичког бола неће посматрати као узрок самог дела, већ као последица преиспитивања начина којим се одређена тела конституишу као значењска, а друга као одбачена.

Кејнова испитује однос снага између здравља и болести у смислу живота и смрти, духа и тела, при чему је тело оруђе смртности и као такво представља претњу по духовно савршенство а у случају манифестације било какве болести мора се изоловати и метафорично га треба усмртити. Једини могући иденитет који се тиме намеће је идентитет здравог, ефикасног и продуктивног човека. Може се рећи да је појам здравља друштвено условљен – „веза између појма здравља и друштвене нормалности је настала управо идеологијом владајуће класе“<sup>8</sup>. Психијатрија, као институционализован садржај који преузима одговорност субјекта на себе, тежи научној објективности – појединца своди под категорије и приписује му одлике објекта. Објективизацијом се присваја човек који треба да се лечи, његова веза са светом се прекида, а његово тело се посматра само у оквиру медицинског дискурса као болесно. Насупрот традиционалном приступу, који појединца анализира изоловано и статично, развија се антипсихијатрија као алтернатива која ће омогућити маргинализованом субјекту да се супротстави тотализујућој функцији институције и тако избори за своју различитост. Роналд Ленг, енглески психијатар који се често повезује са покретом антипсихијатрије, позива на радикално преиспитивање дотадашњих психијатријских принципа како би се отворила могућност успостављања дијалога међу различитостима и при томе истиче следеће:

Да бисмо га [човека] упознали морамо знати како она или он сам себе доживљава, како саму себе види, шта о самој себи мисли: биће-за-себе; како доживљава себе у свету других, шта она мисли како је други виде: биће-за-друге.<sup>9</sup>

Психијатар у том смислу представља законодавно тело које има за задатак да отклони све опасности и аномалије, чиме се успоставља бескрајан ланац манипулација у име лечења као и немогућност сагледавања истинитих потреба појединца коме је помоћ потребна. У истом смислу, Кејнова испитује концепт објективности и односа институције према субјекту. Психијатријски глас разума јој говори да постоји објективна стварност у којој су тело и ум једно<sup>10</sup> – та регулативна пракса ће произвести подручје ненастањивости тела и у њеном случају такво јединство тела и ума постаје немогуће. Полна разлика се често схвата као последица материјалних разлика које су, након дефинисања, даље обележе-

7 Исто, 194.

8 Лепа Млађеновић, „Солидарност алтернатива“, у: *Мрежа алтернатива*, 22.

9 Лепа Млађеновић, „Неке претпоставке разумевања Роналда Д. Лаинга“, у: *Koraci, godina XIII, knjiga XIII, sveska 1-2*, 1978, 80.

10 Sara Kejn, *Sabrane drame*, 193.

не и уобличене дискурзивним праксама. Тако се категорија пола од почетка схвата нормативном – пол је део регулативне праксе која производи тела којима управља. Материјализација пола спроводи се принудним понављањем одређених пракси које конструишу род. Дакле, род не представља својство субјекта, већ пре одређено друштвено нормирано понашање које субјекат усваја у циљу афирмисања. Под утицајем хетеросексуалне хегемоније род се конституише као мушки или женски чиме се даље укида могућност да се друга тела замисле. Свако одступање од те схеме сматра се подручјем одбаченог тела у којем се не може живети из разлога што „појам одбацивања указује на деградираност или одбаченост у оквирима друштвености“<sup>11</sup>. Одбачене зоне унутар друштвености, које је искључила психоанализа, субјекат доживљава као сталну претњу, па се тако поље одбачености не може поново конституисати у субјекту а да не запрети психозом.<sup>12</sup> Ако се род сматра конструкцијом која је попримила карактер нужности, онда се тело материјализује посредством продуктивних присила. Али, са друге стране, ако је род конструисан, онда се нужно мора признати безброј начина конструисања рода што даље омогућава редефинисање регулативне схеме унутар ње саме.

У тексту *Психозе* се не може ући у траг јасно дефинисаном телу, то јест тело није материјализовано ни у биолошком ни у културолошком контексту. Осећање срама и очаја попримају телесне сензације које лекари посматрају као пуки објекат, нудећи јој лекове за урођени бол<sup>13</sup> зарад њеног поновног укључивања у институционализовано поље нормирано од стране „моралне већине“<sup>14</sup>. У случају објављивања сопственог доживљаја који се коси са утврђеним, субјекат свесно себе именује/стигматизује/елиминира у друштву, па се стога смешта у простор у оквиру којег се може контролисати. Именовање субјекта као поремећеног реафирмираше га, а појам лудила, у овом случају добија најближе одређење у следећем:

„У случају јаке манипулације доживљајем (...) оно аутентично, неинтериоризовано у људском бићу, спасава се лудилом. Лудило се с тога може посматрати као последњи отпор бића тоталном постварењу. (...) Непризнати доживљај (не-моралан, не-нормалан, без-уман) тек у лудилу има своју легитимност, да би баш тада био проглашен за болест, дисквалификован и уништен психијатријом.“<sup>15</sup>

Сара Кејн поставља питање критеријума којима се процењује шта је разумно а шта не у истом смислу као што се Џудит Батлер бави питањем регулативних пракси које конституишу културну интелигибилност и одбаченост. За разлику од психотичног ума који губи сваки контакт са реалношћу, Кејнова посве разумно поставља проблем односа институције и субјекта – једина могућност опстајања субјекта у том односу је да пригрли лажи хроничног лудила разумних<sup>16</sup>. Али, у њеном случају, не постоји

11 Џудит Батлер, *Тела која нешто значе*, 15.

12 Исто, 15.

13 Sara Kejn, *Sabrane drame*, 193.

14 Исто, 197.

15 Лепа Млађеновић, „Солидарност алтернатива“, 26.

16 Sara Kejn, *Sabrane drame*, 212.

могућност таквог лека који може приписати смисао животу, већ је неопходно хемијском лоботомијом затворити више функције мозга и избрисати постојећу личност која се није конституисала у оквиру друштвеног обрасца како би се реконституисала и оспособила за живот.<sup>17</sup> Психоза тако може представљати пре колективно стање друштва, које страхује од продирања свега што је недозвољено, него поремећај који је послужио ауторки да изрази сопствени осећај унутрашњег бола. Свака схема, систем представља континуирану шоктерапију у циљу брисања сваког одступања које представља претњу по његов интегритет.

Сваки вид понашања несводивог у јасно дефинисану родну матрицу биће нужно окарактерисан као настран и девијантан, па се тако и различитост Саре Кејн конституише као природна инфериорност на основу хетеросексуалне хегемоније, која своје оправдање има једино у циљу репродукције. Есенцијалистичко схватање концепције рода конституише и тежи јединству истоветности, док њему алтернативно схватање престаје да буде алтернативност уколико се претвори у идеологију. Проналажење неког међу-решења је изгледа једино могуће уколико се отвори могућност дијалога између два екстремна становишта.

#### Литература:

- Arto, Antoen, *Van Gog, samoubica žrtva društva*, prevela Vesna Cakeljčić, Clio, Beograd, 2001.
- Батлер, Џудит, *Тела која нешто значе*, превела Славица Милетић, Самиздат Б92, Београд, 2001.
- Kane, Sarah, *Complete plays*, Methuen Drama, London, 2006.
- Kejn, Sara, *Sabrane drame*, preveo David Albahari, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2008.
- Klein, Naomi, *The Shock Doctrine*, Penguin Books, London, 2007.
- Koraci, godina XIII, knjiga XIII, sveska 1–2, 1978.
- Leing, Ronald, *Jastvo i drugi*, prevela Milica Mint, Svetovi, Novi Sad, 1989.
- Мрежа алтернативна*, приредили Александар Петровић и Лепа Млађеновић, Светлост, Крагујевац, 1987.
- Saunders, Graham, *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, 2002.
- Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre*, Faber and Faber, London, 2006.
- ТкН*, Часопис за теорију извођачких уметности, br. 4, тема броја: Нови плес/Нове теорије, Београд, август 2002.
- <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4035241,00.html>, 29. januar 2009.

17 Исто, 203.

**CONSTITUTING THE THIRD GENRE IN SARAH KANE'S DRAMA  
4.48 PSYCHOSIS**

**Summary**

The paper concerns the analysis of the play *4.48 Psychosis* by the British playwright Sarah Kane. The principal aim of the paper is to indicate the possibility of the interpretation of *Psychosis* irrespective of the playwright's biographical facts and thereby to examine the process of the constitution of subject as well as the relation between health and illness/insanity.

*Јована Павићевић*





Владимир КАРАНОВИЋ  
Крађујевац

## ТЕОРИЈА „ДУХОВНОГ НАТУРАЛИЗМА“ ЛЕОПОЛДА АЛАС КЛАРИНА

Већина критичара и историчара књижевности се слаже са оценом да натурализам у Шпанији није могао имати већег одјека у односу на неке друге европске земље. Међутим, осим углавном епигонског односа који шпански писци имају према француским узорима, на тлу Шпаније јавља се темељна анализа поставки француског натурализма, које интелектуалци тога времена прилагођавају локалним естетским становиштима и доприносе стварању оригиналне књижевности. Дела настала током друге половине 19. века сматрају се најзначајнијим издацима шпанске националне књижевности (након *Златног века*). Несумњиво један од најзначајнијих теоретичара шпанског натурализма, Леополдо Алас Кларин, заузима обнављачку функцију кад је натурализам у питању, истовремено одбацујући одређене оригиналне поставке, али и модификујући их и прилагођавајући их шпанској средини. Проналазимо неколико фаза развоја теоријске мисли о натурализму Л. А. Кларина, а које у потпуности можемо довести у везу са актуелним филозофским и естетским становиштима последњих деценија 19. века.

**Кључне речи:** Леополдо Алас Кларин, натурализам, поетика, подражавање, шпанска књижевност реализма

### 1. Увод

„За разматрање питања стварности и реализма уопште веома је важан појам „подражавања“, који сведочи, још од Аристотелове теорије, о томе да су се критичари стално бавили проблемом стварности. Без обзира на то како је могло бити његово право значење у Аристотела, појам подражавања је у историји књижевне критике тумачен као верно копирање, као натурализам“.<sup>1</sup>

Деметрио Естебанес Калдерон у свом *Речнику књижевних термина* даје објашњење, које се првенствено односи на шпанску средину. Натурализам је „un movimiento literario surgido en Francia en la segunda mitad del siglo XIX y extendido por varios países de Europa, entre ellos España, donde se desarrolla en la década de los años ochenta de dicho siglo.“<sup>2</sup>

1 Рене Велек, *Критички појмови*, превели Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Вук Караџић, Београд, 1966, 150.

2 „књижевни покрет настао у Француској у другој половини XIX века, проширен по разним европским земљама, међу којима је и Шпанија, где се развија осамдесетих година XIX века.“ (превод: аутор)  
„Naturalismo“ in: Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial, 2006, 718.

Ентузијазам Емила Золе и његових следбеника усмерен је ка томе да се у књижевности, а посебно у роману, примени експериментални метод, који су већ утврдили научници и природњаци, а који је представљен у делу Клода Бернара *Увод у експерименталну медицину* (1865). Уметник, пре свега, треба да буде посматрач који је у стању да асимилује мноштво аспеката света који га окружује.<sup>3</sup> Склоност ка научној методи, али и жеља да критичар своје закључке заснује на што сигурнијим подацима, била је веома изражена код познатог француског теоретичара и историчара књижевности Иполита Тена. За теорију али и историју књижевности значајан је Предговор који пише за своју *Историју енглеске књижевности* (1864), где формулише књижевну теорију и своди је на три елемента који одређују аутора и његово дело. То су раса, средина и тренутак.<sup>4</sup>

Естетиком натурализма писац и читаоци, као последица натуралистичко-позитивистичке концепције књижевности, успостављају једну нову врсту односа. И због тога је натурализам представљао опасност за владајуће идеолошке и друштвене поставке, јер се њиме доводе у питање постојеће привилегије одређених слојева. Натурализам је зато означен као персонификација зла којем се треба оштро супротставити.<sup>5</sup>

## 2. Натурализам у Шпанији

Обележје које издваја писце тзв. „друге генерације шпанских реалиста“ (Емилија Пардо Басан, Леополдо Алас Кларин, Армандо Паласио Валдес и Висенте Бласко Ибањес) јесте утицај француског натурализма. Реалистички роман уступа место једном новом типу романа који има научне тенденције, настао под утицајем филозофије Конта, Тена, Дарвина и Бернара. Његова филозофска основа је детерминизам урођених, природних, али и друштвених феномена, а циљ је да роман постане биолошки и социолошки документ. Нове тенденције у књижевности проузроковале су велике полемике у интелектуалним и књижевним круговима. Углавном су се шпански аутори супротстављали теорији детерминизма, научњаштва, одумирању духовности човека који се своди на чисту материју и сирову природу. Међутим, аутори преузимају технику натурализма, како у композиционом, тако и у стилском смислу, поредећи нове тенденције са већ постојећом традицијом пикарског жанра и стваралаштвом Мигела де Сервантеса.<sup>6</sup>

3 Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2007, 226, 227.

4 Мирослав Бекер, „Романтизам и касније“ in: *Повијесни књижевних теорија (од античке до краја деветнаестог столећа)*, избор текстова и повијесни увод Мирослав Бекер, СНЛ, Загреб, 1979, 231, 232.

5 Francisco Caudet, *El parto de la modernidad: la novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones de la Torre, Biblioteca Nuestro mundo, 2002, 41–43.

6 *Idem*, 313, 314.

### 3. Афирмација натурализма у Клариновим текстовима

Најзначајнија фаза развоја шпанског романа и критике друге половине XIX века обухвата период између 1881. и 1890. године. Основна карактеристика овог периода јесте паралелно постојање реалистичких и натуралистичких тенденција.<sup>7</sup>

Истовремено са појавом Предговора за роман *Un viaje de novios* Емилије Пардо Басан (1881–1882) у мадридском Атенеуму организован је низ расправа на тему „утицај натурализма у уметности“, у Сектору за књижевност и лепе уметности.

Говор Леополда Алас Кларина у Атенеуму објављен је у листу *El Progreso* 20. јануара 1882. године. Он у натурализму види тенденцију која у уметности постоји још од давних времена: „Хомер је натуралистички песник у многим својим делима.“ Међутим, бића натприродних карактеристика нису више предмет модерног романа; „данас“, истиче Кларин, „романописац тражи одређену тему, ликове и форму дела у свету какав јесте, у њему налази једини извор инспирације, посматра, употређује, размишља, закључује и саопштава“. Кларин овом приликом одбацује фотографски принцип као кључно полазиште натуралистичког романа. Сматра да је потребан одређени степен интелигенције да би се тема ваљано одабрала и да пуко репродуковање спољашњег света није циљ натурализма. Већ од 1881. године Кларин постаје страствени бранилац натурализма, али једне модификоване варијанте француског натурализма. У есеју *El libre examen y nuestra literatura presente* (1881) говори о развоју књижевности, а за роман каже да је то „средство које књижевност нашег времена користи да одрази опште мишљење, савремену культуру и преовлађујући принцип на којем се савремено друштво заснива“.<sup>8</sup>

У делу *La literatura en 1881* (1881) наилазимо на критику првог шпанског натуралистичког романа, *Сиротиња* (*La desheredada*) Бенита Перес Галдоса. Аутор овде у потпуности стаје на страну натурализма и изражава задовољство што је „најбољи писац тога времена“, Перес Галдос, усвојио и применио поставке Золиног натурализма.<sup>9</sup> Кларин сматра да је Перес Галдос први писац који се усудио да описује сиромашне квартаве Мадрида на позитиван и оптимистички начин. Овај роман за Кларина представља слику личне људске али и опште, друштвене беде.<sup>10</sup>

За Кларинову теорију натурализма битан је један текст из дела *La literatura en 1881* (1881), а то је критика романа *Un viaje de novios* Емилије

7 Adolfo Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Ediciones Almar, Biblioteca filológica, 2002, 63–71.

8 Leopoldo Alas Clarín, “El libre examen y nuestra literatura presente” in: *Solos de “Clarín”*, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=5088> (2001)

9 María Dolores García Rojo, *Técnicas naturalistas en la novela española*, Madrid, Departamento de Literatura española, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1983, 405.

10 Leopoldo Alas Clarín, “Crítica de *La desheredada* (La literatura en 1881)” in: *Clarín y La Regenta (1884–1984)*, dirigido por Andrés Amorós y José María Martínez Cachero, Madrid, Biblioteca Nacional, 1984–1985, 154–159.

Пардо Басан. Осврћући се овом приликом на савремени шпански роман, каже:

„La novela es un género único que en España prospera en estos días; y esto me parece muy bien, porque es lo más natural, y lo que es natural siempre acaba por ser lo mejor.“<sup>11</sup>

У наставку истиче да је управо француска верзија натурализма она која је права, аутентична, законита, која поставља каноне, док шпански натурализам једва да постоји. Додаје да је француски натурализам нешто више од Золиних романа.<sup>12</sup>

Битан је и скуп чланака под називом *О натурализму (Del naturalismo)* објављених у листу *La Diana* између фебруара и јуна 1882. године. Аутор се у овим текстовима бави неком врстом „естетике и метафизике натурализма“. Сматра да нова школа не мења онај део естетике који се односи на лепоту по себи, нити на реалност објеката у којима се налази, већ само део који се односи на лепоту коју производи једно уметничко дело. Натурализам нема амбицију да уметност претвара у науку, колико год наука била заводљива за критичара и романописца. Натурализам се такође не сматра једином рационалистичком појавом свих времена, нити пориче већ постојеће теорије уметности, већ се сматра само једном фазом у развоју рационалистичке тенденције. Ако не произлази из неког одређеног система, нити доприноси неком другом, натурализам има функцију коју можемо назвати над-уметничком или трансценденталном у строгом смислу. Натурализам представља приближавање уметности свакодневном животу, како појединца тако и читавог друштва. У процесу посматрања и експериментисања налазе се средства којима натурализам постиже свој циљ, а то је верно представљање истине која се заснива на лепоти ствари и њиховим међусобним односима.<sup>13</sup> Нова филозофска школа добија име од речи „природан“ (*natural*), али не на основу супротности са појмом идеје или духа, не на основу спознаје света који нас окружује помоћу чула, већ због тога што је нова уметност у складу са стварношћу. Натурализам није ексклузивистичко гледиште. Он не искључује постојање осталих тенденција и не сматра да су једино дела натурализма вредна, добра и свевремена. Извесно је да натуралиста који опонаша стварност не сме да дозволи: 1) да материјал који обликује буде исти онај који се подражава; 2) не сме да занемари психолошке законе који захтевају да се објекти сагледавају увек на један исти начин, и да се представљају на исти начин. Овом тврдњом одбацује се захтев за фотографском репродукцијом, коју аутори сматрају врховним законом натурализма. Многи тврде да се натурализам рађа из песимизма. Натурализам захтева репродуковање стварности

11 „Роман је једина књижевна врста која доживљава успон у Шпанији модерног доба; а то ми се чини као веома добро, зато што је најприроднија врста, а оно што је природно често је и најбоље.“ (превод: аутор)  
Leopoldo Alas Clarín, “Crítica de *Un viaje de novios* (La literatura en 1881)” in: Sergio Beser, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Editorial Laia, 1972. 271.

12 *Idem*, 271–274.

13 Leopoldo Alas Clarín, “Del naturalismo” in: *Clarín y La Regenta (1884–1984)*, dirigido por Andrés Amorós y José María Martínez Cachero, 135–138.

каква она јесте, претходно пажљиво посматрана и проверена једном врстом уметничког експеримента.

Сматра да је Зола дозволио да га заведе позитивизам, па отуда захтев да се уметност приближи науци, и да се преузму принципи посматрања и експериментисања. Насупрот Золи, Кларин сматра да уметност не треба и не може бити наука, нити је натурализам уско повезан са позитивизмом. Натуралистичка уметност је у предности јер су модерне прилике повољне за њен развој; с друге стране, позитивизам није успео да докаже да је свако *a priori* сазнање могуће. Наука никад неће моћи да се помеша са уметношћу, јер иако је истина циљ обе активности, увек ће наука представљати активност спознаје, размишљања и ништа више; а уметност, активност у којој преовладава осећање, и увек ће се разликовати по начину спознаје објекта и по свом циљу.

Кларин на следећи начин одређује одлике натурализма:

„Finalidad: la verdad de lo real, tal como es. Medios: la observación de los datos, minuciosa, atenta, sistemáticamente estudiados; y después en la composición, que es la que da enseñanza, el resultado, que es la obra del arte después de la gestación y de todos los trabajos preparatorios. El idealismo niega ese propósito: la verdad tal como es; y niega los medios, que nunca en él son como deben: la observación y la experimentación.“<sup>14</sup>

У намери да да научну и позитивистичку ноту натурализму, Зола преузима експериментални метод и тврди да је то једини могући метод који уметност може да има, одбацујући све остале начине спознавања објекта. Као физичар или филозоф, натуралиста треба да преузима податке из природе, посматра потпуно ослобођен свих предрасуда и предубеђења. То је један од кључних ставова натурализма: уметник не треба да обликује своје ликове нити радњу својих дела на основу неке тренутне инспирације. Када се сакупе подаци из реалног света око нас, кад је завршен процес посматрања, почиње композиција и оно што називамо експериментисање, преузимајући термин од физичара и физиолога. Да би постигао жељене резултате, а то је спознаја законитости, експериментатор ставља објекте посматрања у одређене услове којима управља да би нешто потврдио или оповргао. У наставку се бави романом и његовим значајем у модерној књижевности. Слаже се с онима који роман сматрају најзаступљенијом прозном врстом XIX века. О роману каже:

„la novela será la forma más amplia de la literatura y el natural campo de las obras escritas de la fantasía. La novela es el género que era natural que predominantemente fuese cultivado desde el momento en que el arte literario llegaba a la emancipación racional. La novela es el género de la libertad en literatura.“<sup>15</sup>

14 „Циљ: истиноликост онога што је реално, онако како јесте. Поступци: посматрање уз детаљно, прецизно, систематично проучавање прикупљених података; а затим, у процесу композиције, која је производ вештине, добијамо резултат, који представља уметничко дело по настанку и окончању свих припремних радњи. Идеализам одбацује такав циљ: истину онакву каква јесте; одбацује и поступке, који никад нису они који би требало да буду: посматрање и експериментисање.“ (превод: аутор) *Idem*, 143.

15 „роман ће бити најшира књижевна форма и природна средина за сва дела фикције. Роман је књижевна врста која је сасвим оправдано преузела доминацију од када су у

Роман није најбоље проучена врста и његове могућности још увек нису исцрпљене, нема границе и у њега све може да стане. Роман је свеобухватни израз књижевног стваралаштва, јер је верна копија живота, у свим његовим аспектима. Због тога роман не може бити дело науке, јер наука одбацује из стварности све што директно није повезано са појединачним објектом који је предмет интересовања.

Пред крај свог есеја говори о процесу посматрања, експериментисања и стварања ликова. Романописац мора да види нешто више од разоја појединачне душе или тела, једног човека и његовог темперамента, и мора да учини нешто више од саме констатације да појединац и средина трпе међусобне утицаје. Кларин се не слаже с тим да главни циљ натуралистичког романа треба да буде студија једног читавог живота појединца. У одбрану свог става каже да има много других појава у природи, у друштвеном животу, које су занимљиве или важне, и које треба да буду схваћене на начин на који то уметност захтева. То је потпуно супротно принципима слободне уметности и изражавања лепоте.<sup>16</sup>

О *стилским одликама романа (Del estilo en la novela) (Arte y letras, 1882–1883)* представља низ чланака које је Кларин објавио у периоду од неколико месеци. У чланцима се аутор бави проблемом језика који је закупао шпанске романописце. Једно од питања које су аутори постављали јесте: који је најадекватнији стил за роман? И друго: како превазићи тренутни недостатак квалитетних шпанских романа? Одговор на ова питања Кларин даје кроз стилску анализу француских али и шпанских аутора, сматрајући да стил романа мора бити прилагођен садржини.<sup>17</sup>

### 3.1. „*La cuestión palpitante*“ – Кларинов Предговор као ограз критичког *сјава* према натурализму

Емилија Пардо Басан је 7. новембра 1882. почела у листу *La Época* да објављује чланке под називом *La cuestión palpitante* с намером да обавести књижевне кругове и јавно мњење о великој трансформацији коју трпи европски роман и да прилагоди шпанским културним условима одређене поставке француског натурализма. Чланци су већ наредне, 1883. године, објављени у форми књиге са критичким и теоријским предговором Леополда Алас Кларина. Свих 20 чланака објављено је до 16. априла 1883. године.<sup>18</sup>

У Предговору за прво издање овог теоријског текста, Кларин се бави теоријским поставкама натурализма. Поставља питање: Шта је то натурализам? Овај текст не даје одговор на постављено питање и аутор се не

---

књижевности ојачале рационалистичке тенденције. Роман је књижевна врста која је оличење слободе.“ (превод: аутор)  
*Idem*, 145.

16 *Idem*, 146–151.

17 Sergio Beser, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Editorial Laia, 1972, 49, 50.

18 Donald L. Shaw, *Historia de la literatura española*, vol. V (El siglo XIX), Barcelona, Editorial Ariel, 2000, 237, 238.

бави дефиницијом натурализма, али зато објашњава шта натурализам није. Сматра да натурализам није опонашање свега што чула сматрају гнусним, јер натурализам не копира осећај, нити то икад може, а гађење и одвратност су у сфери осећаја. У наставку каже:

„El naturalismo no es tampoco la constante repetición de descripciones que tienen por objeto representar ante la fantasía imágenes de cosas feas, viles y miserables.“<sup>19</sup>

Кларин примећује да натурализам није сличан позитивизму, нити се ограничава на поступке посматрања и експериментисања у апстрактном смислу, посебно не на начин на који то подразумева Клод Бернар. Натурализам није исто што и песимизам, иако многи критичари мисле супротно; он у себи крије низ поука и корисних савета, али он није проповедао-ница. Кларин изражава свој став о демократичности натурализма:

„El naturalismo no es una doctrina exclusivista, cerrada, como dicen muchos: no niega las demás tendencias. Es más bien un oportunismo literario; cree modestamente que la literatura más adecuada a la vida moderna es la que él defiende. El naturalismo no condena en absoluto las obras buenas que pueden llamarse idealistas; condena, sí, el idealismo, como doctrina literaria, porque éste le niega a él el derecho a la existencia.“<sup>20</sup>

Натурализам није ни збирка рецепата за писање романа. Кад неко нема списатељског талента не могу му помоћи набројана правила, већ мора сам да створи дело које ће заслужити пажњу и допринети развоју уметности.<sup>21</sup> Кларин сматра да натурализам има надмоћ над другим тенденцијама и доводи до потребне реформе у књижевности, у складу са духом времена.

### 3.2. Заокреп ка „духовном натурализму“

Од 1887. године долази до заокрета у тумачењу Золиних ставова и критичари теже некој врсти „духовног натурализма“ (*naturalismo espiritual*). Критичари који су Золу безрезервно подржавали сада га објективније перципирају и отворено критикују одређене ставове. То је период када руска књижевност (Гогољ, Толстој, Достојевски) све више има утицаја у шпанској средини.

Леополдо Алас Кларин објавио је 14. маја 1890. године у листу *La Publicidad* у Барселони чланак у којем закључује да за епски род, а по-

19 „Натурализам такође није непрестано понављање описа који за циљ имају да уобразиљи представе слике ружних, злих и јадних појава.“ (превод: аутор) Leopoldo Alas Clarín, “Prólogo a *La cuestión palpitante*” in: *Clarín y La Regenta (1884–1984)*, dirigido por Andrés Amorós y José María Martínez Cachero, 152.

20 „Натурализам није ексклузивистичка и затворена доктрина, као што многи тврде: не пориче постојање осталих тенденција. Реч је о једној врсти књижевног опортунизма; сматра да је књижевност која је најприкладнија модерном животу управо она коју представља. Натурализам апсолутно не осуђује ваљана дела која се приписују идеализму; међутим, осуђује идеализам као књижевну доктрину, јер му она оспорава право на егзистенцију.“ (превод: аутор) *Idem*, 153.

21 *Idem*.

себно натуралистички роман, престаје интересовање публике јер историјске околности захтевају другу врсту књижевности. Каже да модерна књижевност мора бити „поезија која делује индиферентно, али то никако није; књижевност која медитира, размишља и сања, која се припрема, која није за све, али јесте у име свих“. Натурализам, који се заснивао на доминацији средине над ликовима, замењен је тенденцијом у којој ликови и њихов унутрашњи свет имају све већи значај. Овој појави несумњиво доприноси и све већи утицај руског реалистичког романа на културни живот Шпаније. Кларин углавном прихвата нове токове, а посебно је наклоњен психолошком и поетском роману, али увек у оквирима реалистичке књижевности.<sup>22</sup> У овом периоду јавља се и тенденција повратка класичном типу романа, са компликованим заплетом, где ће садржина и структура бити од највеће важности. Та тенденција означена је синтагмом *la novela novelesca*.<sup>23</sup>

У последњој деценији XIX века писци углавном теже роману с духовним тенденцијама и развоју психологије ликова. Њихова рецепција натурализма и романа претходне деценије много је блажа и умеренија. Леополдо Алас Кларин у овом периоду и даље брани реализам и натурализам, али његова одбрана нема динамику и срчаност која је некад постојала. Истовремено, сматра потпуно прихватљивим и остале тенденције, попут поетских, духовних или психолошких. Једина тенденција коју експлицитно осуђује јесте ескапизам, који поистовећује са симболизмом и модернизмом.<sup>24</sup> Иако се окреће новим правцима европске филозофије и естетике, Кларин тврди да је натурализам и даље актуелан, и да још увек испуњава своју мисију. Међутим, свестан је да су се околности драстично промениле, што видимо у наведеном сегменту чланка из часописа *La España moderna* (1890):

„La escuela de la experimentación sociológica, del documento humano fisiológico, etc, etc, no significa hoy ya una revolución que se prepara o que ahora vence, sino una revolución pasada, que ya da sus frutos y deja que otras pretensiones, nacidas de otras necesidades del espíritu libre, tomen posesión de la parte que les pertenece en la vida del arte.“<sup>25</sup>

Оно што је дефинитивно последица модерног доба јесте престанак доминације позитивизма у натурализму. Због тога сматра да је увек актуелан изворни, прави натурализам и изражава своју спремност да га брани као и пре неколико деценија. Кларин сматра да уметност мора бити одраз стварности, било да је реч о друштвеним или природним аспектима тога

22 Beser, *op.cit.* 156–160.

23 *Idem*, 152–154.

24 Yvan Lissorgues, *Clarín político*, prólogo de Gonzalo Sobejano, Oviedo, KRK Ediciones, 2004, 1119–1122.

25 „Школа прочитања друштвених процеса, физиолошког документа човека, итд, итд, у данашње време више не представља револуцију која треба да се изведе или која побеђује, већ револуцију која је прошла, која је испунила свој циљ и уступа место другом тежбама, проишавших из потреба слободног духа, које узимају свој део који им у уметности припада.“ (превод: аутор)  
*Idem*, 1139.



света, или о унутрашњем свету човека. Сва осећања, као и религиозно осећање део су стварности.<sup>26</sup>

#### 4. Закључак

Почетком осамдесетих година у шпанским књижевним круговима постепено су прихватани Золини ставови о новој уметничкој тенденцији и утицај науке на књижевност постаје све већи. За многе критичаре, наука је та која може понудити решења за проблеме које човек већ дуже време има и који окупирају његов свакодневни живот. Наука је код модерног човека створила много већи осећај сигурности и независности. Међутим, у Шпанији реч „наука“ постала је синоним за нерелигиозност и атеизам. Утицај религије, тј. снажан реалистички осећај појединца који се заснива на традиционалним специфичностима шпанског бића, допринео је великој разлици између натурализма у Шпанији и осталим европским земљама.

Очигледно је да шпански натурализам није наклоњен Золиној естетици, већ представља формулу која сједињује материју и дух. Порекло ове тенденције треба тражити у филозофији немачког краусизма, која је била веома распрострањена у шпанским интелектуалним круговима друге половине XIX века.<sup>27</sup>

Став који многи аутори заузимају према француском натурализму није зависио само од личних естетских начела већ је био условљен и њиховим идеолошким опредељењима.

Према Кларину, натурализам је једна историјска школа, која је највише у складу са модерним временом, то је „уметност у сагласју са стварношћу“. Посматрање је основни начин да се проникне у стварност, да се она схвати, и да се спознају закони који у њој владају. Натурализам представља теорију чији је циљ да убудуће уметност буде у служби интереса друштва много интензивније него до сада, пратећи на тај начин токове модерне цивилизације. Кларин заузима одређену обнављачку функцију кад је натурализам у питању, истовремено одбацујући одређене оригиналне поставке, али и модификујући их и прилагођавајући их шпанској средини. Осим почетне фазе у којој критика натурализма није довољно прецизна и конзистентна, у теоријској мисли Кларина издвајамо и период одбране натурализма од напада традиционалиста, али и фазу карактеристичну за последњу деценију XIX века када се аутор све више окреће духовним и психолошким критичким тенденцијама с краја века.

#### Литература:

Примарна литература

Alas Clarín, Leopoldo. “Crítica de *La desheredada* (La literatura en 1881)” in: *Clarín*

<sup>26</sup> *Idem*, 1140.

<sup>27</sup> Joan Oleza Simó, “Realismo y naturalismo en la novela española”, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=7971> (2002)

y *La Regenta* (1884–1984), dirigido por Andrés Amorós y José María Martínez Cachero, Madrid, Biblioteca Nacional, 1984–1985, 154–159.

“Crítica de *Un viaje de novios* (La literatura en 1881)” in: Beser, Sergio. *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Editorial Laia, 1972. 271–279.

“Del estilo en la novela” in: *Clarín y La Regenta* (1884–1984), dirigido por Andrés Amorós y José María Martínez Cachero, 203–217.

“Del naturalismo” in: *idem*, 135–151.

“El libre examen y nuestra literatura presente” in: *Solos de Clarín*, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=5088> (2001)

“Prólogo a *La cuestión palpitante*” in: *Clarín y La Regenta* (1884–1984), dirigido por Andrés Amorós y José María Martínez Cachero, 152, 153.

#### Секундарна литература

##### *Историје књижевности:*

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2007. 223–254.

Río, Ángel del. *Historia de la literatura española*, Vol. II (desde 1700 hasta nuestros días), Barcelona, Ediciones B, 1998. 271–345.

Shaw, Donald L. *Historia de la literatura española*, Vol. V (El siglo XIX), Barcelona, Editorial Ariel, 2000, 185–244.

Sotelo Vázquez, Adolfo. *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Ediciones Almar, Biblioteca filológica, 2002. 13–234.

##### *Студије:*

Бекер, Мирослав. „Романтизам и касније“ in: *Повијесті књижевних теорија (ог антике до краја деведнаестог стољећа)*, избор текстова и повијесни увод Мирослав Бекер, Загреб, СЛ, 1979, 211–238.

Beser, Sergio. *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Editorial Laia, 1972. 302.

Caudet, Francisco. *El parto de la modernidad: la novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones de la Torre, Biblioteca Nuestro mundo, 2002, 21–50.

García Rojo, María Dolores. *Técnicas naturalistas en la novela española*, Madrid, Departamento de Literatura española, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1983, 405–410.

Lissorgues, Yvan. *Clarín político*, prólogo de Gonzalo Soberano, Oviedo, KRK Ediciones, 2004, 1081–1150.

Oleza Simó, Joan. “Realismo y naturalismo en la novela española”, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=7971> (2002)

##### *Приручници:*

Estébanez Calderón, Demetrio. „Naturalismo“ in: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial, 2006, 718–722.

Велек, Рене. *Критички појмови*, превели Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Београд, Вук Караџић, 1966, 149–166.

**THE THEORY OF “SPIRITUAL NATURALISM” BY  
LEOPOLDO ALAS CLARÍN**

**Summary**

In the introductory, the author presents the object of scientific reflection and defines relevant literary-theoretical terms. At the same time he presents cultural and intellectual context in which aesthetic views are developed. Certainly, one of the most important theorists of the Spanish naturalism, Leopoldo Alas Clarin, made series of essays and articles which deal with naturalism from different perspectives. When it comes to naturalism, Clarin represents certain renewable function, which dismisses certain original assumptions but at the same time he modifies them, adjusting them to the Spanish environment. Besides the initial phase where the critic of naturalism wasn't precise and consistent enough, we can single out two more phases in the theoretical mind of Leopoldo Alas and these are the period of defending naturalism from the traditionalists' attacks and the phase characteristic for the last decade of the 20<sup>th</sup> century when the author turns more and more towards the spiritual and psychological critical tendencies at the end of the century.

*Vladimir Karanović*



## ХЕРМЕНЕУТИЧКИ ПРИСТУП ПОИМАЊУ ВРЕМЕНА У РОМАНУ *ГОСПОЂА ДАЛОВЕЈ* ВИРЦИНИЈЕ ВУЛФ

Ослањањем на основе херменеутике, у овоме раду описан је начин на који Вирцинија Вулф враћа људско искуство на само чело романескне праксе. Рад се фокусира на тврдњу да сваку околност карактерише одређени хоризонт, као и на став да концепт хоризонта представља могућност за адекватно разумевање и упоређивање блиских и удаљених догађаја. Појам времена оријентисан је ка расветљавању и тумачењу сензација које усмеравају јунакињу, али и ка тумачењу свих оних тананих нити на основу којих њена егзистенција побија идеологију и устројство културне атмосфере којој и сама припада.

**Кључне речи:** време, искуство, сензација, хоризонт

Вирцинија Вулф, на себи својствен начин, има намеру да све што описује у своме славном роману *Госпођа Даловеј* обједини како би отворила једна сасвим нова врата. Ако је у природи уметника да своје лично искуство кроз писану реч открије јавности, Клариса Даловеј је свакако уметница, док је ово дело портрет уметнице као средовечне жене.

У роману *Госпођа Даловеј* једноставност тока приче прате сцене из живота неколико ликова, заједно са њиховим токовима свести. На пример, Рикерово тумачење овога романа заснива се на разумевању „имагинативних варијација фиктивног искуства времена“<sup>1</sup>, које су у вези са његовом првобитном намером да употпуни свој велики херменеутички концепт. Темпорална искуства у роману имају заједничку почетну позицију која лежи на контрасту између хронометријског времена које означавају откуцаји Биг Бена и других сатова, и унутрашњих доживљаја времена Кларисе Даловеј и Септимуса Смита, кога многи критичари доживљавају као Кларисин *alter ego*. Рикер хронолошко време откуцаја сатова назива официјелним временом, док с друге стране говори о интимном доживљају времена ликова означавајући га као „време живота“.<sup>2</sup>

1 З. Бечановић-Николић истиче да је Рикерово тумачење романа *Госпођа Даловеј* засновано на „схватању имагинативних варијација фиктивног искуства времена као полазишта за разумевање апорија, и заправо је у већој мери илустративно него што је креативно.“ Кроз формирање херменеутичког концепта, Рикер истиче да је за њега управо тај концепт од великог значаја за тумачење књижевног дела. Рикер се у својој интерпретацији романа *Госпођа Даловеј* између „временских прича“ и „прича о времену“ опредељује за ове друге. Време је у овоме роману у директној вези са проблемом спознаје. Зорица Бечановић-Николић, *Херменеутика и поетика: Теорија приповедања Пола Рикера*, Геопетика, Београд, 1998, 120.

2 Рикер темпорална искуства ликова означава као „време живота“, док време откуцаја сатова назива официјелним или монументалним временом, позвавши се на Ничеов термин „монументална историја“. Ibid, 121.

Од Аристотела до Канта преовладава доследност тврдње да се целовитост, затварање и идентитет поистовете са органском структуром самога књижевнога дела. С тим у вези, амерички књижевни критичар Мари Кригер указује да је позивање на јединство могуће само у интеракцији са оним што му је супротно, што је различито, и што уноси дозу динамичности. Управо је то оно што у свакој органској структури делује. Превирање тока свести, које, с једне стране, прати Кларису Даловеј, а с друге Септимуса Смита, означава ту супротност, али и ограниченост као „конститутивно својство органске структуре“,<sup>3</sup> где је крај увек израз те ограничености. Почетак и крај књижевног дела подразумевају учешће времена у самом разумевању приповедне структуре. Време је то које се показује као многоструко активна компонента, али и као спона између Кларисиног и Септимусовог лика.

Миметички ауторитет реалистичног романа, какав је роман *Госпођа Даловеј*, и његова верност индивидуалном искуству, према мишљењу Јана Вота, одређен је описима унутрашњих и спољашњих светова.<sup>4</sup> Стабилност искуства индивидуе зависи од стабилности света у коме живи. Да би унутрашњи свет задобио поверење читаоца, спољашњи свет мора да буде конкретан, целовит и стваран; укратко, мора да буде настањив. Оно што прати обиље миметичких детаља, а што продубљује илузију реализма, јесте легитимност времена. У тумачењу Кларисиног лика, време полако поприма улогу учесника у радњи, који је поуздан попут свеприсутног приповедачевог гласа. Композициона динамика и вербална артикулација овде пружају непосредан доживљај времена кроз измештање темпоралности. Џ. Хилис Милер у свом делу *Mrs. Dalloway: Repetition as the Raising of the Dead* испитује приповедачку употребу времена и употребу неуправног говора „што омогућава да сећање истовремено буде и удаљавање од догађаја и стапање са њим“.<sup>5</sup>

У приступу овоме роману ваља споменути филозофа Хенрија Бергсона који је у раскораку са Кантовим идеализмом и књижевним реализмом, јер за њега време није хронометрично већ експериментално. Сто-

3 Амерички књижевни критичар и теоретичар Мари Кригер тврди да завршетак једног романа није ограничавајући фактор већ да може да услови дијалектичко кретање, из чега произилази да постоји понуђено решење за крај, као и оно које му је супростављено. Из многобројних могућности бира се само једна. „Јер, из органицизма проистиче и дејство сила приповедног затварања и искуство бескрајних различитости које ставља у дејство силе отварања.“ Мило Ломпар, нав. дело, 12.

4 Paul Sheehan, *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge University Press, New York, 2004, 123, прев.аут. <http://books.google.rs/books?id=WITy9B19gIC&dq=modernism,+narrative+and+humanism&printsec=frontcover&source=bn&hl=sr&ei=ZLYSqOkLsSNsAao4emuBg&sa=X&oi=book&ct=result&resnum=4>

5 З. Бечановић-Николић се овде позива на дело Џ. Хилиса Милера *Mrs. Dalloway: Repetition as the Raising of the Dead* у којем се улога приповедног гласа и сви временски односи херменеутички испитују. Међутим, Рикер, као писац метатеоријских текстова, залаже се за подробно испитивање различитих теоријских приступа приповедању. Рикер даље прави разлику између унутрашњег, односно интимног времена, и спољашњег, односно „монументалног времена“, и они поред симболичког саопштења имају тенденцију да се попут лирске песме уобличе у духу читаоца. Зорица Бечановић-Николић, нав. дело, 123.

га, било који покушај да се оно квантификује одузима му на елементу људскости. Бергсон сматра да се догађаји одвијају на истом простору, да један другог допуњују, и тако налазе своје место испод нивоа свести.<sup>6</sup> Мерљивост значи да људска бића нису свесна онога што је означено као „психолошко време“, јер функционишу у „просторном времену“.<sup>7</sup> Бергсонова улога у формирању књижевног модернизма временом је бледела, али његов утицај остаје непоколебљив када су у питању Т. С. Елиот и Вирџинија Вулф, што је изненађујуће с обзиром да не постоји никакав доказ да је Вулfoва читала његове радове, мада им се мишљења у много чему подударају. За разлику од Бергсона, Виндхем Луис истиче једну верзију објективног реализма која велича физичко и опипљиво, са јасним позиционирањем у садашњости. Попут Ничеа, Луис сматра да било које наглашавање онога што није *овде* и *сада* служи управо да се наруши то што је *овде* и *сада*.<sup>8</sup> Бергсон је настојао да поново успостави елеменат људскости развијањем дубљег, истинитијег разумевања, па се поставља питање да ли Вирџинија Вулф, попут Бергсона, а на примеру романа *Госпођа Даловеј*, настоји да поврати времену елеменат људскости.

Ако се ослонимо на филозофију Ханса Георга Гадамера и његово схватање односа између света и искуства које се стиче кроз егзистенцију, треба имати у виду повезивање предметног света са темељним устројством бића које, како каже Гадамер, није произвољно већ је само испоштовано својом егзистенцијом.<sup>9</sup> Иако романи Вирџиније Вулф дају подршку Бергсоновом искуству времена, та подршка је често амбивалентна. У приступу лику Кларисе Даловеј, она спаја две интерпретације искуства, и то у смислу струјања и у смислу фрагментације. Кларисин живот се састоји из низа сензација, а опет се своди на један јединствени, хетерогени моменат. Ова два тумачења – с једне стране, непостојано, таласасто успостављање сензација и, с друге стране, изоловано описивање конкретних слика – посебно су карактеристична за овај роман. Упркос својој различитости, ова два тумачења нису једно другом супротстављена, нити се могу разумети упошљавањем дијалектичке размене. Они функционишу око једне осе као једне јединствене варијанте искуства. Попут таласастог дуализма, ова два модалитета не искључују једно друго већ постоје у тандему, коегзистирају на истом простору. Међутим, они у исто време представљају и ограниченост структуре, ограниченост која наговештава крај као последицу целовитости, што је, уствари, логички завршетак

6 Paul Sheehan, *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge University Press, New York, 2004, 123, прев.аут. [http://books.google.rs/books?id=WITy9B19gIC&dq=modernism,+narrative+and+humanism&printsec=frontcover&source=bn&hl=sr^ei=ZLYhSqOkLSNsAao4emuBg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=4](http://books.google.rs/books?id=WITy9B19gIC&dq=modernism,+narrative+and+humanism&printsec=frontcover&source=bn&hl=sr^ei=ZLYhSqOkLSNsAao4emuBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4)

7 Ibid, 124.

8 Ibid, 125.

9 Ханс Георг Гадамер, „Универзалност херменеутичког проблема“, у Жељко Павић, *Филозофска херменеутика: XX стољеће у Њемачкој*, прев. Томислав Брацановић, Хрвоје Јурић, Жељко Павић и Бошко Пешић, Хрватски студији – Studia Croatica, Загреб, 1998, 244.

једног романа.<sup>10</sup> Ту је важна функција оквира у приповедном делу, било да се, конкретно у случају овога романа, простире између Кларисиног тока свести, Септимусових метафоричних мисли или ботаноморфичних представа живота у једном обичном дану. Телеолошка идеја, односно *telos* романа, у романескном приповедању оглашава се као идеја која прилагођава и спаја све оно што је наизглед неспојиво. Одатле је важно уочавање разлике између почетка и краја романа, а свест о тој разлици наводи нас да „закључимо да унутрашње јединство романа није органско већ телеолошко јединство“.<sup>11</sup>

Вулфовој се приписује право на субјективну употребу језика, а наше разумевање онога што читамо условљава објективна интерпретација субјективности. Спровођење уметничке воље Вулфове кључ је за тумачење Кларисиног лика. На тај начин, Вирџинија Вулф испољава забринутост, пре свега, за апсолутно интиман свет жене који се простире у оквиру приповедања, али без наговештаја о самом исходу на крају дана. Оквир романа *Госпођа Даловеј* имплицира дејство логичког завршетка, док „облици у којима се он приповедно појављује доносе разуђену палету описа конвенционалне детерминације самог завршетка, која посредно разграђује детерминацију логичког завршетка“.<sup>12</sup> Кроз своју забринутост критикује концепт карактера који је скучен спољашњим формама живота као што су посао, породица, платежна моћ, и сви они чиниоци који човека чврсто позиционирају у пословном свету и свету међуљудских односа. Као супротност томе свету, Вулфова гради свет који има интимну важност, и чије значење никако не може да се мери аршинима које одређује спољашњи свет. Стварањем личности као потпуно интимне чињенице, наизглед отуђене од јавности и јавне културе, Вулфова показује да је Кларисина егзистенција непримећена, али и потпуна супротност традиционалним претпоставкама о половима, у чему остаје доследна претходно оцртаном оквиру. Лотманово разумевање оквира повлачи са собом логичке одреднице над крајем романа. Његов појам оквира, који се састоји „од два елемента: почетка и краја“<sup>13</sup>, умирује дејства конвенционалне детерминације у крају романа. Зато Вулфова, кроз субјективну употребу језика, јасно конципира крај поништавајући једну индивидуу зарад истрајности друге.

Она враћа искуство у први план. Њени немилосрдни описи стања неуравнотежености и метаморфозе личности садрже у себи традиционалну дистинкцију између људске и нељудске егзистенције. Овде су конвенционалне границе између људског и природног веома либерално

10 „Као угаони камен свих схватања о завршетку у приповедној конфигурацији проналазимо антиномију између незавршивости приповедања и очитог постојања самог завршетка у приповедању.“ Мило Ломпар, нав. дело, 14.

11 „Идеја која саображава оно што је несаобразиво појављује се као *telos* романа. Из тога *telos-a* извире романескно јединство, он је апсолутни циљ приповедања и нешто што подразумева да постоји разлика између почетка и завршетка романа.“ Ibid, 11.

12 Ibid, 14.

13 Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, прев. Новица Петковић, Нолит, Београд, 1976, 280.



успостављене. Њена наративна поетика, односно карактеристике приповедања наговештавају да су приче те које уопште и успостављају границе. За Вирџинију Вулф, уколико је прича људска она је уједно и ограничавајућа за људскост једне индивидуе, па личи на једнострано повезивање са нељудским светом. У анализи је важно да се форма романа истражи, а да истраживање остане доследно овим смерницама. Рикер у овоме роману види моћ да се у садашњем тренутку у духу обухвати и прошлост и будућност, и истиче да је његов социјални значај под јаким утицајем хронометријски означеног времена, као и времена свести.<sup>14</sup>

С једне стране, Вулфова нам нуди истину, док с друге стране можемо да пратимо шта се одиграва у Кларисиној психи. Исписани редови који се смењују указују на замућено али универзално стање летаргије, духовне немоћи и исфрустрираних ишчекивања. Летаргија проистиче из перцепције сваке личности понаособ, из немогућности хватања у коштац са светом који је неминовно присутан и, наравно, необјашњив. Својим ужасом пред психичким ишчезавањем, Клариса одбија друштвено упориште које симболише празнина: она одбија Волшову страст, религију Килманове, поједностављени патриотизам свога мужа и лејди Брутон. Као резултат, мора да се суочи са искривљеном сликом стварности и да рекреира сопствено виђење исте кроз сопствени хоризонт.

Гадамер сматра да не постоји садашњи хоризонт сам по себи. Према његовом мишљењу, оно што се дешава током процеса разумевања јесте формирање уобичајеног тока комуникације.<sup>15</sup> Кроз духовну везу између Кларисе и Септимуса видимо да садашњи хоризонт није ни затворен нити је одвојен од прошлости већ да се развија унутар ње. Критичарка Елизабет Абел, на пример, каже да је прича о развоју женске индивидуе у роману *Госпођа Даловеј* уствари тајанствена прича која остаје готово неспричана, а Клариса поседује своју личност само онда када је пројектује на сензације.<sup>16</sup> Кроз њен лик наговештава се да смештање наративне форме у унутрашње искуство, са свим својим таласањима и дисперзијама, не функционише у прилог својих сопствених детерминанти. Субјективност, онако како је Вулфова представља, означена је као бесциљна, интуитивна и потенцијално контрадикторна. Кларисин лик и прозни експерименти који прате његов развој нуде оштре примере субјективности поред оне која је наративно обликована.

Упркос овоме, дубоко укорењено питање остаје да лебди, а тиче се гласа нарације. Не постоји тачка стабилности или нека референца према којој се може измерити људска егзистенција, као ни сила која је у исто време и трансцендентална и иманентна. Стога, Џ. Хилис Милер каже да је приповедач оно стање ума које егзистира изван стања ума ликова и њега они никада не могу бити непосредно свесни. Иако они нису свесни њега,

14 Зорица Бечановић-Николић, нав. дело, 120.

15 Ханс Георг Гадамер, нав. дело, 244.

16 Elizabeth Abel, 'Mania, Depression, and the Future of Theory' прев.аут. <http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/v30/30n2.Abel.html>

он је свестан њих. То „стање ума“ их обухвата, прожима, овладава њима, познаје их у потпуности.<sup>17</sup>

Наративни модел гласа у роману подлеже реконструкцији. Ми поседујемо своје индивидуалне тачке гледишта подложне ефекту друштва (Клариса која мора да припреми своје нестварно „ја“ за јавни наступ), и ефекту трауме (Септимус као жртва хипертрофичног сензибилитета). Клариса је другачија; у њеном портрету видимо мешавину парадокса и ироније. Пол Рикер је ово назвао непрекидним оцењивањем душе које ликови примењују један на другог.<sup>18</sup> Уколико су ликови у дисконтинуитету, већи континуитети који их сједињују су, у најбољем случају, схваћени као једнострани, што се види кроз паралелу између Кларисе и Септимуса.

Кларисин лик садржи критичке наговештаје за разумевање текстуалних ефеката које је роман произвео. Кључна сцена је она која проистиче из Питерових сећања везаних за покушај младе Кларисе да објасни осећај незадовољства које настаје ако не познајете људе и ако људи не познају вас. С друге стране, психичко стање Септимуса смита најбоље говори о непоузданости идентитета, стварајући забуну око тога где се завршава субјективност а где почиње свет. Таква непоузданост указује на једну од најснажнијих тропа – то су таласи, у свим својим разноврсним облицима које производи топлота, звук, море, рука и коса. Таласи су људски производ, они су гест којим се преноси значење. Попут таласа који се њишу, тако се и субјективност о којој Вулфова пише разноси дијакхронично кроз променљивост сећања, и разбацује се синхронизовано преко деловања у овоме свету.<sup>19</sup> Таласи функционишу попут предубеђења о којима Гадамер пише, а управо су та предубеђења полазна тачка разумевања, чинећи тако делове који се заједно крећу у ритму целине. Оно што може да се доведе у питање јесте откривање интерсубјективног значења до кога се не може допрети уколико се један хоризонт држи затвореним, што је последица временске ограничености људских бића, као и ограничености самога разумевања. Имајући у виду да ликови функционишу у практичном свету, знање које стичемо о њима не састоји се из строгих принципа, већ из покретних „слика“.

Стога, концепција људског бића коју Вулфова описује подређује се људско-животињској подели која се тешко одржава. У складу са Ничео-вим схватањем човековог повратка природе, зооморфне фигуре се фреквентно појављују. На изванредан начин, птице успостављају везу између Кларисе и Септимуса, и то кроз физиономију. Клариса показује посебно интересовање за метафоре са птицама, а Септимус за саме птице. Птице су у метонимијској вези са дрвећем, а слика „дрвета“ важна је за разуме-

17 Paul Sheehan, *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge University Press, New York, 2004, 136, прев. аут. [http://books.google.rs/books?id=WITYy9B19gIC&dq=modernism,+narrative+and+humanism&printsec=frontcover&source=bn&hl=sr&ei=ZLYhSqOkLsSNsAa04emuBg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=4](http://books.google.rs/books?id=WITYy9B19gIC&dq=modernism,+narrative+and+humanism&printsec=frontcover&source=bn&hl=sr&ei=ZLYhSqOkLsSNsAa04emuBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4)

18 Зорица Бечановић-Николић, нав. дело, 121.

19 Ibid, 128.

вање употребе континуитета и дисконтинуитета у роману, онако како је то предложио Џ. Хилис Милер.<sup>20</sup>

Када су у питању индивидуални ликови, цвеће је то које омогућава ботаноморфичну дистинкцију. Оно се јавља у свим варијантама, а Кларисина наклоност према истом види се још у првој сцени када се нађе у цвећари међу огромним букетима каранфила. Као да је на паранормалан начин повезана са цвећем. Сцена у цвећари постаје готово херменевтички извор за остатак приче. Цвеће има улогу детерминанти за различите локације, док за Кларису оно представља метонимију за сексуалну жудњу.

Свака околност у роману карактерише хоризонте ликова. Према Гадамеру, преко хоризоната могуће је адекватно схватити и упоредити блиске и удаљене догађаје. Потпуна промена хоризонта, односно промена искуства која би условила потпуно заборављање предубеђења није могућа.<sup>21</sup> Оно што се дешава у процесу разумевања јесте формирање убицајеног тока комуникације који логички прати крај романа. Према Гадамеру, садашњи хоризонт се развија унутар прошлости. Чудно спиритуално спајање између Кларисе и Септимуса и њен живот након његове смрти указују на важност разматрања њихових хоризоната. Временска организација тога дана и промене које се током истог дешавају, неопходни су структурни принципи којима се одржава кохерентност. Међутим, оно што недостаје јесте необавезни линеарни сусрет између Кларисе и Септимуса, што би њихову везу учинило нечим већим од привида. Мотиви одјекују кроз приповедање, али одолевају уметању у један комплетан шаблон. Кроз развој Кларисиног лика примећује се да један од исхода романа може да буде да покаже модалитете спајања који леже изван, или су у најбољем случају подређени традиционалној пракси приповедања. Стога, наративни пут од класичног сценарија о љубавном троуглу, преко сигурног брака са једним човеком до емотивне повезаности са другим, мање је важан од везе са Септимусом и од њених размишљања о смртности, неуравнотежености и несталности.

Пол Рикер искључује као могућност јединствено искуство времена које прати радњу у једном дану живота Кларисе Даловеј, већ говори о низу искустава који се интерактивно преносе на читаоца.<sup>22</sup> Оштро напада намере појединих критичара да искуство времена у овоме роману поистовете са Бергсоновим схватањем времена, настојећи да покаже „јединственост литерарне пројекције фиктивног искуства времена и способност литерарног артефакта да путем непоновљиве поетске креације посредним путем разреши филозофску апоретичност времена“.<sup>23</sup>

Логички завршетак као такав „настаје под претпоставком да редундантност приповедања увек може бити претходно исказана у једном моделу“,<sup>24</sup> чија унапред одређена логика омогућава да се у припове-

20 Ibid, 123.

21 Ханс Георг Гадамер, нав. дело, 244.

22 Зорица Бечановић-Николић, нав. дело, 122.

23 Ibid, 122.

24 Мило Ломпар, нав. дело, 25.

дању успостави прича, што Вирџинија Вулф ради кроз ток свести својих ликова.

Гадамер сматра да је уметничко дело један од темеља постојања јер оно у једној тачки спаја и искуство и језик и читав живот. Дело за њега није затворена целина, већ представља нову понуду коју читалац може да реализује у естетском искуству.<sup>25</sup> Тако у тумачењу лика Кларисе Даловеј читалац може да спозна сопствена предубеђења и конституише свој сопствени свет текста, док за тај свет развија сопствена ментална разумевања. У Кларисином случају, читалац се служи плејадом мотива које нам њен лик несвесно предочава путем сензација. Зато, лик Кларисе Даловеј може да поприми другачије димензије и тиме покаже да је његово разумевање више од откривања унесеног смисла, па текст преко самог лика може да се издигне изнад намере аутора.

### Литература:

1. Бечановић-Николић, Зорица, *Херменеутика и поетика: Теорија приповедања Пола Рикера*, Геопетика, Београд, 1998.
  2. Ломпар, Мило, *О завршетку романа*, Библиотека Књижевност и језик, Нолит, Београд, 1976.
  3. Лотман, Ј. М., *Структура уметничког текста*, прев. Новица Петковић, Нолит, Београд, 1976.
  4. Павић, Жељко, *Филозофска херменеутика: XX стољеће у Немачкој*, прев. Томислав Брацановић, Хрвоје Јурић, Жељко Павић и Бошко Пешић, Хрватски студији – Studia Croatica, Загреб, 1998.
  5. Sheehan, Paul, *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge University Press, New York, 2004.
- [http://books.google.rs/books?id=WITy9B19gIC&dq=modernism,+narrative+and+humanism&printsec=frontcover&source=bn&hl=sr&ei=ZLYhSqOkLsSNsAao4emuBg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=4](http://books.google.rs/books?id=WITy9B19gIC&dq=modernism,+narrative+and+humanism&printsec=frontcover&source=bn&hl=sr&ei=ZLYhSqOkLsSNsAao4emuBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4)
6. <http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/v30/30n2.Abel.html>

## HERMENEUTICAL APPROACH TO THE CONCEPT OF TIME IN VIRGINIA WOOLF'S NOVEL *MRS. DALLOWAY*

### Summary

Relying on the basics of hermeneutics, the paper depicts the manner that Virginia Woolf uses to restore human experience to the influential position of novelistic practice. It focuses on the assertion that every circumstance is characterized by certain horizon, given the assumption that concept of a horizon symbolizes the possibility for adequate understanding, and, thus, for adequate comparison of closely related actions. The attention is devoted to the interpretation of sensations according to which human existence disputes both the ideology and the cultural atmosphere.

Ljubica Vasić

<sup>25</sup> Ханс Георг Гадамер, нав. дело, 243.

## ИГРА ИЛИ (НЕ)ОЗБИЉНОСТ У КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА

Текст разматра основна питања везана за категорију игре и њену природу у књижевности. Бавимо се временом и простором игре, њеним константама и променљивим особинама. Отвара се питање ослобођења из тамнице бића и света путем игре, те питање маргинализације или популаризације лудизма у уметности. Рад започиње проматрање улоге игре у књижевности 20. века, промену њеног значења и функције од авангардних (дадаистичких, зенитистичких, хипнотичких, надреалистичких) текстова преко летристичке и сигналистичке поезије до Павићевих романа у постмодерни. Игру треба посматрати као поступак у књижевности, као скривање поетичке озбиљности, као преиспитивање начина стварања, као маркетиншки поступак, филозофско-естетску категорију или као стадијум у развоју жанра. Прати се низ трансформација, како се прве две компоненте у односу аутор-дело-читалац утапају у игру, а последња конституише као субјекат у том низу и како се игром замењује реалност (и њена недостајућа истина) и производи нови могући свет.

**Кључне речи:** Игра, лудизам, слобода, маргинализација, фрагментарност, забава, комбинаторика

У разматрању феномена игре углавном се према њој поставља као према културолошко-социјалној појави, ређе као филозофско-естетској категорији, а најређе као књижевном поступку који има своје интенције и законитости и који је веома популаран у књижевности. Управо је ова трећа манифестација игре предмет овог рада. Покушаћемо да објаснимо особине игре у књижевности, те њене облике и различитости у појединим књижевним правцима који истичу игру као књижевни поступак у први план свог програмског и конкретног делања. При том ћемо се ограничити на стилске формације двадесетог века, на авангардне покрете, пре свега, дадаизам и зенитизам, на неоавангардни сигнализам и на постмодерну књижевност.

Дефиниције и класификацију игара дао је Роже Кајао 1958. године у студији *Игре и људи*. Прихватљиво је његово опажање да је игра слика културе, важни су његови закључци о особинама игре, али се он не бави овим феноменом у књижевности. За игру каже да се „у погледу форме игра може дефинисати као слободна акција коју прихватамо као фиктивну и издвојену од свакодневног живота, активност без икаквог материјалног интереса и корисности, која се одвија у намерно ограниченом времену и простору, по реду предвђеном датим правилима“ (Кајао, 1965: 34). И Пјер Гиро сматра да су игре у тесној вези са стварношћу, да оне подражавају друштвену стварност. Сврстава их у друштвене кодове али тиме сужава њихову природу и јасно их одељује од уметности осим у заједничкој чињеници да обе подражавају стварност. Гиро каже

да уметности доводе примаоца пред стварност да би је доживео, а да га игре доводе унутар стварности да би он посредством слике вршио радње те стварности (Гиро, 1975: 2). Добро је примећено да игре подразумевају широка искуства (интелектуално и научно, практично и друштвено, афективно и естетско) и да је игра активни процес, али игра није само подражавање друштвене стварности, она је креативна, интелектуална, слободна делатност у којој се осмишљава низ значења. У констатацији да су игре системи мање или више конвенционалних знакова са Гиroom би се сложили сигналисти који се играју универзалним знаковима у својој књижевној игри.

У свом осврту на игру Гадамер је, пак, широко схвата кад каже да је она „сам начин бивствовања уметничког дела“ (Гадамер, 1978: 131), да је она субјект који се испољава преко играча који само обликује кретање. У нашем случају, својим читањем читалац остварује игру саму. Тако схваћено, свако књижевно дело је игра а сваки читалац је играч. Нас интересују особине књижевне игре уже схваћене као једног модела књижевног говора.

Основна привлачност игре је у томе што је она слободна активност на коју нас нико не приморава и што нам пружа задовољство. О дво-струкој слободи игре говори још Шилер када примећује да између два нагона, за материјом (телом) који тежи да смести човека у временске оквире и нагона за формом (духом) који захтева апсолутну слободу човека, стоји нагон за игром чија је основна тежња потирање времена у времену и физичко и морално ослобађање човека. Како човек није само материја ни само дух већ арена, тежња за променом и тежња за непроменљивошћу – пуна слобода постоји само у игри која је с „оне стране озбиљног и неозбиљног“ (Узелац, 1993: 317). Управо игра као слобода, као „испуњена бесконачност“ је привлачна да буде поступак у књижевности која слика време у коме се цивилизацијско – историјска утамниченост и производност бар наизглед потиру једном слободном материјално-непроизводном делатношћу. Игре су одговор на репресију власти над појединцем и по Гиroomом мишљењу оне сублимирају фрустриране жеље из стварног живота, жељу за влашћу, за моћи, за новцем. Кант поставља игру наспрам рада као радњу ослобођену од циљева, потреба, борбе за опстанак, одговорности и последица. Таква „сврховитост без сврхе“ (Узелац, 1993: 318), безбрижност којој ћемо својевољно прибећи у животу чије окружење намеће борбу за физичко и интелектуално животарење, које стеже у временске и просторне оквире, нуди нам победу над свакодневицом и историјским временом. Уметност пре двадесетог века има за циљ да слика свет, док уметност почевши од авангарде хоће да га преиспита и негира. То чини игром у којој настаје свет који парира стварном. Слобода је у књижевној игри донекле ограничена избором и природом гласова, речи, знакова, тема, врсте, рода, жанра, цитата, предлошка... али тако схваћено, свака игра је ограничена јер је условљена прописаним правилима.

Правила у књижевној игри некада су програмски дата као у случају лудистичких покрета, дадаизма и сигнализма, који у игри виде свој примарни начин изражавања. Дада, јер игра води у детињство човечан-

ства, у још једну шансу да се ствари у уметности из темеља другачије поставе, а сигнализам јер игра даје могућности песнику, као и научнику, да „обликује материју и тако прихвати њену општу игру и кроз њу коначно спозна суштину Материје и Свемира“ (Тодоровић, 1979: 53). У постмодерни књижевна игра најчешће узима правила и облике социолошких игара, шаха, карташких игара, школица, енигматике. Ако је, по речима Брајана Мекхејла, постмодерно стање „онтолошки стрес“ и ако у постмодерној прози нема ничег „удобног“ (Рибникар, Реч, бр, 30: 72) што би нас уљуљкало у непроменљивости и сигурности чињеница, онда ће се та неугодност ублажити игром, илузијом слободе.

Негде су та правила намерно избегнута па се читаоцу даје на вољу да се игра бирајући смер читања, количину читања, водећи се сопственим асоцијацијама и стварајући сваким читањем ново књижевно дело. То је рецимо случај са визуелном поезијом, гестуалном поезијом, летристиком и алеаторичком поезијом и фрагментарном нелинарном прозом без предлошка. У овим примерима често се случај намеће као правило, што опет не значи да правила апсолутно нема.

Кајоа међусобно искључује прописаност и фиктивност игре. Игре су или регулисане или фиктивне. Игра шах је строго регулисана правилима, али деца која не познају правила те игре играју се шаха, а не играју шах те тако стварају фиктивну игру. И у књижевној игри постоје оба случаја. Прописана игра је компјутерска поезија, сцијентистичка поезија која преузима правила алгоритама, симбола, знакова, метајезика одређене области или игра која преузима парадигме друштвених игара. Фиктивни су калиграми, и сви текстови који изгледом или другачије опонашају свој предлошак. Број опонашања је бесконачан. И избор цитата ствара такође фиктивну игру јер писац бирајући у мноштву извора склапа значења вођен својим правилима или путањом цитата.

Књижевна игра има своје аутономно време и простор. Време игре је омеђено почетком и крајем игре, почетком и крајем читања или писања. Ако је писање игра као у случају песама из шешира где се аутор игра извлачећи цедуљице са насумично изабраним речима, онда она траје колико има цедуљица, али се може поновити по жељи играча. Ако је читање игра, она траје колико читање продужено за разумевање текста, једно или више њих, а престаје кад играч то жели. Игра пружа задовољство, а свако задовољство тежи да се продужи у времену. Тако време проведено у игри, као исечак из реалног времена, постаје субјективно – оно доживљава сажимање у свести играча, а експанзију на рачун реалног времена. Чини се да краће траје јер играч ужива. Оно се понаша као псеудовреме, имитира реално време у својој надмоћи и цикличности. Као што је реално време надмоћно над човеком јер га овај не може победити, тако је и време игре господар играча јер мути његову перцепцију реалног времена иако он може својевољно да га прекине. Различите могућности исхода игре производе задовољство и зато човек жели да реално време замени временом игре. Сатисфакција може да буде и победа у игри и исцрпљивање нових значења. И због тога се време игре продужава.

Простор књижевне игре се налази на страницама књиге. Унутар њега су реквизити у виду знакова. Међутим, то није чврсто затворен простор јер се у њему одвија процес који захтева повремено излагање из оквира. Пошто је књижевна игра у највећем броју случајева појединачна (осим у симултаним читањима), а ниједан појединац није универзални познавалац знакова, потребно је консултовати друге системе, уметности и науке који се у најширем значењу речи цитирају да би се игра одиграла и пружила задовољство играчу. Простор је у поезији авангарде и неовангарде поље распоређивања знакова, али и битан елемент свеукупних значења, на њега се проширују речи али се њиме и употпуњује значење речи. И његова белина има значење. Он подједнако чини семантику текста колико глас и реч. У постмодерни често постаје хиперпростор, виртуелни простор, некад и киберпростор у случају компјутерске верзије постојања књижевног дела.

За разлику од друштвених игара у чијој је основи такмичење, случај, прерушавање или вртоглавица, природа књижевне игре је готово увек интелектуална и представља се као игра ума иако често не искључује претварање и случај, *mimicry* и *aleu*.

Дефинишући игру у књижевности морамо знати још неке њене специфичности. Једна од њих је отвореност за већи број понављања. Једном играчу оставља се могућност враћања игри са сваки пут другачијим исходом. Значи да је она варијантна, јер ако се измени било редослед читања, било разумевање неког знака или који год други чинилац текста, његово значење ће се померити у односу на претходно у раније одиграној игри. Наравно, свако наредно читање биће богатије за збир трагова које остављају претходна читања. Ти трагови су зачин сваког новог читања. Читалац је најактивнија компонента, он од пуког играча који се забавља постаје коаутор али без одговорности да његов „текст“ има озбиљна, логичка или забавна значења, и без притиска да ће се неком допасти или не.

Да би књижевна игра постојала морају бити испуњени одређени услови. Чини се да је основни услов фрагментарност, односно раслојеност текста, на основне елементе, на језичке или визуелне знакове, расутост графичког облика, разбијање фабуле да би се обезбедила нелинеарност (којој ће читалац поново тежити у процесу игре, док буде тражио пут да исприча „праву и логичну причу“). Као да је посао аутора анализа језичке или предметно-духовне стварности а задатак читаоца, односно његова игра, синтеза тих чинилаца у једно субјективно значење које им он придаје својим процесом играња. Фрагментарност је нужан предуслов за понављање игре, за њену варијантност, многозначност, али и могућност да се игра напусти у жељеном тренутку. Ако је роман дат у виду речника, ми га читамо колико хоћемо, потом градимо фабулу, онда се враћамо новој одредници па дограђујемо фабулу... Нешто је другачије са књижевним играма као што је пародија. Аутор прво разлаже текст-предлогак на фрагменте: ситуације, ликове, односе, па их ставља у другачије контексте или им варира релевантне особине те се тако игра њиховим значењима.



Да би књижевна игра опстала, потребан јој је активни играч (а никако пасивни прималац садржаја) који ће исцрпљивати њена значења и могућности. Он мора да зна и њена правила. Она не постоји у свету лаика и оних који јој прилазе као неозбиљној делатности, лакрдији без смисла и правила.

Чест предуслов је и постојање предлошка. Он може бити у језику (па се играмо склапањем нових исказа који имају нове значењске и комуникацијске моћи, или тако што слажемо графички наглашене графеме, или творимо кованице, шатровачке речи или нонсенсе). Предложак може бити и раније књижевно дело, онда у игри настаје пародија. Квазипредложак је нађени рукопис или фиктивни документ. Предлошци су и друге друштвене игре, неки научни дискурси или њихови метајезици, историјска архива, речници... Однос према предлошку у игри није миметички већ стваралачки. Његова парадигма нас само води у чину играња, аутор поставља нова правила која личе на правила предлошка. Ако је предложак карташка игра ми ћемо дело читати примењујући правила картања. Сигналистичку визуелну поезију ћемо читати помоћу теорије знакова.

Да би се остварила „слободна игра“ (Бекер, 1986: 196) неопходно је да структура буде децентрирана, да сваки елемент структуре буде помичан. Практично, то би значило да у игривој структури не постоје централне теме, ликови, догађаји, тајне, смислови, већ се лако измештају на периферне позиције уступајући место другим предметностима дела и пружајући тако могућност рекомбиновања и полииграња.

## Врсте књижевних игара

Попис врста књижевних текстова у двадесетом веку који су игриви би обухватао следеће:

1. Дадаистичка поезија (песме из шешира, симултана поезија и оптофонетска поезија)
2. Калиграми
3. Графичка поезија (зенистички колажи, речи у простору)
4. Летристичка поезија, конкретна поезија
5. Сигналистичка поезија
  - а. експериментална поезија (алеаторичка, статистичка, технолошка, пермутациона, комбинациона и варијациона поезија, сцијентистичка поезија, феноменолошка поезија, шатровачка поезија, компјутерска поезија)
  - б. семиолошка, вербо-воко-визуелна поезија (визуелна, сигналистичка поезија, звучна и кинетичка, компјутерска са словно-знаковним елементима, сигналистичка манифестација односно гестуална поезија)
6. Игре цитатима
7. Игре с предлошком друштвене игре (коришћење парадигме друштвених игара: шаха, енигматике, школица, карташких игара...)

8. Игре с предлошком научне, уметничке или неке друге парадигме (речници, слике, уметнички предмети), пародије, пастиши.
9. Нелинеарна фрагментарна проза.

Један од критеријума класификације књижевних игара могао би бити врста предлошка односно грађе која јој је у основи.

### Зашто се играмо?

Чини се да је веза између глагола *играти се*, *забављати се* и *разонодити се* нераскидива, понекад и синонимска. Тако је у случајевима потпуне незаинтересованости за исход игре, а како је то ретко у било којој игри јер волимо да се такмичимо (са игром или самим собом, са игром доводећи је до „краја“, са собом – разумевајући игру) тако се ни игра не своди само на забаву и разоноду. Или бар оне нису безбрижне већ укључују озбиљност, одговорност или страст. Озбиљност да се игра не негира и не напусти, а страст да игра не напусти нас. У игри постајемо активни, коаутори, саучесници што нам пружа задовољство да будемо оно што у реалном професионалном животу углавном нисмо. Игра пружа илузију слободе у избору кретања кроз игру саму. Она ослобађа наш лудички део личности. Нужни је вентил од утамничености у било ком смислу. Она нас враћа исконским, митским сферама човека, води у дубине архетипског наслеђа путем својих понављања, својих древних правила и знакова. Лудизам нас води до малих, али значајних спознаја, учи нас вештини тумачења, а да се пред нас не стављају забране, обавезе и ограде. Једноставно, и то што можемо почети и престати кад хоћемо, по својој жељи, још је један разлог да се играмо. Док се играмо, заштићени у омеђеном времену и простору, враћамо се у слободу инфантилности, лако се крећемо кроз логичне, озбиљне и научне чињенице (али са свешћу да се играмо) и самозадовољно усвајамо оно што нам се презентује као искључиви курс ума.

### Статус игре у књижевности

Питање је зашто нека времена лудички концепт у књижевности сматрају непожељним, а у другима је он популаран. Публика и критика многих епоха нису прихватиле лудизам сматрајући га неозбиљношћу у пољу у коме је осим смеха неозбиљност сувишна. Са авангардним и неоавангардним лудизмима ситуација је нешто другачија. Аутори, чини се, разумевају да је игра прогресивна, озбиљна и уметничка баш колико и забавна те је стога и прихватају. У постмодерном добу игра коначно постаје популарна, омасовљена, што је крајњи показатељ њене моћи, она као књижевно дело не оперише појмовима хуманости, одговорности и дидактичности. Све је преbacила на играча – па како му воља, а она господари. Она сама има моћ трансформације (себе, знакова и значења), а нема одговорност да се претвори у смисленост. Има и моћ да се понаша као енигма и да никада не дозволи коначно откривање смисла (ако такво постоји).

Чини се да је један од узрока непопуларности игре у уметности недовољна свест о њеној природи. Наиме, она је постављена наспрам интелектуалних процеса, умних радњи, те су често доведене у однос искључивања. Интелектуалне радње укључују умну делатност, логичне процесе и саме су логичне, научне и мисаоне, озбиљне и рационалне, стварају фрустрације услед немогућности довршења, свевремене су и неконформне, тешке, производе закључке и општу корист. Њима се баве одрасли, а у њих се убраја и уметност. На другом полу, по оваквом схватању, је игра. Она је безбрижна и неозбиљна делатност у којој често фигурира случај (који је у опозитном појму недозвољен), она је ирационална, она отклања фрустрације (у њој можемо бити све што желимо), омеђена је сигурним временом и простором, удобна, лака, не производи значења и није од опште користи, везује се за инфантилни свет те се у њу не убраја уметност.

Оне епохе које прихватају овакву опозицију одричу игри њену Другост, њену озбиљност, логичност, свевременост, тежину, производност (чак и материјалног добитка – у случају продаје саме игре), научност и сводећи је на свет деце, не могу је ни прихватити као уметност. Са друге стране, ако ову опозицију схватимо као узајамну прожетост и видимо да се интелектуалне радње и игре не искључују већ да обе подразумевају и једно и друго онда смо их прихватили у „лудизму – уметности која се замишља као игра“ (Шуваковић, 1999: 175). Тада игра постаје популарна.

### Како се игра?

Игра је процес, а игриви текст уз помоћ играча стално производи нова значења. Зато овакви текстови постављају у питање истину као чињеницу и нуде низ привида уместо ње, или низ истина уместо ње које су само симулација. Тајновити су, а то је магија игре. Али нас у игри, у крајњем случају, не интересује истина већ играње. У том игрању, виртуално све поткопава, па и реалност. Шта се дешава у том процесу производње новог значења? Аутор се игра обликујући материју, затим он потпуно нестане препуштајући место играчу који постаје аутор 2. Оно што је он произвео, текст – игра, само је полазиште, нови материјал за играча, који на свој начин афирмише игру. Следећи играч је аутор 2' и тако све док има играча, док сама игра живи у својој променљивости и извођењу.

Авангардна поезија је сва у тежњи да прикаже покрет, процес, а то постиже својом „четвороструком тежњом: синтаксичком расејаношћу, типографском расејаношћу, тренутношћу повезаном са извесном брзином схватања и читања и деконструкцијом прозодијске грађевине“ (Везезан, Марино, 2001: 27). Тако се укида линеарност стиха, укидају се логички ланци, користи се простор за расејање графема, речи, појављују се беле-тишине, изглед песме се мења. Битан је тренутак, садашњост треба приказати из мноштва углова. Један од начина је симултана поезија. Читаћемо је на свој начин и играти се сударом звукова. Симултана песма Срећка Косовела „Дерп кејвоч моладелго I Човјек пред огледалом“ даје лице и наличје речи и преиспитује које је значење истинитије или пуније. Она нуди две подједнако истините верзије једног тренутка огледања

речи. Сам језик се опире игри јер потиче из рационалне сфере, стога га прво треба разложити или истумбати да би игра била могућа. Њега песник разлаже на гласове, слоге, речи и тако разложен материјал песник може, играјући се да извлачи из шешира нудећи случај као актуелног ствараоца или да га распоређује у простору а ми ћемо се играти и стварати сопствена значења путем асоцијативног повезивања тих честица језика.

Белим – тишинама се поиграва сигналиста Миливоје Павловић у песми „Страница из Беле књиге“ где је крајњи продукт разлагања језика белина. Овде одсуство треба схватити као конститутивни елемент речитости песме. Како се играмо? Тако што наше чуђење, искуство, читава значење у ту белину.

Калиграми спајају слику предмета и значење речи, они су сликање речима. Њима се показује својство речи да сликају а не само да звуче. Поново се прави отклон од прозодијско-метричког стиха а играмо се налазећи везе између значења речи и слика. Калиграми су често симултани, сликају процес, атмосферу, те је и стварање песничке слике у мисли играча такође игра.

Расутост речи у простору посебно је популарна у зенитистичким колажима такозваним транссемиотичким цитатима, графичкој поезији која наглашава одређене речи, сличице, цифре, интерпункцијске ознаке, линије путем различитих фонтова, боја или оквира. Игра настаје тако што проналазимо места уметнутим или истакнутим елементима у тексту, доводимо их у везу са другим деловима текста и стварамо нова значења целина. Пример за овакву игру би могле бити „Речи у простору“ Љубомира Мицића где су убачени елементи који се колажирају: делови реклама, сличице брода, кажипрста, наслови књижевних дела, цитати народних песама, бланко места за факсимил... Колаж налазимо и у другим покретима и књижевним појавама, нарочито у неоавангардној визуелној поезији. И ту он спаја ликовне функције са семантичко-текстуалним.

Летристичка поезија ће довршити разлагање језика и разбити последњу његову смислену целину – реч на глас. „Поезија је сведена на алфабетске низове, она је постала празнина, слична метафизичком ништавилу, Хајдегеровој полазној тачки“ (де Торе, 2001: 478). При томе се не жели смишљено стварање нових речи – синтеза, већ пуко бележење празнине, ништавила. Ти рашчлањени гласови слободно се групишу у простору и њиховим изговарањем настаје „чисти звук“, сличан дадаистичком оптофонетском читању. Ове игре су непреводљиве и играње читањем ових песама је интернационално (нпр. „Хај! Бидју-бидју-бај! Бидју-бидју-бај! Хај!“).

Конкретна поезија тежи да упуту на значења речи која произилазе из њеног визуелног записа, звучних аспеката, таутолошких веза са тродимензионалним предметима и да на основу геста, акције, понашања. И она одбацује реченицу и стих као ритмичку целину, њен основни принцип је подударност обликовног и садржинског. У томе подсећа на калиграме, али и на поезију сигналиста коју Мирољуб Тодоровић назива се-

миолошком или вербо-воко-визуелном. Игра се у овом случају састоји у исцрпљивању таутологија.

Сигналисти се настављају на летристе, конкретну и визуелну поезију, поново се баве гласом, словом, простором, њиховим односима, знаковима и значењима, распадањем језика и поновним рађањем хибридног језика са акустичким, вербалним и визуелним интонацијама. То је језик „монструма будућности, који више није само говор, само крик већ у ком белина има посебну информациону вредност.“ (Тодоровић, 1979: 15). Све препознатљиве авангардне идеје.

Песник ствара сам или уз помоћ машина и програма. Често је случај главни саучесник у стварању. У алеаторичкој поезији забележени низ стихова 1–2–3–4–5–6 добија свој редослед који чини песму бацањем коцкице. Уз помоћ математичких модела, научних поставки и формула, најразноврснијих знакова који се распоређују у простору, разбијају се зидови затворених „устајалих језика чија је информативност равна нули“ (Тодоровић, 1979: 14) и шире комуникациона, семантичко-тематска дејства језика.

Тодоровић ову поезију назива експерименталном наводећи да она ствара нови свет поезије заснован на искуствима егзактних наука, на слободи игре и новоствореним језицима. Деструкција језика, свођење поезије на знак, визуелни, гестуални или неки други – ето основног услова за игривост текста. У пракси један пример сигналистичке игре налазимо у тексту „Речи и боје“ из песничких дневника М. Тодоровића: „Узети велики лист папира из блока за цртање, или велики бели картон, па на њему тушем исцртати речи, после их асоцијативно спајати и правити поему. Могуће је ове речи исцртати разним бојама... рецимо трајне симболе у будућим песмама обојити црвено, остале обојити другачије, с тим што би се бојом градирао и њихов поетски интензитет“ (Тодоровић, 1979: 51).

Било математички (програмирани) или интуитивни (стваралачки) лудизам – свакако је у основи сигналистичког стварања и захваљујући њему сигналистичко дело је отворено за интервенције, деструкције, проширења, за нове игре. „Простор уметности (предвиђајући будуће токове, прим С.Р.П.) постаће простор игре чиме ћемо се померити из сфера емоција ка сферама интелигенције а повећаће се и значај уметности као откривања“ (Тодоровић, 1979: 166).

Оваква изјава као да наговештава следећу фазу у развоју игара у књижевности. У постмодерној уметности се игра другачије него раније. Услови за игру су слични. Најмању разлику чини прелазак игре у прозу, напуштање стиха и језика као поља на ком се игра књижевна игра и прелазак на поље текста и деструкцију његове линеарности.

Сада се јављају најразноврсније игре цитирања, поигравања нелинеарним текстовима, хипертекстовима, или парадигмама других области било друштвених игара или наука.

Цитатност се везује за авангардне књижевне поступке када се дефинише као укључивање „туђег текста“ у „свој текст које модификује семантику првог на рачун асоцијација везаних с текстом – изворником“ (Ора-

ић-Толић, 1990: 10). То је врста „дијалогског односа“ међу текстовима бахтиновски речено, а како се игра одвија?

У цитатној релацији властити текст ступа у односе са цитираним текстом али и са подтекстом и прототекстом. Под подтекстом Дубравка Ораић-Толић подразумева туђи текст као мисаону појаву, а под прототекстом реални туђи текст присутан у саставу културе. Тај однос властитог текста са трећим чланом у троуглу је активан и у њему је поље игре. Властити текст води дијалог са идејама цитираног текста или са текстом који је живео у другој култури и другом контексту, па тако он разговара са другим културама и временима и у том ћаскању настаје игра условљена правилима која намеће цитирани текст, а дорађују аутор (тако што поставља правила игре по узору на неку другу игру) и играч својим асоцијацијама.

Сам цитирани текст може бити фиктиван (наводни документ, непостојећа енциклопедија, нађени рукопис, палимпсест) али игра и даље постоји. Сада играч осмишљава дијалог са непостојећим прототекстом у непостојећем контексту. Тај некадашњи контекст он замишља као стварни у свом игрању.

Милорад Павић у *Хазарском речнику* наводи свој изворник, првобитни (али уништени) Даубманусов *Хазарски речник* из 1691. године. Овде је цитирани текст непостојећи, а са њим се ипак врши дијалог. Он се смешта у фиктивни контекст с краја 17. века, а овај у романескни контекст времена Хазара. Следећи корак у грађењу књижевне игре је у постављању правила. Павић за свој предложак узима лексикографску парадигму – речник, а правило распоређивања одредница у њему је алгоритамско речничко упућивање на путање. Сам речник, писан фрагментарно, нелинеарни је текст и такав подобан за игру. У својим упутствима за читање Павић књигу назива отвореном, она се може дописивати и читати на безброј начина. Од почетка до краја, слева удесно или обратно, тражити реч или име које нас тренутно занима као у сваком лексикону, дијагонално, по тројкама пратећи знакове или оријентишући се у шуми гледањем у звезде, месец и крст. Значи да је читалац – играч онај који дописује – његов коаутор. „Сваки ће читалац сам склопити своју књигу у целину као у партији домина или карата“ (Павић, 2003: 38).

И други Павићеви романи нуде се као књижевне игре, хипертекстови који преузимају модел социолошких игара а читаоци се стављају у позицију писца који се игра. Тако је у „Уникату“ – роману-делти који нуди каталог са сто могућих завршетака романа. Играч може сваки пут да изабере неки други, или више њих. У роману „Последња љубав у Цариграду“ фабула се гради на основу неког од начина од отварања у картању тарот-картама.

Бројни су примери овог типа играња али то излази из оквира оваквог теоријског приказа игре у књижевности.

Књижевна игра је саставни део писане уметности одвајкада. Неке је епохе разумеју и фаворизују а неке маргинализују. Јавља се на различите начине, некада стидљиво као мало измештање (рецимо, као нерегуларни метрички облик), а некада смелије као поетичка доминанта чита-

вог правца. Читач књижевности 20. века, авангарде, неоавангарде и постмодерне постао је homo ludens.

### Литература:

1. Кајоа, Роже, *Игре и људи*, Нолит, Београд, 1965.
2. Узелац, Милан, *Увод у естетскику*, Прометеј, Нови Сад, 1993.
3. Марино, Адријан, *Поетика авангарде*, Народна књига, Алфа, Београд, 1998.
4. Група аутора, *Књижевни жанрови и технике авангарде*, Народна књига, Алфа, Београд, 2001.
5. Ораић-Толић, Дубравка, *Теорија циљаности*, Графички завод Хрватске, 1990.
6. Тодоровић, Мирољуб, *Сигнализам*, Градина, Ниш, 1979.
7. Гиро, Пјер, *Семиологија*, Плато, XX век, Београд, 2001.
8. де Торе, Гиљермо, *Историја авангардних књижевности*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001.
9. *Конкретна, визуелна и сигналистичка поезија* (темат), приредио Мирољуб Тодоровић, *Дело*, Београд, година XXI, број 3, март 1975.
10. Гадамер, Х.Г., *Истина и метода*, В. Маслеша, Сарајево, 1978.
11. Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне уметности и теорије после 1950. године*, САНУ, Прометеј, Београд, Нови Сад, 1999.
12. *Реч* (темат), приредила Владислава Рибикар: *Теорија могућих светова*, Могући светови и теорија фикције, *Реч*, бр. 30, фебруар, 1997.
13. Бекер, Мирослав, *Сувремене књижевне теорије*, СЛ, Загреб, 1986.

## SPIEL ODER (UN)ERNST IN DER LITERATUR DES XX JAHRHUNDERTS

### Zusammenfassung

Der Text betrachtet die Grundfragen, die an die Kategorie des Spiels und seine Natur in der Literatur verbunden sind. Wir beschäftigen uns mit der Zeit und dem Ramm des Spiels, mit seinen Unveränderlichkeiten und seinen unveränderlichen Eigenschaften. Es wird die Frage der Befreiung aus der Kerker der Vernachlässigung oder Popularität des Ludismus in der Kunst geöffnet. Die Arbeit betrachtet auch das Spiel in der Literatur des XX Jahrhunderts, die Veränderung seiner Bedeutung und Funktion von den avantgardistischen Texten über die neoavantgardistische Dichtung bis zu den postmodernen Romanen. Das Spiel wird als ein Verfahren in der Literatur, als philosophisch-ästhetische Kategorie oder als Entwicklungsstufe der Gattung behandelt. Es wird eine Klassifikation der Literaturspiele geübt, und es werden die Eigenschaften der spielbaren Texte und Spielweise betrachtet.

Svetlana Rajičić-Perić





Јадранка ПЕЈАНОВИЋ  
Крагујевац

## УМЕТНОСТ И ЖИВА ТРАДИЦИЈА У СВЕТУ ДИСОЦИЈАЦИЈЕ СЕНЗИБИЛИТЕТА И ПЛАТОНСКОГ ИМПУЛСА РОМАНА *БОГ МАЛИХ СТВАРИ*

Рад испитује позицију и функцију уметности и живе традиције у модерном свету дисоцијације сензибилитета и платонског импулса. Испитује се порекло доминације Разума и како је то утицало на уметност (Платон, Сократ, Ниче, Фуко, Елиот). Посматрају се манифестације и узроци дисоцијације сензибилитета у роману *Бог Малих Ствари* и испитују узроци и последице понашања платоничара. Испитује се судбина оних који стоје на супротној страни, на страни Лудила и Емоција и који крше законе. Поставља се питање да ли је и где могуће исцељење таквог света.

**Кључне речи:** дисоцијација сензибилитета, платонски импулс, Разум, Лудило, жива традиција, Закон, Историја

Доминација разума над емоцијама води порекло од Сократа и Платона и као таква је у корену западно-европског идентитета. У таквом поретку ствари уметност је или непожељна или се своди на корисно. Платонова држава је таква да уметнике треба протерати јер они буде емоције и страсти, све оно неконтролисано у човеку. За Сократа све мора да буде разумљиво и корисно, као и уметност. Ниче је поново открио лудило и емоције и направио разлику између аполонијског и дионизијског у човеку<sup>1</sup>. Западно-европски човек вођен аполонијским принципом верује у културну истину која је привид и лаж. Насупрот ње стоји природна истина, истина сатирског човека дионизијских принципа. Такав човек је храбар пред реалношћу јер баца лажни украс стварности културног човека. Иако сазнање о животној истини убија његово делање и схвата да нема утехе, у том тренутку се јавља оно аполонијско у човеку које нуди обману и уметност „као спасоносна, лечењу вична чаробница; она једина уме да туробне мисли, [...], преобрази у представе са којима се може живети.“<sup>2</sup> По Ничеу, Платону и Сократу су потребне хладне и парадокслане мисли не би ли живели у привиду и практични песимизам лечили знањем.

Исто је и са човеком модерне цивилизације. Фуко откидање Разума и Лудила види као узрок стања у коме се модерни човек налази. Он живи у спокоју знања не преиспитујући се и заборављајући на лудило у себи. „Знања се несумљиво умножавају, али и цена им је већа. Да ли је сигурно да данас има више мудраца? Бар једно је извесно, а то је да има више

1 Аполонијски нагон у човеку је нагон ка умереном, научном принципу, а дионизијски ка заносу, екстази и лудилу.

2 Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001, 91.

људи који су оштећени мудрошћу. Средина знања расте брже него знања сама.<sup>3</sup> Друштвени закони, било религијски, морални или неке друге природе, не допуштају немире и страсти у срцима људи.

Разум је ишчупао истину Лудилу, јер је Лудило повезано са „човеком, његовим слабостима, његовим сновима и заблудама. [...] оно се увлачи у њега или је, боље рећи, један танани однос који човека одржава са самим собом.“<sup>4</sup> Лудак стоји ван граница етике, религија, било каквих ограничавања, било ког закона за разлику од разумног, аполонијског човека. Лудило је неопходна равнотежа Разуму, Дионис Аполону. Између њих, за модерног човека, не постоји више никаква веза, само ћутање.

Колонизатори, по мишљењу Хенри Луис Гејтса, преносе свој идентитет на колонизоване. „Дискурс Енглеза“<sup>5</sup> учи колонизоване о својој супериорности и доноси своје законе, религијске, политичке, образовне, естетске идеје и језик у колонизовану земљу. Тако се преноси и идентитет модерног западно-европског човека који потискује емоције и управља разумом и знањем. Међутим, у роману *Бог Малих Ствари* конфликт колонизатор-колонизовани није једини. Хијерархија постоји у индијском друштвеном и религиозном систему пре доласка колонизатора.

По Елиоту, дисоцијација сензибилитета означава губитак уједињености емоције са мишљу, тренутак у коме се рацио одвојио од емоција<sup>6</sup>. У роману Арундати Рој *Бог Малих Ствари* постоје манифестације и узроци дисоцијације сензибилитета, као и могућност исцељења која се може повезати са Елиотовим схватањем традиције. Традиција<sup>7</sup>, како је схвата Елиот, није пуко преношење из генерације у генерацију. Традиција се не може наследити, већ се стиче великим трудом који подразумева историјско осећање и критички смисао за историју, који подразумевају истовремено запажање онога што је прошло у прошлости, али и садашњег у прошлости. Састоје се у идентификацији онога што је у прошлости живо, али и онога што је живо у садашњости. По Елиоту, то је жива традиција и њу је вредно сачувати.

Свету је потребно исцељење, али зашто и од чега? Историја се у роману *Бог Малих Ствари* пише великим словом, она је Велики Бог и захтева да јој се одају почести. Наплаћује дугове и кажњава свакога ко не поштује њене законе. Таква Историја је она чији су кодови понашања успостављени у оквиру социјалних, политичких и религијских вредности које се преносе са генерације на генерацију и морају се поштовати.

3 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980, 68.

4 Исто, 37.

5 У есеју „Означавајући мајмун“, Хенри Луис прави разлику између идеологије и дискурса. Под идеологијом подразумева начине на које се обликују убеђења и веровања, а под дискурсом конструкцију знања или идеја које утичу на та убеђења или веровања.

6 У есеју „Метафизички песници“, Елиот проучава како се природа енглеске поезије променила од Дона до Тенесија и Браунинга. Сматра да се то десило јер су метафизички песници поседовали сензибилитет који је стапао различита искуства и тако су изражавали мисао кроз осећања, док су каснији песници изражавали мисао раздвојену од осећања.

7 Елиот појам традиције обрађује у есеју „Традиција и индивидуални таленат“.

Људи платонског импулса<sup>8</sup> су ти који креирају Законе. Код њих долази до дисоцијације сензибилитета јер они рационом и интелектом, одвојеним од осећања, желе да господаре светом и природом. Свет посматрају кроз научне, универзалне идеје које називају истином. Тиме паралелно убијају свет и губе сваку способност да га перципирају у свом богатству. Јер свет је богат, скуп мноштва контрадикторности и као такав се не може свести на једну особину, формулу или закон. По Ничеу, тип теоријског човека је онај који више воли да трага за истином него њу саму. Они су кукавице пред реалношћу и зато прибегавају привидном идеализму ума и знања и културне и теоријске истине. Себе сматрају „здравим“, а дионизијске занесењаке „болесним“.

„Има људи који, у недостатку искуства или из тупости, од таквих појава као од обољења народа подругљиво или сажалјиво окрећу главу у осећању сопственог здравља; јадници, дабоме, и не слуте како то њихово здравље изгледа мртвачки и бледо и сабласно кад мимо њих прохују успламтели живот диониских занесењака.“<sup>9</sup>

Човек платонског импулса слепо прати Законе Историје. Код њега долази до потпуног расцепа између личне и друштвене одговорности, стога се не осећа одговорним за своје поступке којима убија живу традицију и све оно вредно спашавања. По Рансому, платоничари су предатори. Свет створен од стране људи платонског импулса је затворен и огуљен на скелет. Оно што таквом свету даје месо и враћа у живот јесте жива традиција. Она чини да свет видимо у тоталитету и у свом контрадикторном богатству. Платоничари су на страни Разума и Аполона, живе у оквиру Закона заборављајући на лудака у себи. Како каже Фуко „модеран човек више не општи са лудаком“<sup>10</sup>, а он је једини који може да се ослободи успостављених граница. Лудило је утамничено у законе друштва и надзирано од стране платоничара.

Који су узроци дисоцијације сензибилитета и платонског импулса у роману *Бог Малих Ствари*?

До дисоцијације сензибилитета је дошло пре много хиљада година. У Индији, то се десило пре појаве марксиста, пре холандског протектората, пре доласка Васка де Гаме, пре доласка хришћанства у Индију. Све је, заправо, почело у данима када су успостављени Закони љубави. Закони који прописују кога би требало волети, како и колико.

Намеће се питање зашто човек ствара Законе?

Човек ствара законе вођен исконским нагоном, то јест страхом цивилизације од природе каква она заиста јесте, необухватна, богата и изненађујућа, страхом мушкарца од жене, моћи од немоћи. Људима платонског импулса је потребно уопштавање и формулисање. Они теже устројству, реду и потпуном монополу.

8 Џон Рансом у есеју „Поезија: белешка о онтологији“, платонизам сматра импулсом који сви поседујемо и који има тенденцију да потпуно запоседне наше умове. Платонист верује да је читава природа рационална и да је човек може поседовати силом ума и рационализовања.

9 Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001, 56.

10 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980, 10.

У роману су са једне стране приказани ликови који не поштују законе и давно успостављене кодове понашања и зато бивају или изгнани, или убијени, или постају дисфункционални у свакидашњици. Такав је свет Малих Ствари и свет Малог Бога. Са друге стране су ликови платонског импулса који поштују социјална, политичка и религијска ограничења. У таквом свету истина је скривена зарад традиције и поштовања њених начела. Код ликова са израженим платонским импулсом лични и друштвени живот је одвојен.

Папачи, у друштву цењени Етимолог Њеног Височанства, приватно је неко сасвим други. За сваки друштвени неуспех кажњава своју породицу мрачним расположењима и изненадним нападима беса. За највећи животни неуспех сматра чињеницу што лептир кога је он пронашао није добио име по њему. Његов ум је ограничен на ум научника који тежи идејама и законима, ум који је у константном страху цивилизације над природом.

Чак је расцепљен између марксистичког ума и феудалистичког либида. Фабрику води капиталистички, а у заблуди је да је маркиста. Дели секс од љубави, потребу од осећања. Одводи у кревет раднице из фабрике, а верује да је и даље заљубљен у своју жену.

У роману постоје конфликти на више различитих нивоа: Индија на супрот Енглеске, Додирљиви на супрот Недодирљивих, емотивно на супрот друштвеног. Ови конфликти стварају људе који живот живе споља и сматрају животним успехом свој посао и друштвене позиције.

Друг Пилај, вођа комунистичке партије Ајеменема, је човек политике и тежи моћи и друштвеном положају. Не осећа се нимало одговорним за пропаст породице и смрт Велуте. Сматра да је све била неизбежна последица неопходне политике. Пилај није планирао догађаје који су уследили, али је своје нестрпљиве прсте увукао у спремну рукавицу Историје. Смрт једног човека му је била корисна. Издаја према Велути га је послала на уговорени састанак са Историјом.<sup>11</sup>

Полицајци, као представници власти, су једни од плаћеника Историје. Они изравнају рачуне са онима који не поштују њене законе руковођени исконским страхом. При хапшењу Велуте нису хапсили човека већ су гонили страх. Њихов задатак је да вакцинишу заједницу и спрече ширење заразе јер се сви они који се успротиве законима сматрају болесним и разним, попут Велуте.

Ликови су неспособни да разреше овај ниво раздвајања личности на интелект и емоције. Осећај неуспеха решавају тако што дехуманизују свет око себе, попут Кочама Бебе. Сада је бранилац система и породичне части пошто је читав живот провела замрзнута у прошлости. Доноси суд какав распоред ствари треба да буде и где је место Аму и њеној деци. Сматра да није одговорна за своје поступке, иако је била њена идеја да се Аму спакује, а Еста буде враћен.<sup>12</sup>

11 Велута је такође члан комунистичке партије. Када потражи помоћ од Пилаја он му каже да партија не постоји да би подржавала дисциплину својих чланова у приватном животу и да је интерес појединца подређен интересу организације.

12 Аму је протерана из Ајеменена, остављајући за собом децу, а Есту шаљу не би ли одвојили близанце јер њих криве за смрт Софи Мол, Чакове ћерке.

Још један Закон који влада у Индији је закон патријархалног система. Аму је жртва патријархалног система који свако лично задовољење види као директну претњу за већ успостављење законе и вредности у оквиру социјалних, политичких и религијских ограничења. Тако је Аму забрањено да иде на школовање јер женско има сврху само кроз брак, а никако кроз индивидуално испуњење. Када напусти мужа и врати се са децом у родитељски дом нико није спреман да јој помогне јер се оглушила о закон патријархата. Бива изолована заједно са децом у њихов свет маште и малих ствари. Знала је сатима да заборави на све слушајући музику, пушила је цигаре и купала се у поноћ. Такав живот занесењака смета платоничарима. Кажњавају је за њен преступ, везу са параваном, тиме што је одвајају од деце и прогоне из Ајаменена. Растурање породице је чин за који нико не преузима одговорност у свету строгих закона.

Са друге стране, Мамачи, њена мајка, је навикла на Закон јачег над слабијем, закон мушкарца платонског импулса над женом. Навикла на Папачијево премлаћивање постала је роб навике. Ако се осврнемо око себе, можемо приметити да је то једна од мање неугодних навика на које се људи привикавају, да је то једно мање неугодно прихватање формула и закона које поштујемо као такве не преиспитујући их.

Закони деле људе на различите касте и религије, на касту хиндуса и касту хришћана, на Додирљиве и Недодирљиве. Не тако давно у прошлости постојали су Закони који су прописивали да Недодирљиви морају да држе руке преко уста док причају са Додирљивима не би ли им пренели свој задах, да су морали да ходају унатрашке и тако бришу трагове пред Додирљивима, да не смеју да ходају истом страном улице као Додирљиви. То је било некада.

Након британског колонијализма статус Недодирљивих је требало да буде промењен, јер колонијалисти, наводно, долазе у хуману мисију да просвете нецивилизоване. Међутим, мало шта се променило. Британци су заправо завршили посао који је започео кастински систем. Социо-политичке промене су довеле до тога да се припадници више касте хиндуса и даље клоне сиријских хришћана, то јест припадника нижих каста који су попримили хришћанство по доласку Британије у Индију. Недодирљиви се и даље боре за основна људска права комунистичком револуцијом, која такође, како ће се показати, има хијерархијски систем.

Ипак, Закони поделе и даље живе у свести људи. Тако Веља Папен, Велутин отац, и даље Недодирљиве бескрајно поштује и никада се не би оглушио о Законе поделе на Додирљиве и Недодирљиве. Традиционална подела на инфериорне и потчињене га је тако научила, да сада, иако га друштво не сматра инфериорним, и даље остаје покоран. Стиди се себе и забрањује сину, Велути, да се другачије понаша. Како каже Чако, Индијци више немају ништа заједничко са Кућом Историје. Не могу да уђу у њу, а и када провире виде само сенке и чују шапат. „А шапат не можемо разумети, јер су нам мисли заглашене ратом. Ратом који водисмо и изгубисмо. Најгнуслијом врстом рата. Рата који отима снове и сања их из почет-

ка. Рата који је учинио да обожавамо наше освајаче и да презиремо сами себе.<sup>13</sup>

Насупрот њему, Велута не може да живи мирно у свету Додирљивих јер је њему заувек прикачен знак паравана. Он је интеллигентан, има ум инжењера, али изнад свега је параван и ништа више од тога. Велута поседује сензибилитет о коме Елиот говори, који спаја ум са емоцијама. Ипак, паравани који иду изван граница прописаних правила у потрази за срећом су обележени у оквиру породица виших класа као дрски и заразни и треба их се клонити. Њихово лудило се мора изоловати или убити. Закон класних система не дозвољава љубав припадника различитих каста. Велута не поштује Законе и упушта се љубавну везу са женом која припада вишој кисти. По њега долази Историја и њени плаћеници. Велута бива мучен од стране полиције и умире.

Велики Бог Закона побеђује Малог и на национално-политичком плану, јер су се десиле и дешавају се горе ствари у Индији: земља је у рату, нередима и штрајковима, гладна је, сиромашна, политички неусаглашена. Под утицајем колонијализма држава је одвојена од прошлости и у немогућности је да се реализује у садашњости. Индијци су заточени изван властите историје и немоћни су да се врате истим путем јер су им се замели трагови. Као река су која протиче кроз Ајаменен. „Некада је река будила страх. Мењала животе. Сада је остала увучених канџи и усахла духа.“<sup>14</sup>

Дисоцијација сензибилитета и платонски импулс се, како каже Елиот, може превазићи живом традицијом. У роману постоје примери живе традиције: љубав између Аму и Велуте, Велутин активан однос према садашњем тренутку и уметност.

Љубав између Аму и Велуте је љубав која ни по једном проописаном Закону не сме да се деси. Ипак се дешава. „У једном једином, муњевитом трену, векови падоше на колена. Историја је ухваћена неспремна, у раскораку. Нага као змија која је скинула свлак.“<sup>15</sup> Дани када се ходало унатрашке су ишчезли. Њихова љубав је сведок да постоји време када се деси незамисливо и када живот изненади. Она је потврда да живот не може и не сме да се сведе под законе јер ако то учинимо паралелно убијамо љубав, а тиме и живот. Аполон, бог умерености и оличење индивидуализације, повлачи граничне линије између људи и „тако што повлачи граничне линије и својим захтевима самосазнања и мере међу њима увек подсећа на те границе као на најсветије свемирске законе.“<sup>16</sup> Ипак, Ниче говори о нужности престопа, о потреби Прометеја који ће ићи изнад и преко страха аполонијског човека и тако афирмисати живот.

Злотвори историје вратили су се по Аму и Велуту и одведу тамо где заиста припадају, тамо где Закони љубави прописују кога, како и колико треба волети. Љубав бива ограничена и угушена законима каста, империјалистичком Енглеском, поступцима платоничара који себе не

13 Арундати Рој, *Бог Малих Ствари*, Плави јахач, Београд, 2000, 74.

14 Исто, 155.

15 Исто, 215.

16 Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001., 107.

сматрају одговорним за своје поступке, одвајајући срце од разума и не дозволивши себи да виде да руше туђе животе.

Велута има осећај за историју и способност да критички сагледа и препозна оно живо у садашњости. По Елиоту, ове две особине побуђују свест човека о његовој савремености, о месту и времену у коме живе. Велута има активан однос према садашњости. Такав став се одражава кроз његову ангажованост у комунистичкој револуцији. Он верује у идеју која бива срушена када је потражио помоћ од друга Пилаја који раздваја колективну и личну одговорност. Још једном се десило. „Још једна религија окренула се против себе саме. Још једно здање подигао је људски ум, а у прах претворила људска природа.“<sup>17</sup> И то људска природа платоничара, природа културног човека. По Ничеу, спас „пустоши и малаксалости садашње културе“<sup>18</sup> лежи у оном дионизијском у човеку, у његовом лудилу и емоцијама које не гуше закони. То је сатир, природан човек који је видео „природу још необрађену сазнањем, у којој катанци на капије културе још нису разбијени.“<sup>19</sup> Велута није дозволио да победи лажна културна истина закона. Он стоји на страни природне истине и борбе за правду и љубав.

Кроз Историју Лудило је у човеку гушено на различите начине, а корен је у дисоцијацији сензибилитета, откидања Разума од Емоција, Разума од Лудила. Ипак, по Фукоу, оно се поново рађа у уметности и ту, такође, лежи спас. Кроз уметност Лудило се пробија у свет и преко лудила „уметничко дело отвара празнину, време ћутања, питање без одговора, оно ствара један неизмириви расцеп у којем је свет принуђен да се преиспита. Оно што је у неком уметничком делу нужно оскврнило се ту се преокреће и, у времену тога дела преплављеном лудилом, свет доживљава своју кривицу.“<sup>20</sup> Свет се преиспитује кроз уметничко дело. У очима платоничара преступници су Аму и Велута јер су иступили ван међа патријархалног и кастинског система. За њих су они болесни и морају се утамничити. Велутина смрт и растурање породице је чин над којим модеран човек застаје и осећа кривицу. Такав чин га обавезује на „задатак препознавања, поправљања, на задатак да поврати разум из тог безумља и томе безумљу.“<sup>21</sup>

Роман *Бог Малих Ствари* је преплављен Лудилом, то јест емоцијама које нису омеђене Закономима. Роман није писан хронолошки. Ауторка завршава дело састанком Аму и Велуте, лудилом двоје људи који су изашли ван постављених граница закона. Тако роман и књига подржавају веру у љубав подсетивши нас шта је у есенцији човека, а уништено је постављањем граница. Роман је потврда да љубав, правда и уметност, иако ограничени, нису мртви и да их ваља сачувати и поново им се вратити не само у уметности већ и у животу.

17 Арундати Рој, нав. дело, 339.

18 Фридрих Ниче, нав. дело, 181.

19 Исто, 91.

20 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980, 260.

21 Исто.

Ауторка сматра да су уметност и историја у савременом добу искомерцијализоване. У служби су трговине и намењене су за забаву. Прастаре приче су осакаћење, а уметник је „неживотан, неостварив. Проглашен неупотребљивом робом. Његова деца му се ругају. Чезну да буду све што он није. Гледао их је како одрастају и постају чиновници и кондуктери у аутобусима. Службеници четврте категорије, незаведени у службене књиге. С властитим синдикатима.“<sup>22</sup> Постају платоничари, разумни људи. Ипак, постоје Велике Приче, оне које смо чули безброј пута, а желимо да их чујемо поново. Приче су за уметника „сигурносна мрежа ка којој се обрушава и у коју тоне попут бриљантног кловна у пропалом циркусу. Само га она спасава да се у свет не суноврати као одроњени камен. [...] Она му даје облик. Устројство. Кроти га. Прима га у себе. И његову Љубав и његово Лудило и његову Бескрајну Срећу.“<sup>23</sup> Читалац кроз уметничко дело прима Лудило и Љубав и Срећу јер открива „грумен туге у срећи. Скривену рибу срама у мору славе.“<sup>24</sup> Прима све оно што Закони платоничара, Аполон и разумни скривају или убијају. Прима живу традицију преко уметности и уметничког дела, иако она у свету дисоцијације сензибилитета и платоничара постаје Лудило и зараза.

#### Литература:

1. T. S. Eliot, "The Metaphysical poets", *Literature, culture, identity: introducing XX century literary theory*, Лена Петровић, Просвета, Ниш, 2004.
2. T. S. Eliot, "Tradition and the individual talent", *Literature, culture, identity: introducing XX century literary theory*, Лена Петровић, Просвета, Ниш, 2004.
3. Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980.
4. Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001.
5. Платон, *Држава*, Дерета, Београд, 2005.
6. J. C. Ransom, "Poetry: A note on ontology", *Literature, culture, identity: introducing XX century literary theory*, Лена Петровић, Просвета, Ниш, 2004.
7. J. C. Ransom, "Criticism Inc...", *Literature, culture, identity: introducing XX century literary theory*, Лена Петровић, Просвета, Ниш, 2004.
8. Арундати Рој, *Бог Малих Ствари*, Плави јахач, Београд, 2000.
9. [www.colorado.edu/English/courses/eng/2010.mk/2gates](http://www.colorado.edu/English/courses/eng/2010.mk/2gates)
10. [www.wikipedia.org/wiki/Arundhati\\_Roy](http://www.wikipedia.org/wiki/Arundhati_Roy)
11. [www.wikipedia.org/wiki/The\\_God\\_of\\_Small\\_Things](http://www.wikipedia.org/wiki/The_God_of_Small_Things)
12. [www.usp.nus.edu.sg/post/india/roy/royoy](http://www.usp.nus.edu.sg/post/india/roy/royoy)
13. [www.usp.nus.edu.sg/post/india/roy/nishant1](http://www.usp.nus.edu.sg/post/india/roy/nishant1)

22 Арундати Рој, нав. дело, 276–277.

23 Исто, 278.

24 Исто, 276.



**ART AND LIVE TRADITION IN THE WORLD OF DISSOCIATION OF  
SENSIBILITY AND PLATONIC IMPULSES OF THE NOVEL *GOD OF SMALL  
THINGS* ARUNDHATI ROY**

**Summary**

In the world of dissociation of sensibility and platonic impulses art is commercialized and love and justice are seen as illness and craziness, something that should be killed. The paper concludes that art brings back craziness and love in our lives. Through art the things which are killed in the world of law and platonic impulses are back to our lives, thus, the world re-examines itself. The salvation is in Dionysian man who goes beyond the limits, the man who has the feeling for live tradition which can be found in literature and art.

*Jadranka Pejanović*



Марија ПАНИЋ  
Крађујевац

## МОГУЋИ СВЕТОВИ НЕГОВАНА РАЈИЋА

Дела Негована Рајића обилују елементима који су каткад блиски фантастици, а каткад видно аутобиографски. У овоме раду ћемо размотрити, ослањајући се на теорију могућих светова, типове фикционалних светова које Рајић ствара својим делима.

**Кључне речи:** теорија могућих светова, засићеност, хибридни свет, Негован Рајић

Ретко који писац би умешно као Негован Рајић, канадски франкофони аутор српског порекла, сопственим делом илустровао амбивалентну ситуацију у свом животу. Рођен 1923. и одрастао у образованој породици (отац му је био професор веронауке, а касније и призренски епископ, мајка професорка хемије), ангажовао се у другом светском рату као борац на страни партизана, обећавши самоме себи да неће никада пуцати у краљеву војску чак и да му живот зависи од тога. Изложен прогону због негодовања када се после рата настава чак и на техничком факултету одржавала на подлози марксистичке идеологије, двадесетдвогодишњи Рајић се решава на храбар и бунтован, али и очајнички потез: заједно са пријатељем излаже се смртној опасности и, избегавајући колико је могуће тајну полицију, прелази словеначну границу према Аустрији препливавши набујалу Муру и тако емигрира. Уследиће тешке године проведене у глади и немаштини у камповима за избеглице у Италији и Француској. Но, срећа се смешти храбрима, и Рајић захваљујући фонду за слободну Европу завршава студије, неко време ради у Француској као истраживач и професор математике, да би се 1969. настанио у Канади, у месту Trois-Rivières (Три Реке – ово место га је због своје изложености води подсећало на Београд). Његова дела често су прожета аутобиографским елементима, почев од романа који га је прославио, *Људи-кривоци* (*Les Hommes-Taupes*, 1978), *Седм ружа за једну пекарку* (*Sept roses pour une boulangère*, 1987), коју Рајић (као и претходно именовано дело) поднасловом генерички одређује као „приповест“, преко збирки приповедака *Сновићења старој нагваждала* (*Propos d'un vieux radoteur*, 1982) и *Национална робијашка служба* (*Service pénitentiaire national*, 1988), закључно са романом *Ка другој обали: збогом, Београде* (*Vers l'autre rive. Adieu Belgrade*, 2000), и још увек необјављеним романом *Лушања*<sup>1</sup>.

1 О овоме више у: Ј. Новаковић, „Посматрати историјске догађаје са луцидношћу и ведрином (разговор са Негованом Рајићем)“, *Летопис Матице српске* 483/3, 2009, 373–383.

У овоме раду, ослањајући се на теорију могућих светова, усредсредимо се на наративне светове које у својој прози ствара Негован Рајић. Уочићемо разлику између два типа наративних светова присутних у Рајићевим делима. У доминантном типу фикционалних светова (ако доминантним можемо назвати чешће заступљен модел наративног света у његовом стваралаштву) јављају се семантички незасићени, осиромашени светови, временски и просторно недовољно ситуирани (*Људи-кришнице*, *Седм ружа за једну џекарку*, већина приповедака у *Сновиђењима старога нађвајдала* и *Националној робијашкој служби*). Овај тип светова је углавном оријентисан ка једном лику и представља „свет са једном особом“<sup>2</sup>. Ове светове обележава и немогућност ситуирања стварног света текста<sup>3</sup> у оквир који би био прихватљив и лако замислив у стварном свету. У другој типу, мање заступљеном у Рајићевом стваралаштву, јавља се развијена слика света и мноштво ликова, а стварни свет текста је реалистички, засићен: аутор штедро износи детаље који имају референта у стварном свету (роман *Ка другој обали*. *Збогом Београде*, приче “Тринаесторица“, „21. јуни 1941“ из *Националне робијашке службе*, и недавно објављена прича „Ноћ на Ђезавом брду,“). Овим делима је заједничко и то што су видно оријентисана на пишчев живот, садрже аутобиографске елементе и писац то и експлицитно износи. Уосталом, аутор је наведени роман издвојио паратекстом: за разлику од осталих дужих прозних дела, које је назвао приповестима („*récit*“), поднаслов дела га генерички карактерише као роман<sup>4</sup>, а едиторијални паратекст на четвртој страни корица још ближе, као аутобиографски роман. После писања овога романа, Рајић је направио паузу у писању, а припрема и наставак.

У првој типу фиктивних светова које Негован Рајић ствара својим делима учачамо слабу настањеност и осиромашеност наративног света. Можемо их на неки начин сматрати огољенима, празнима. Углавном су писани из перспективе једне јединке која води усамљенички живот, нема пуно контакта са другим јединкама и у чијем животу нема пуно но-

2 Л. Долежел, *Хешерокосмика: фикција и могући светови*, Службени гласник, Београд, 2008, 49.

3 М.-Л. Рајан дефинише *стварни свет* *текста* као свет формиран текстуалним чињеницама које су предочене као стварне (стварни свет текста се налази у центру текстуалног универзума, односно збира светова пројектованих текстом); *референтни свет* *текста* припада референцијалном универзуму, и представља ентитет стран стварном свету текста; стварни свет текста се нуди као потпуна представа референтног света текста (М.-Л. Рајан, „Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције“, *Реч* 30, Београд, 1997, 102)

4 Сличан однос аутора према сопственој прозној креацији налазимо и код Жида. Код писца који у своје дело често уноси интертекстуалне елементе, какав је Рајић (погледајте у J. Novaković : “Le Moi et les autres dans les œuvres de Négovan Rajic: aspects intertextuels“, in: *L'autre langue. L'altérité dans la culture canadienne*, Belgrade, 2005, 313–325), и ова паралела се може сматрати значајном. Наиме, *Коваче лажног новца*, једино дело које је назвао романом, за разлику од приповести (“*récit*“) или сотија (“*sotie*“) како је перитекстом генерички одређивао своја дела, Жид је дуго писао и после објављивања осетио извесну мирноћу, као да се утишао његов неиздрживи порив за писањем. Могуће је да је и Рајић писањем овог отворено аутобиографског дела (за разлику од других, у којима је често уносио референте из сопственог живота, али углавном скривено) доживео као закључивање једног необичног прозног опуса.

вина. Дакле, не постоје чак ни развијени домени ликова и нема интерференције њихових универзума, а сама радња, колико год да има одређени ток, често стагнира или се одвија превише ригидно, схематизовано, да би била занимљива. Интерес почива углавном у сећањима или анализама главног јунака, окренутог себи, а углавном против света који га оптерећује (а који је са своје стране често обележен диктатуром коју главни јунак не може да прихвати). Лична имена (а има их мало) бивају лишена аутентичности тиме што их Рајић не даје у целости, већ најчешће у виду целог имена и само иницијала презимена, каткада у виду функције које имају у животу главног лика (станодавка у „Три сна“, на пример). Ова имена су често изречена у виду парафразе којом се именује неки лик кога је често лако повезати са земљом Рајићевог порекла: Велики Бравар, Велики Бркајлија, Велика Идеја. (Ова имена се јављају и у аутобиографском роману, о чему ће касније бити речи). Географија ових светова је маркирана тиме па је страноме читаоцу, а понекад и српском, тешко да поима постојање референта у стварном свету, јер Рајић нуди дословне преводне београдских улица, зграда и тргова<sup>5</sup>, правећи тиме развијену, ониричку мапу простора који на известан начин односи превагу над ликовима или другим елементима дела. Свет који је просторно и временски нејасно утемељен наводи на помисао да је у стварном свету немогућ или тешко замислив.

Осим карактеристика света са једном јединком и плутајућих референата, ове светове карактерише и нарушавање логике здравог разума. У оквирној причи приповести *Седам ружа за једну њекарку* главни лик борави у бунару из кога није понуђен излаз; он комуницира са појединцима и они га снабдевају колико-толико, али нема изгледа да ће он ускоро изаћи из бунара. Прича се потом развија кроз сећања главног лика, који говори о самој себи када је био млад (читалац који познаје Рајићеву биографију препознаће њега у младоме човеку који се у Паризу бори са сиромаштвом, незапосленосту, глади и преиспитивањем оправданости одлуке која га је навела да емигрира и тиме угрози наставак својих студија из техничких наука). На крају приче „Три сна“, главни јунак (који је такође усамљен, бави се техником и више га него околину погађају политички проблеми његове земље) лети према небу, али овога пута, за разлику од ранијих снова у којима се исто дешавало, та појава не делује као сан или халуцинација јер је прича у овој тренутку нефокализована (за разлику од већег дела приче, где се приповедало у трећем лицу из перспективе главног лика), чиме се даје веродостојност овој бизарној појави и мире два наизглед искључива света: фантастични или бизарни свет снова главног јунака, и реалистички свет који ове појаве може да објасни халуцинацијама или сновима психолошки исцрпљене особе. Тако, на крају приче, функционише свет који даје веродостојност и једној и другој страни. Ако је оквирна прича у *Седам ружа за једну њекарку* обједињавала могуће и немогуће, а сама приповест била реалистична, у *Људима-крпцима* фиктивни алогографски паратекст у виду предговора и поговора даје

5 О томе више у: М. Павловић, „Српске теме Негована Рајића“, *Анали Филолошког факултета XX*, Београд, 2000, 127–152.

какову-таквову кохерентну слику света (мада не пориче могућност да је оно што је романом испричано заправо истина), а сама приповест даје мучан приказ света дела у коме је тешко (можда и непотребно) разабрати да ли је исповест главног лика плод његове болесне маште или слика света перфидне диктатуре.<sup>6</sup> Дакле, Рајићеви светови нуде необично спајање природног и натприродног, могућег и немогућег. У томе случају смо позвани да размотримо сличност ових светова са Кафкиним модерним митом, како Долежел карактерише кафкијанске хибридне светове.

У чланку „Кафкин фикционални свет“ из 1984. године Долежел разматра постојећа тумачења модерног мита код Кафке, и сматра их недовољно јаснима. Наиме, рекли бисмо да је објашњење које је Долежелу једино задовољавајуће у исто време и најједноставније: природно и натприродно код Кафке функционишу једно поред другог, не искључују се међусобно и не доживљавају се као немогућ спој. Овакву појаву Долежел назива хибридним светом: „Хибридни свет је семантичка структура у којој је модална опозиција између природног и натприродног неутралисана, тако и природни и натприродни феномени представљају интегралне конститутенте једног истог света.“<sup>7</sup> У хибридном свету опозиција *природно/наиприродно* нема смисла пошто се „сви феномени хибридног света дешавају сасвим 'природно' и прихватају као чињенично стање.“<sup>8</sup> Феномени који превазилазе ограничења природних модалитета Долежел назива *бизарним феноменима*. Основно модално ограничење хибридног света јесте, дакле, да он ствара и мотивише небизарне и бизарне феномене. Митолошко решење, које пружа објашњење које се позива на натприродни домен, или фантастично решење, које би пружило природно објашњење привидно натприродном, не налазе место у хибридном свету, који функционише тако што у истој равни коегзистирају природно и натприродно. „Кафкини су текстови само фрагментарне епизоде цикличне, бесмислене историје хибридног света, која се стално понавља.“<sup>9</sup> Примери би биле приповетке „Мелез“, „Преображај“ и многе друге (Долежел наглашава да „Преображај“ представља недовољно формиран хибридни свет, јер се Грегорова породица ипак чуди бизарности ове појаве: у правом хибридном свету ова промена би прошла неопажено).<sup>10</sup>

Рајићеви фикционални светови омогућавају функционисање природног и неприродног у истом свету (неприродно бисмо окарактерисали као рушење правила здравог разума), што његовим делима даје каткад опор укус. Рајићев наративни свет *Људи-кршци* и других прозних дела

6 У свакоме случају, у овом делу страдала су уметничка дела (Хијеронимуса Б., у коме читалац препознаје Хијеронимуса Боша), што читалац доживљава лично и радије би се приклонио тумачењу по коме главни лик, иако психолошки нестабилан, представља борца за правду.

7 Л. Долежел, „Кафкин фикционални свет“, *txt* 3–4, Београд, 2004, 52.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, 54.

10 Друга варијанта модерног мита коју Долежел анализира код Кафке јавља се у делима *Процес* или „На изградњи кинеског зида“, и почива у опозицији *видљиво/невидљиво*: као и у митолошком свету, постоји раздвојеност два домена и њихова неравноправност, асиметричност, но оба домена су ограничена модалитетима природног света.

је на својеврстан начин хибридан. Натприродно или бизарно није представљено у виду конкретне појаве или бића које ремети поредак, физичке законе или таксономију стварног света, али се огледа у видном кршењу логичких закона, или, рекли бисмо, у кршењу правила логике свакодневног живота (људи се, на пример, служе писмима великог диктатора као јелом у правом смислу те речи). Интелектуалце који понире у тло испод парка у *Људима-крџицама* и део свог живота проводе у тако ископаним тунелима ни у ком случају не можемо доживети као митолошка бића, јер су у питању обични људи, а не натприродна појава. Но, чињеница је да се понашају бизарно, а вероватноћа да се у неком стварном свету испод великог града налази тако ископан људски крџичњак мала је, нарочито с обзиром на то да ови интелектуалци изгледају хипнотисано, што обесмишљава идеју мирног отпора животом у катакомбама. Није случајно што их главни јунак повезује са делом „Потоп“ Хијеронимуса Боша, на коме су (као и на многим другим делима овог сликара) насликани хибриди, у овом случају људи-крџице који нестају под земљом. Инспектор сматра да је управо репродукција ове слике навела главног јунака на халуцинације, које сматра опасним по државни поредак, и Бошова дела нестају из музеја, а књиге о њему из градске библиотеке. Ово делује као природно и логично објашњење необичне појаве. Међутим, нејасно је како се сазнало за мисли главног јунака, који се никоме није поверавао, и не може се тврдити да су Бошова дела нестала за сва времена. Доста бизарности почива у неизреченом и нејасном, а напетости има и у психолошкој нестабилности главног лика, који управо у душевној болници саставља рукопис који ће накнадно бити пронађен. Неодређеност је главна карактеристика света овога дела: читалац се тешко може одредити за једну или другу страну у делу јер ће у оба случаја наићи на противречности и немогућност потпуног преклапања референтног света текста са стварним светом (а и референтни свет текста је на својеврстан начин некохерентан). Рајићеве светове би у том случају требало прихватити као, на специфичан начин, хибридне, јер натприродних бића у правом смислу речи нема, али дела обилују неподударњима која онемогућавају стварање јединствене логике стварног света текста. У већини дела ова двострука логика наглашена је и некохерентношћу самога дела, јер се предговором или оквирном причом даје један свет, а већи, значајнији и наративно развијенији свет даје другачију слику.

У делима која су наизглед реалистична, у којима нема елемената који ремете поредак стварног света, дакле, у којима се референтни свет текста подударе са стварним светом, учавачемо велику повезаност са животом аутора. Изузев аутобиографског романа, у наведеним причама реч је о другом светском рату у коме је и Рајић учествовао. Једини изузетак, рекли бисмо, почива у пишевој навици да и овај реалистички стварни свет текста донекле поремети уношењем елемената који разбијају монотонију и искључивост миметизма. Као странац у далекој земљи који пише на језику те земље, Рајић би претераним позивањем на стварне референте и тежњом да у потпуности изједначи стварни свет текста и стварни свет можда и онемогућио страном читаоцу да ужива у његовој фикцији. Поне-

ке историјске личности су само делимично препознатљиве стране читаоцу, а читалац са ових простора би их релативно лако препознао (Велики Бркајлија за Стаљина, Велики Бравар за Тита, диктатура комунизма); понеке историјске личности су наведене именом и презименом, што даје омаж културној или интелектуалној елити предратне Србије или илуструје ситуацију после другог светског рата (Бранко Поповић и Ђорђе Андрејевић Кун, на пример). И простор је релативизиран, с обзиром на то да се улице често јављају у дословном преводу или парафразирани („Авенија неписменог кнеза“ за Улицу кнеза Милоша, „Улица мртве краљице“ за Улицу краљице Наталије, „Хотел са две куле“ за хотел Москва; Косово Поље је буквално преведено, потенцирањем заједничке именице коју и говорници српског језика не примећују увек у географском имену, као и Ада Циганлија, као „Острво Цигана“). Овакав став према референтима, нарочито према простору, коме је у целокупном Рајићевом делу дато значајно место, донекле дереализује богато изграђени реалистички свет текста и даје онирички или чак фантастични призвук, али самим тим и универзалну димензију.

Рајићеви наративни светови обогаћени су и истовремено релативизовани отварањем нових светова, у којима велика улога припада читаоцу. Интертекстуалност и уметничке референце су веома честе, чиме се наглашава двострукоост референци.<sup>11</sup> Аутор уводи енклаве<sup>12</sup> из других светова које богате читање: „Потоп“ Хијеронимуса Боша укида линеарно читање јер указује на тексту спољашњи елемент; затим, враћа на прави пут читаоца који се можда питао да ли је главни лик превише предан халуцинацијама; свет ове слике и свет Рајићевог дела су слични: оба дела су видно слабо настањена (што се лако запажа код Боша, који радо слика доста фигура на својим сликама), насловни ликови Рајићевог дела названи су по Бошовим хибридима, а колорит слике, који је упадљиво различит од колорита других Бошових дела, као да најављује опору приповест коју читамо. Излети ка познатим уметничким делима чести су код Рајића, а исто тако и према ономе што сматра лепим, на пример математици: упућени читалац ће додатно поверење указати наратору који рукопис саставља на позадини интегралног и деференцијалног рачуна (какав је случај у *Људима-кршницама*). Но, и овде уочавамо двострукоост, која почива у томе што су у питању скрипте, а не изричито задаци које је наратор решавао у слободно време. Ова неодређеност је само једна у низу (подсетимо да дело није временски нити просторно ситуирано).

Припадајући двома удаљеним културама, писац отвара путеве ка новим световима самим изразима које користи. Његов стил је често обогаћен стручним изразима на француском језику, а колокације са српског понекад преводи буквално. Овим поступцима писац делимице отвара врата светова који могу да прођу и неопажено, текст би био разумљив и без удубљивања и објашњавања порекла ових сликовитих израза, али се овиме дочарава релативност сваког референта.

11 Ј.Новаковић, „Фантазмагорични свет Негована Рајића“, in: Негован Рајић, *Људима-кршнице*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004.

12 Б. Мекхејл, „Постмодерна проза“, *Реч* 28, 1996, 106.



Дакле, два типа света које ствара Рајић (блиски хибридним и реалистичким, али никада у потпуности) кокетирају са границама своје онтолошке одређености. Према теорији могућих светова, онтолошки статус ових светова је исти, јер се реалистички светови разликују од осталих само по степену семантичке засићености.<sup>13</sup> Ове типове светова повезује ауторова тежња за уметањем елемената из стварног света који су читаоцу универзално препознатљива (тежња за критиком диктаторског режима), за позивањем на елементе из личног окружења који су вешто замагљени, опализовани, тако да су лишени баналности, и за јасним позивањем на референце из уметности, односно на оно што је универзално лепо. Онтолошке нејасноће и референцијалне замагљености само доприносе универзалности и вредности Рајићевог дела.

### Литература:

Долежел, Лубомир, „Мимезис и могући светови“ (прев. Брана Миладинов), *Реч* 30, Београд, 1997, 74–83.

Долежел, Лубомир, „Кафкин фикционални свет“ (прев. Паула Миколошевић), *txt* 3–4, Београд, 2004, 50–62.

Долежел, Лубомир, *Хешерокосмика: фикција и моћући светови* (прев. Снежана Калинић), Службени гласник, Београд, 2008.

Мекхејл, Брајан, „Постмодерна проза“ (прев. Иван Радосављевић), *Реч* 28, 1996, 105–119.

Новаковић, Јелена, „Фантазмагорични свет Негована Рајића“, in: Негован Рајић, *Људи-кршци*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004, 113–127.

Novaković, Jelena, „Le Moi et les autres dans les œuvres de Négovan Rajic : aspects intertextuels“, in : *L'autre langue. L'altérité dans la culture canadienne* (actes de colloque), Belgrade, 2005, 313–325.

Новаковић, Јелена, „Посматрати историјске догађаје са луцидношћу и ведрином (разговор са Негованом Рајићем)“, *Летопис Матице српске* 483/3, 2009, 515–522.

Павловић, Михаило, „Српске теме Негована Рајића“, *Анали Филолошког факултета XX*, Београд, 2000, стр. 127–152.

Рајан, Мари-Лаура, „Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције“ (прев. Душан Ђорђевић Милеуснић), *Реч* 30, Београд, 1997, 101–110.

Рајић, Негован, *Национална робијашка служба* (прев. Љиљана Матић), Прометеј, Нови Сад, 1993.

Рајић, Негован, *Ка другој обали: збогом, Београде* (прев. Љиљана Матић), Просвета, 2002.

Рајић, Негован, *Сновиђења старој нагваждала* (прев. Михаило Павловић), Гутенбергова галаксија, Београд, 2003.

Рајић, Негован, *Људи-кршци* (прев. Живојин Живојиновић), Гутенбергова галаксија, Београд, 2004.

Рајић, Негован, *Седам ружа за једну пекарку* (прев. Иван Димић), Гутенбергова галаксија, Београд, 2005.

13 Л. Долежел, „Мимезис и могући светови“, *Реч* 30, Београд, 1997, 78.

Рајић, Неѓован, „Ноћ на Ђелавом брду“ (прев. Ана А. Јовановић), Летопис Матице српске 483/3, 2009, 373–383.

## LES MONDES POSSIBLES DE NEGOVAN RAJIC

### Résumé

Les mondes fictifs créés par Négovan Rajic diffèrent visiblement de ce qui est appréhendé comme réaliste. Par un mélange spécifique des éléments réels et bizarres, certaines œuvres rajiciennes se rapprochent des mondes hybrides kafkaïens (Doležel). Cependant, le monde rajicien n'est pas bizarre d'une manière cohérente comme chez Kafka, mais se trouve partiellement atténué par un récit-cadre ou par le paratexte. Les références autobiographiques, tout en y étant présentes, sont surtout importantes dans les mondes réalistes (rares chez Rajic), atténuées à leur tour par une traduction littérale ou paraphrase, ce qui rend les noms géographiques, par exemple, plus oniriques ou fantastiques, et moins mimétiques. Ce mélange des mondes caractérise toute la production littéraire rajicienne.

*Marija Panić*

Јелена РИСТОВИЋ  
Крађујевац

## ИЗЛАЗАК ИЗ ТЕОРИЈЕ МОГУЋИХ СВЕТОВА И ПРОБЛЕМАТИЗОВАЊЕ ВРЕМЕНА И ИСТОРИЈЕ У РОМАНУ *ФАМА О БИЦИКЛИСТИМА* С. БАСАРЕ

У овом раду анализира се постојање могућих светова у роману *Фама о бициклистима* чији јунаци истовремено битишу у реалном свету и свету сна. Свет сна као један могући свет је место и начин постојања тајног друштва које креира једну нову апокрифну историју човечанства. Чланови овог тајног друштва живе у двоструком свету што води ка деконструисању личности самих јунака. Деконструкција се преноси и на схватање времена, па и званичне историје чиме се имплицира постојање неке нове историје, историје коју конструишу тајна друштва. Басара деконструише и структуру романа – апокрифне историје не желећи да нам наметне „истину“ већ да произведе фаму.

**Кључне речи:** сан, деконструкција, време, историја, религија, истина, фама

Роман „Фама о бициклистима“ описује развој тајног друштва „Еванђеоских бициклиста ружиног крста“. Циљ чланова овог тајног друштва је да душу која је устремљена ка земљи, преокрену и усмере према Богу. Пут ка Богу, небу и вечности може се прећи само вођњом бицикла. Зашто баш бицикла? Разлога је неколико: бицикл из Божје перспективе изгледа као крст и сам бицикл је симбол (точкови симболишу вечност, бесконачност; рам бицикла симболише свето тројство; а зупчаници повезани ланцем су симбол јединства микро и макро космоса). Чланови овог тајног друштва имају могућност истовременог живљења у два света – реалном, земаљском свету и свету сна. Сан је међупростор света материје и света духа и бициклисти у сну могу прекорачити границу ова два света. У овом транссветовном путовању не путује тело, љуштура човека, већ његов дух. Чланови тајног друштва живе у свету сна и након своје земаљске смрти. Сан је „херметичан, онтолошки свет који нема месно-временска ограничења која постоје у реалном свету“<sup>1</sup>. Свет сна је један од могућих светова који постоји паралелно са реалним светом чиме писац гради хетерокосмос свог романа. Издигнути изнад земаљског света садржаног од чињеница, чланови тајног друштва могу видети и прошлост и будућност, живети у оба света истовремено, на тај начин спајајући микро и макрокосмос. Из једног пронађеног рукописа сазнајемо да је место сусрета чланова овог друштва острво „Ultima Thvulhe“, такође фикциони топос који нема свој пандан у реалном свету. То острво није уцртано ни у једну географску карту, не постоји као топос у реалном, земаљском свету, али постоји као духовна пројекција сопствених становни-

1 Сигмунд Фројд, *Тумачење снова*1, МС, Београд, 1979. 13.

ка. Долазак на острво неће изненадити никога јер његови житељи имају способност сагледавања целокупног тока човечанства. Они говоре речима свих језика и савршено се разумеју, тачније, говоре језиком људи пре зидања вавилонске куле. Психоаналитичар Фројд бележи случај повлачења субјекта у свет сна и расцеп његове личности. Младић је наводно члан мистичне секте која се сакупља у сну. Своју побуну против реалног света испољава уништавањем часовника у кући јер часовник симболише реалан свет, свет сачињен од чињеница. После извесног времена младић бежи од куће и стиче способност виђења прошлости и будућности. Можемо закључити да је он један од чланова тајног друштва бициклиста и да је последица живљења у двоструком свету довела до расцепа његове личности. Чланови друштва бициклиста имају особине митолошких бића. „Умрли“ чланови се могу окупити заједно са „живим“ члановима на топосу званом сан и саветовати их како да преокрену своју судбину, али и сам ток историје. Овај свет настањују и анђели који контактирају са умрлим члановима тајног друштва и саветују млађе чланове у борби против слободних зидара који желе саградити наопаку кулу гј. Тотални град довољан сам себи, град који ће бити окренут ка подземљу, а не ка небу и Богу. Ова борба анђела и ђавола, зидара и Еванђеоских бициклиста траје непрестано.

### Деконструисање личности

Могућност живљења у два паралелна света код чланова овог друштва доводи и до деконструисања њихове личности. Прелазак из реалног света у свет сна, из свакодневице у вечност, свевременост узрокује поремећаје личности које налазимо забележене у разним документима. Фројд бележи да је и отац Ернеста М. показивао знаке депресије пред своју смрт. Промене код чланова овог друштва не реализују се увек у психи човека, већ се некада одражавају и на његов физички изглед. Остало је забележено да је Јозеф Ковалски мењао свој потпис кроз различита годишња доба. Њихови познаници из реалног имају различите представе о његовом физичком изгледу. Сви кажу да је био висок и мршав, али остали описи су опречни као нпр. да је био подбуо, бубуљичав, изборан, продуховљен, начит, сјајног погледа. Промене физичког изгледа Јозефа К. само антиципирају промене настале у његовој психи. До психофизичких промена долази приликом ступања јединке у свет тајног друштва. (Ернест М. нагло постаје ћутљив, депресиван и чудан). Он не мења само свој потпис и изглед, већ мења и своју судбину оперишући линију живота на својој руци како би је продужио. Међутим, за њих није битан лик, љуштура човека, већ његово мишљење и вера. Роман се завршава пројектом Велике Луднице за двадесет милиона људи. Ова болница замишљена је попут државе у којој би се сваки становник играо својих игара. Сви становници ове државе-болнице (укључујући ту и бициклисте) су потенцијално луди како каже С. Б. у свом роману. Управо ова одлика-дијагноза упућује на још једну врсту деконструкције личности јер људи са подвојеном, деконструисаном личношћу лече се у лудници.

## Деконструисање времена

Свет сна у коме живе чланови тајног друштва има и своје хронолошке одлике. У њему се све чињенице догађају истовремено, тако да не протиче време већ чињенице. За њих постоје само ствари које су чињенице, ако нешто није чињеница то и не постоји. Острво на коме се састају у реалном свету није чињеница, али за чланове тајног друштва оно јесте чињеница. У њиховом свету сна то острво постоји као чињеница јер је хронос фикционалног света различит од хроноса реалног света. Карло Ружни у свом Апокрифу пише да зна да ће постојати Америка, али пошто ће се она открити тек за два века, она у Карлово време не постоји. Реални свет је свет проверљивих чињеница, за разлику од фикционалног света Карла Ружног где се хронолошке одреднице прошлости, садашњости и будућности замагљују и нестају. Карлова побуна на самом почетку романа против хронолошког временског тока (узрок-последича) наставља се кроз цео роман. Са уводним фрагментом апокрифа наглашава се „хировит и непредвидив временски ток радње“<sup>2</sup>. У свету сна проблем времена се подрива и релативизира. Наиме, све чињенице и сви историјски догађаји одвијају се истовремено на позорници света, а ми време доживљавамо хронолошки зато што чињенице улазе у садашњост једна за другом због тескобе. Хронос фикционалног света тајног друштва не поклапа се са хроносом којим се користи званична историја. Ова два опречно различита хроноса преплићу се кроз роман стварајући двоструки хетерогени свет романа. Као што се деконструисање време због преплитања светова, деконструисање се и сама званична историја и могућност човековог сазнавања прошлости. Писац сазнаје о постојању тајног друштва на основу докумената које проналази у подруму провинцијске библиотеке. Поузданост ових докумената се често пародира јер се дешава да делови текста недостају, изгубљени су, уништени или нечитко написани. Писац намерно истиче празна места и непоузданост докумената држећи нас стално на граници истине-сумње и веровања-неверовања. Први сачувани документ о овом тајном друштву „Повест о мом краљевству“ одређен као апокриф, чиме аутор одмах имплицира фикционалност тог документа јер је апокриф књижевни жанр који се супротставља званичним учењима цркве. Да би доказао постојање овог друштва, аутор износи низ преписки Фројда, Ернеста М., Јозефа Ковалског, Ђулабе Ђулабија, Ференција који су наводно чланови друштва. Аутор приказује слике, скице симбола тајног друштва, насловну страну и текстове часописа које објављују чланови друштва у циљу доказивања истинитости докумената и уверавања у постојање тог тајног друштва. Басара свој роман гради као синтезу „пронађених докумената и исповедних белешки“<sup>3</sup> чланова тајног друштва или њихових ближњих. Истовремено постојање празних места у документима објашњава тиме што су уништена, исцепана, неразумљива,

2 Ала Татаренко, „Роман као држава, држава као роман: прилог проучавању књижевне политике српског постмодернизма“, у зборнику: *Књижевности, полиитика, друштво* 2, ФИЛУМ, Крагујевац, 2008, 21.

3 Исто, 20.

остављајући на читаоцу да пресуди да ли је то због дејства времена, или је уништено од стране другог тајног друштва, или само хир ауторске фикције. Аутор остављајући празнину у текстури документа, деконструира поузданост документа, а истовремено и ствара недоумицу за читаоце и тумаче. Роман се завршава списком чланова друштва групе „Југоисток“, али и у овом спису постоји празнина јер је списак непотпун и непроверен. Аутор истиче непотпуност и непоузданост документа желећи да пародира нашу могућност сазнавања прошлости. Ако о прошлости сазнајемо на основу документа, ако се на њима заснива историја, долази се до проблема аксиолошке природе. Немогућност сазнавања прошлости води ка проблематизовању историје као науке и деконструисања званичне историје. Карло Ружни жели да остави истинит запис о својој владавини како би осујетио историчаре. Рад историчара сматра узнемиравањем људи у њиховој смрти. Карло жели бити спокојан у свом свету смрти. Пише повест о својој владавини са жељом да је унапред подрије и деконструира. Сматра да само они који немају историју имају право да је пишу. Пишући историју, сматра да ће претећи време и тиме унапред одредити своју будућност, односно своје место у историји. Карло има ироничан став према историјској истини. За историју истина је да се догодило само оно што је записано, а не оно што се заиста догодило. Карло успева да нареди да се роди Шерлок Холмс, Фројд и Ковалски и тиме нас доводи у дилему да ли су они историјски реалне личности или фикционалне. Ако је истинито и реално оно што је записано, поставља се питање да ли се то и догодило или је резултат нечије фикције? У Карловој моћи, као сопственог историографа и биографа, је да свом слуги Гросману нареди да промени своје име и биографију. Само име не казује ништа. Да би човек задржао свој идентитет мора се издигнути изнад просечности. По Ничеу само „јаке личности подносе историју, слабе она потпуно брише“<sup>4</sup>. Тако Карло Ружни може избрисати свог слугу Гросмана из своје подсвести и тиме га избрисати са историјске сцене. Карло гледајући будућност из садашњег тренутка види да Херберт Мајер пише да никада он, Карло Ружни, није ни постојао. Ако се о нашем постојању у историји зна само на основу забележених чињеница, онда Карло деломично и не постоји. Зашто не постоји? Не постоји јер није само чињеница забележена у историјском документу. Карло Ружни као један од чланова тајног друштва издигао се изнад просечних и може видети шта се дешава на историјској позорници кроз векове. Он сагледава и реални хронос, али и хронос фикционалног света. Због могућности виђења оба хроноса он има моћи сагледавања целокупног тока људске прошлости, садашњости и будућности. Може наредити да се деси ренесанса, рационализам и капитализам, да се роде познати научници, филозофи и песници јер је он изнад реалног хроноса садашњости. Ако је историја сачињена од записаних чињеница, поставља се питање да ли нам историја нуди истину о прошлости или је плод фикције историографа. По Ничеу „истина је низ крутих и замрзнутих метафора чији је метафорички статус погрешно схваћен као дослован, а

4 Фридрих Ниче, „О користи и штети историје за живот“, у: *Несавремена разматрања*, Плато, Београд, 2006, 98.

знање је последица воље за моћ<sup>5</sup>. Чланови тајног друштва бициклиста могу утицати на дешавања у реалном свету, имају моћ сагледавања и мењања људске историје, а самим тим и моћ да господаре човечанством. Међутим, аутор у току конструисања приче о тајном друштву бициклиста које се бори за власт истовремено је и деконструише. Како? Деконструише је тако што подрива тачност и истинитост свих докумената које уноси као доказе о постојању тајног друштва. Сам Карло Ружни предвиђа да ће се његове мисли сматрати фикцијом и бити поглавље „безначајног романа“, а његови апсурди ће се сматрати историјом. Карло који се сматра фикцијом, „задобија статус историјске истине након проналаска још једног апокрифа (преписа преписа „Рукописа капетана Квинсдејла“). Узајамно подупирање двеју фикција ствара привид документарности.“<sup>6</sup> Аутор нам нуди више истина, а на читаоцу је да пресуди шта ће за њега бити истина. Градећи свој роман, аутор се све време игра са доказима, час нас уверавајући и доказујући истину о постојању тајног друштва, час је подривајући. „Фиктивни документи равноправни су са стварним“<sup>7</sup>, често се дешавајући да се аутор поиграва и доказује поузданост фиктивног документа дајући њему примат. Аутор на почетку романа приказује Карла као фиктивну личност да би свој роман заокружио пронађеним остатком његове апокрифне повести у једној провинцијској библиотеци. Очигледно да ауторовој игри са поузданошћу докумената нема краја. Ако узмемо у обзир да је реч о постмодерном роману, ово нас не треба чудити јер такав роман и не нуди истину. Он оставља читаоцу да одреди која је за њега објективна истина тј. у коју истину он верује.

Басара не деконструише саме личности својих јунака, време и историју, деконструише и подрива све начине човековог сазнања истине. Деконструише се историја као наука која нуди сазнања о прошлости, али деконструише се и религија, као систем који нуди једну другачију истину у коју се сме само веровати, али не и сумњати и преиспитивати је. Деконструише старозаветне приче које инкорпорира у структуру свог романа и мења њихово првобитно значење. Старозаветне приче о изградњи Вавилонске куле и о Мојсијевом добијању књиге закона употребљене су као докази о постојању тајног друштва бициклиста. Циљ чланова тајног друштва је да наставе учење јеванђелиста и да преусмере ток историје у правцу Провиђења и спрече ток који људи намећу историји. Боре се против реда слободних зидара који антиципирају силе зла чији је циљ да спрече окретања човекове душе ка Богу. Старозаветне приче при преласку из једног у други фикционални свет, при преласку и инкорпорирању у нову структуру и ново књижевно дело трпе промене. Прича о Мојсијевом добијању књиге закона у новом фикционалном свету измењена је тако да књигу закона добија члан тајног друштва бициклиста. Измењена је и слика о Духу светом који се појављује на точковима и уз помоћ бициклиста човек се уздиже до неба. Слика о Духу светом на точковима

5 Елизабет Грос, „Ниче и кореографија знања“ у *Променљива шела, ка шлесном феминизму*, Центар за женске студије, Београд, 2005, 183.

6 Ала Татаренко, нав. дело, 21.

7 Исто, 20.

преузета је из „Књига пророка Исаије“ који прориче да ће Господ доћи на земљу са колима као вихор да излије гнев и претњу. Ова слика светог Духа из Старог завета пародирана је у роману тако што је свети Дух приказан на точковима бицикла, а самим тим и Дух свети члан је тајног друштва бициклиста, Аутор не подрива само време и историју, већ подрива и деконструише и саме темеље хришћанства.

Деконструкција историје и религије као основни поступак у грађењу романа преноси се и на структуру роману. Басара напушта модернистичку наративну структуру и роман гради фрагментарно. Напушта линеарност структуре јер линеарност нуди оптимизам. Разрачунава се са историцизмом и одбацује га јер историја не нуди разрешења, не нуди истину. Аутор расклапа коцепт историје, деконструише званичну историју, али и гради њено самообнављајуће враћање кроз историју тајног друштва, неку нову фикционалну, апокрифну историју. Басара изневерава званичну историју и производи фама, гласину која је на граници истине и сумње. У овом роману подривају се и деконструишу и идентитети и имена јунака, деконструише се могућност сазнања истине и прошлости, као и историја и религија које нам нуде истину, свака на свој начин. Читајући роман схватамо да писац ствара плуралитет истина. Историја као наука нуди своју истину која се конституише на основу чињеница записаних у документима. Али ако је историја само оно што је записано и наметнуто вољом демагога, знамо ли ми ишта о нашој прошлости и шта је ту заиста истина? Религија нам нуди једну другачију истину која је заснована на вери у Бога и та истина не трпи преиспитивање верника. Басара у свом роману деконструише и историју и религију, подрива методе на којима граде сазнања, али истовремено конструише и отвара могућност за једну нову истину коју нуди фама о тајном друштву бициклиста. У ту истину се не мора веровати, остављено је на читаоцу да размишља о постојању тајног друштва које кроји судбину света и да поверује или сумња у то. Треба имати на уму да ово тајно друштво постоји у свету сна, а сан се схвата као „веровање, као имагинаран свет у коме свест не може наћи излаз“<sup>8</sup>. Свест човека је заробљена у тој магичној игри са сном, а може се рећи да се и сам писац на исти начин поиграва са читаоцем свог романа. Објективна је само она истина у коју ми верујемо, а Басара нам оставља простора и отвара једну нову перспективу вере у истину, тачније субјективне вере у објективну истину уколико она постоји.

### Литература:

Светислав Басара, *Фама о бициклистима*, ЗУНС, НИН, Београд, 2005.

Лубомир Долежел, *Хешерокосмика – фикција и могући светови*, Службени гласник, Београд, 2008.

Фридрих Ниче, „О користи и штети историје за живот“ у: *Несавремена разматрања*, Плато, Београд, 2006.

8 Жан Пол Сартр, „Имагинарно“ у: *Филозофски списи*, Нолит, Београд, 1981. 223.



Елизабет Грос, „Ниче и кореографија знања“ у: *Променљива шела, ка шлесном феминизму*, Центар за женске студије, Београд, 2005.

Жак Дерида, *Уликс грамофон*, Рад, Београд, 1997.

Жан Пол Сартр, „Имагинарно“ у: *Филозофски сјиси*, Нолит, Београд, 1981.

Сигмунд Фројд, *Тумачење снова 1*, МС, Београд, 1979.

Ала Татаренко, „Роман као држава, држава као роман: прилог проучавању књижевне политике српског постмодернизма“ у зборнику: *Књижевности, политици, друштво 2*, ФИЛУМ, Крагујевац, 2008.

## EXITING THE THEORY OF POSSIBLE WORLDS AND INTRODUCING THE ISSUE OF TIME AND HISTORY IN SVETISLAV BASARA'S *THE CYCLIST CONSPIRACY*

### Summary

The paper analyses the existence of the possible worlds whose heroes coexist within the same time plane in the real world, as well as the one in dreams. The world of dreams, like the possible one, represents both the place and the mode of existence of a secret society which produces a new apocryphal history of mankind.

*Jelena Ristović*



## МИТ КАО УТОПИЈА, УТОПИЈА КАО МИТ

Смештањем мита, као својеврсног утопијског пројекта, и утопије, као специфичне митоморфне визије, у наративне, социјалне, историјске и идеолошке оквире, додатно се проблематизује њихов амбивалентни статус. Утопија-текст и мит као форма, односно модус означавања, сугеришу утопистичну и митоморфну димензију литерарног текста, попут *Аргонаутике* Борислава Пекића.

**Кључне речи:** мит, утопија, митоморфно, утопистично, дискурс, антиномија

### 1. Мит као утопија, утопија као мит

#### 1.1.

Реч „утопија“ у срећној земљи Недођији Томаса Мора добија статус *именице*, а да би означила, условно речено, неизводљив *пројекат* и тиме добила двоструку *придевску* функцију. Први придев, „утопијски“, указује на карактер жеље као немогућности реализације исте, други „утопистички“ првобитно је означавао „шаптача снова.“ Префикси *оу-*, односно *еу-* речи дају двоструко значење: утопија као место које не постоји и утопија као „добро место“ – утопија, дакле, као: остварива и неостварива, пожељна и непожељна, охрабрујућа и застрашујућа, либерална и тоталитарна. Са једне стране, може се рећи да одређење утопије као: речи, именице или придева до данас остаје нејасно у смислу њене отворености или, пак, затворености у оквирима потенцијалних концептуализација, појмовне детерминисаности и дискурзивног про-извођења феномена који је предмет овог разматрања. Са друге стране, наведена „нејасност“ се управо може тумачити и као поменуто проширивање, дакле, појма утопије, а који захвата различите димензије и равни људског деловања, те се намеће и питање: шта производи утопију? Говоримо ли о нужно идеолошки кодираном феномену, односно о миту као идеологији / идеологији као миту, односно о језику као идеологији? Да ли утопију посматрати као: мит, књижевни жанр, револуционарну мисао, стање духа у виду наслеђеног архетипског модуса, а као пројекције оног материјално и дословно чулног, попут ритуалног, односно митског, те и: слике, представе, симбола, метафоре као исхода језика, као, рекли бисмо, својеврсног *хода идеализације* којим човек бива одређен у односу на себе, Другог, односно пројекције будућег које отвара или, пак, затвара могућност налажења уточишта и мира усред хаоса некадашњег уређеног логоса?

Уколико говоримо о просторним и темпоралним димензијама утопијског, намеће се питање како разматрати категорије простора и времена? Како разјаснити поменуте појмове, „пре него што дознамо шта је *logos*

или оно „хоће-да-каже“ које од себе темпорализује у простору све што *logos* искаже?“<sup>1</sup> Ако утопијско сагледавамо као поменуто отварање, односно затварање према будућем, и, истовремено, као својеврсни критеријум или коректив постојеће реалности<sup>2</sup>, утопију можемо посматрати као ахрону, како се често наводи, односно замрзнуту у вечној садашњости, где вечно не подразумева коначно, те у том случају не смештамо утопију у категорију темпоралитета. Утопија се, међутим, може посматрати и као хроникална која се, као таква, поставља у неке (нове) оквире индивидуалног, социјалног, идеолошког, што ће рећи у темпоралну и дискурзивну детерминисаност управо постојећим *сада*.

Утопија се, такође, посматра и као специфично политичко питање, чији је статус политичности структурално и временски амбивалентан, узимајући у обзир константно флукутирање историјског контекста у коме се утопијско јавља.<sup>3</sup> Стога, говори се и о специфичном виду утопијског формализма, а спрам својеврсне психологије производње утопије као механизма фантастичног. Када је реч о жанровском одређењу утопије, она се смешта у обухватније оквире фантастике као књижевног жанра, те утопију Дарко Сувин одређује синтагмом „когнитивно острањење / онеобичавање“, па утопија подразумева конструисање алтернативних друштвених и економских форми, а чија је функција суштински епистемолошка. Уколико утопијско посматрамо жанровски, утопију може да одређује њена (суштинска) интертекстуалност, те се намеће питање да ли сваки појединачни утопија-текст у себи сажима читаву једну традицију која је реконституисана, модификована, допуњена новим друштвено-историјским приликама? Из наведеног проистиче и теза да утопија-текст не представља ништа друго до Велики Код унутар још већег *хиперорганизма*.<sup>4</sup> Међутим, утопија, било одређена као жанр или поджанр, подразумева текст, а у контексту утопијског импулса, у коме се перманентно рефлектује, опет, типично утопијска дијалектика Индивидуалног и Различитог, те се иста неминовно ослања на својеврсни метаисторијски елемент који улази у структуру текста као документа. У овако постављеним оквирима, утопија се може посматрати као форма, то јест врста приповедања и уобличавања људског искуства и људских тежњи у виду специфичне наративне конфигурације, односно значењске структуре. Дакле, говоримо о утопији форми / тексту, односно о утопији као о структури / конструкту, са једне стране, и о утопији као жељи, односно специфично утопијском импулсу као оном импулсу који је присутан у димензијама свакодневног живота, а која, као таква, изискује својеврстан херменевтичко-интерпретативни приступ. Из наведеног проистиче да не можемо искључиво говорити о утопијама као о суми појединачних текстова, односно о дефинитивном позиционирању утопијског импулса који ће,

1 Žak Derida, *Bela mitologija* (izbor i prevod Miodrag Radović), Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990, 29.

2 Однос реално / фиктивно додатно ће се разрађивати у даљем тексту.

3 Погледати: Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London & New York, 2007.

4 Исто.

у том смислу, руководити модусима људске егзистенције, а у поменутом контексту живота, Индивидуалног и Различитог, друштвеног, културолошког, идеолошког и историјског.

Дакле, говоримо о социјалном, политичком, идеолошком и историјском контексту у коме се утопијско може разматрати као, сада, својеврсна алегоријска матрица или, пак, визија која може да подразумева поменуте импликације жељене радикалне трансформације друштвеног тоталитета. У овако постављеним оквирима, можемо разматрати утопију као: програм, форму, текст, простор, место-град, алтернативни простор-енклаву унутар владајућег система који је дистопијског карактера. Уколико појединачну утопијску визију посматрамо као текст, онда иста неминовно бива урушена или одбачена неком другом, следећом текстуализованом визијом, утопијском, антиутопијском или дистопијском. Визија такође може бити проблематизована сопственом унутрашњом логиком, односно дискурзивном детерминисаношћу утопије-текста као наведене значењске структуре.<sup>5</sup> Са друге стране, однос Индивидуалног и Различитог, као и разматрање утопије као жеље-импулса, може позиционирати утопију у поменуте оквири алегоријских процеса који премрежавају, продиру у дубине појединачног, свакодневног, несвесног, а у контексту утопијско-колективног. У том случају, наводи Ролан Барт, утопија подразумева: одвајање, затварање, изолацију и отуђење, што омогућава изградњу новог *система*, сада људске имагинације, а у име аутономије и самодовољности која је у корену другости, али као острањености, те често утопија може да представља управо моћну дистопијску визију отуђености.

## 1.2.

Говор мита као говор „сна који види даље и дубље него дан...“, као „заборављени језик снова...који представља *прајезик* из кога су настали сви језици света“<sup>6</sup>, може се разматрати у контексту логоса-речи, а у смислу манифестације стварности, материјалног и дословно чулног, како наводи Дерида<sup>7</sup>, то јест чињеничног као прошлог које се заиста догодило, а спрам речи која је сведочанство о ономе што јесте и што ће бити истинито. У димензији уметничког стваралаштва, мит може да подразумева, не само пуко разматрање и контекстуализовање одређене представе или идеје, већ и својеврсну манифестацију колективно-архетипских момента које неки аутори приписују миту и обреду са којим је мит уско повезан. Можемо, даље, говорити и о својеврсној митологији коју сама уметност ствара, изнова контекстуализује кроз причу о времену прошлом, садашњем, будућем, а у перманентном процесу митизирања у коме се отварају, условно речено, нове митологије кроз читаве варијетете формалне или иманентне поетике уметничког стваралаштва. Дакле, мит, као архетипска метафора коју уметник може да користи, као и у

5 Исто.

6 Иван Несторовић, *Сеобе Милоша Црњанског у светилу снова Вука Исаковића*, Прометеј, Нови Сад, 2007, 22.

7 Погледати: Žak Derida, нав. дело, 29.

случају утопије, изнова се урушава или самопотврђује на међи митског и историјског времена, при чему, намеће се, и историја, као историја приче, може постати мит, утопистичнији од утопије и са већом моћи еманципације од мита.

Узимајући у обзир, дакле, смештање утопије и мита у поље наративног дискурса, осрнућемо се на неке од основних теза Бартове митоморфне приче о миту. Ролан Барт поставља питање шта јесте мит *данас* и, како наводи, одговор даје у складу са етимологијом: „Мит је говор“<sup>8</sup>. Барт даље истиче да ће неко свакако приметити да реч *мит* може да подразумева и мноштво других / другачијих тумачења. „Из тога следи да мит не може бити објекат, појам или идеја; он је начин означавања, форма“, те „мит не одређује предмет његове порукe, већ *начин* на који он њу саопштава.“<sup>9</sup> Као и у случају утопије, односно свеprisутног утопијског индивидуално-колеktivног импулса, и мит јесте свеprisутан, те се и свакодневна, *чиста материја* може ставити у друштвену употребу и истој се може приписати друштвена функција. Да ли су митови толико стари да су, самим тим, вечни, питање је које смо проблематизовали када смо разматрали појам утопије. Уколико се утопија неминовно и увек изнова преиначава као феномен који се реконституише управо процесом суплементације, кретањем игре које је омогућено одсуством средишта и порекла<sup>10</sup>, као и услед историјских осцилација, онда констатација Ролана Барта да човекова историја претвара горе поменуту стварност у говор има своју легитимност у етимолошком одређењу мита као говора-порукe<sup>11</sup> који је управо историја одабрала, као и у случају утопије као форме – текста, дискурса, односно говора, слике, представе или, пак, утопијског импулса. У том случају, о миту и утопији говоримо у контексту *значењске свесћи*. Мит, дакле, представља систем који означава, ослањајући се на првостепени систем знака као асоцијативног збира појма и слике. Мит помера формални систем првобитних значења, те *облик* представљања (као језик-објект) јесте мит као *мешајезик*, у односу на првостепеност ситема језика у лингвистичком смислу. На плану мита, као система, можемо говорити о *форми* која производи одређени *појам*, као својеврсну везу између смисла и форме. Оно што мит означава јесте *смисао* који је „пун“ спрам *forme* која је „празна“. Постајући формом, смисао се празни, али не и укида. Остаје *реч* која увек изнова тражи значење које ће је испунити, односно нову форму у коју ће сместити нови смисао, да би исти формом управо проблематизовао. Отуда се и мит, као и утопијско „овде“ и „сада“, смешта у димензије могућих интерпретација речи, које ће, опет, добити нову форму, те тражити и поновно испуњење, јер живот је напослетку, а можда понајпре, увек „ту“, а као она димензија која одлаже смисао, односно његову коначну исцрпљеност, док га форма, у

8 Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, 229.

9 Исто, 229.

10 Погледати: „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“ у: Žak Derida, *Bela mitologija*, 29.

11 У датом контексту не говоримо о језику у искључиво лингвистичком одређењу појма.

себи и кроз себе, увек вешто скрива управо да бисмо за смислом трагали. Форма мами, попут утопијског не-места и не-времена које упорно, вође-ни утопијским импулсом, смештамо у неко време и неки простор. Мами нас да нађемо смисао, колективни или појединачни, као и да исти преточимо у неку нову форму, те смо и реч и форма и смисао и ми сâми у перманентном процесу конституисања и реконституисања.

Уколико мит, као причу, одвојимо од форме повезујемо је са појмом који је детерминисан интенционалношћу и историјско-идеолошком димензијом. Међутим, појам покреће причање нове приче, испредање старог-новог мита, исписивање старих-нових утопијских визија. Преко појма који, дакле, није апстрактан, у мит и утопију улази и „нова“ историја. Из наведеног следи да митски појам, попут оног утопијског, није статичан. Он се изнова изграђује, модификује, урушава, разара, нестаје или, пак, бива замењен другим. Из наведеног проистиче и следеће питање. Наиме, да ли у Пекићевој Аргонаутици мит бива урушен управо из разлога наведене амбивалентности митолошко-утопијског система, у коме се, истовремено, одржава неки облик, форма сталне *присујности*, али и губитка митског са тумачењем смисла, кроз језик-објект и *мешајезик*, док је „форма увек ту да одмакне смисао?“<sup>12</sup> Мит, као и утопија, можда управо највећу моћ стиче кроз ону форму-смисао која је испуњена апоријама.

## 2. Аргонаутика: митолошко-утопијска прича о почетку краја и крају (утопијских) почетака

Аргонаутика је изведена из VII књиге Пекићевог *Златног Руна*, међутим иста ће се разматрати, као што и сâм писац у напомени сугерише, као самостална прича која то јесте, јер „пре ње не беше ништа, а после ње све је само понављање.“<sup>13</sup> Уколико следимо ову, типично пекићевску, потрагу за причом, може се рећи да Аргонаутика доследно прати: митолошко-историјске, утопијско-митолошке, трагичко-симболичке и иронијско-пародијске оквири који се рефлектују кроз својеврсне импуре колективно несвесног, односно архетипског, пројектованог из неког другог, паралелног времена и простора, у простор и време које је одређено сопственом временском, дискурзивном, односно историјском димензијом. У раду се нећемо бавити детаљнијом анализом која би систематичније захватила многобројне слојеве, равни и димензије који ову причу премрежавају и, управо тиме, исте остављају отвореном. Из наведеног проистиче да намера овог рада јесте разматрање утопијског и митолошког на ширем плану који је постављен у одређени хоризонт (само)ишчитавања приче-мита и приче-утопије.

У том смислу, Пекићеву причу, овога пута ћемо га послушати и рећи, као ону „самосталну“, разматраћемо као настојање да се конституише „нова“ прича-мит, нова-стара утопија као не-место и не-време, а кроз иронијско-пародијске отклоне које приповедач / приповедачи прави / праве у односу на митолошко-догматско и утопијско-тоталитарно. Пе-

12 Rolan Bart, нав. дело, 244.

13 Борислав Пекић, *Аргонаутика*, Српска књижевна задруга, Београд, 1989, 489.

кић се константно поиграва тачком фокализације и премешта је из једног света, хероја и богова, у други, кентаурски који тежи људском, у овој причи рационалистичком и материјалистичком, односно у трећи као фантазмагорични, па чак и четврти који алтернира у позицијама свезнајућег и истовремено непоузданог приповедача, уз стално треперење између: привида и истине, имагинације и разума, реалног и фиктивног, митског и историјског, митолошког и утопијског, стварног и фантазмагоричног, те у том случају говоримо о непреводивости светова на појмове. Прича, у склопу форме коју намеће свезнајући-непоуздани приповедач, или која се, пак, саморазвија пратећи сопствено кретање игре речи која не прати, сада, логос-мишљење, у тако постављеним тезама, измиче и самој форми, док исту покушавамо да обогатимо смислом и урушимо митску димензију коју ћемо онда свакако превести у појам. Да ли, у том случају, говоримо о поступку пекићевске (ре)интерпретације мита, или је мит као реч, говорење и приповедање наметнуо сопствену логику (само)кретања, а у покушају реализације одклана од тоталитарног, догматског и детерминистичког?

Дакле, уз пратњу гласова / приповедача путујемо на Аргу, на води смо, са боговима и херојима, полуљудима-полузверима, дакле у не-месту и не-времену, и трагамо за вечним животом, односно за благом и моћи. Док тако пловимо, плутамо, треперимо све време нам се нуди оно што јесте и што није, и упорно нас прича води ка могућности избора, оног који нам историја нуди у новом Аргу. Вратимо се, међутим, на почетак ове приче као на почетак краја, где нам се, представља несамерљива Аркадија, безвремена земља, земља питомина, топла, тамна и жива, кроз коју само протече неизмерљиво време, и коју напуштамо као утопијско место-уточиште, оно у којој влада дионизијска појама, а у потрази за другим местом које нуди мир Другог света, мир мртвих. И куда нас прича даље води, шта нам реч даље говори, у коју форму се смешта и који смисао сугерише ако смо на почетку краја већ прешли у Лаконију, земљу хладну, белу и мртву? Но ипак, прича отвара нови хоризонт, креира нову форму јер Ноемис „у ватру одлази да судбину своју изабере.“<sup>14</sup> Прича, која прати Ноемиса на путу његовог Посвећења, односно могућности избора, симултано-поступно избор, чини се, намеће од момента када се десило рађање, односно Аркадија, а потом ватра избора, и прича говори: како почесмо трговину, како постаде лаж, како постадосмо похотни, како се родила уметност, како настаде посед, откуд брига, откуд и лудило, како се родила моћ и како је настао грех, да би нам напослетку судила у сивој земљи сенки где губимо сећање и из заборава ујахујемо у историју у којој не видимо никакву разлику између ње и пакла. Намеће се питање како сагледати глас који изговара следећу реченицу: „лепоту божанске наде уништавају људске истине“<sup>15</sup>, а у контексту митолошко-утопијских умрежавања прича?

14 Исто, 31.

15 Исто, 121.



Прича-мисија, коју приповеда глас из заграда као „странпутица приче“, глас који нас у ходу кроз речи стално другим речима зауставља, сада се смешта у утопијске димензије, јер „пловидбу ову (...) не треба схватити буквално. (...) Она није премештање са места на место веслима, него је (...) на истом месту и у истом времену.“<sup>16</sup> Међутим, исти глас из заграде каже да получовек-полузвер, Ноемис, размишља да ли ће и како ту „маглохватајућу дружину (херојских) луда“ разумом поткопавати. Шта је овде маглохватајуће: мит који се, ако тако поставимо тезе, урушава, утопија којој се приписује карактер одстрањења, изолације и тоталитарног, или разум који испољава тенденцију да поткопава, а „будућност је већ прошла, а прошлост ће тек доћи“?<sup>17</sup> Да би уследио следећи утопистични моменат Орфејеве приче, коју прича језиком који ни сâм не разуме, језиком своје песме, језиком своје уметности, о томе шта Златно руно представља: „...душевни, па можда и телесни преображај у неки нов облик и нов живот за несавршене, а повратак у срећно ништавило за савршене.“<sup>18</sup> Моменат језика који ни сâм Орфеј не разуме, а у причи о томе како настаде брига, сада се из разумске и материјалистичке визуре Ноемиса разара моћном иронијом његовог гласа: „И мимо овог Орфеја, наћи ће се и други хомери, други орфејчићи да од злочина дивотан еп сачине.“<sup>19</sup> Да ли мисли, као таквој, места у песми нема, јер је поета на грчком мисао, те упућује на оног ко мисли, на мислећег човека чија мисаоност води ка острву Тал, ка диву Талу као Златном Руноу које свако од нас, у том случају, поседује, а са којим се мислећи човек бори у причи која нам говори како настаде лудило? Међутим, спрам ове мисаоности, језик Орфејев упорно ствара још једну, следећу истину у низу истина, јер ова *Аргонаутика* моћи, коју силом испева, али одмах и заборавља, „у његову *Аргонаутику*, еп о пловидби херојског Арга по Златно Руно, не може ући.“<sup>20</sup> Да ли све време, како нас прича пловидбом води, а у моменту приче о моћи, настојимо да испишемо (нови) мит, (нову) утопију, историју? Или смо, пак, од почетка до краја све време то причањем радили, бачени у ватру могућности избора, а и контексту да је, можда, уистину будућност већ прошла, а да ће прошлост тек доћи? И причом долазимо до сиве земље сенки, од које смо и кренули, где је време поноћ у времену, а простор „врхови највиших планина (...) најдубља пећина“,<sup>21</sup> где наш глас из заграде, странпутица приче, себе зове *сањарем* који перо у руци држи све време нама на служби и хоће још само да нам каже да се, у моменту када је Арго кроз Кинејске стене прошао, исте „заувек спојише, поделивши и свет заувек; на онај иза *стѐна* и овај *исцред њих*, онај на истоку где се вечно живи и овај на западу где се умире вечно.“<sup>22</sup> Ноемис, сада историјски Симеон Нагос нестаје из Орфејеве песме, док Арго, онај иза стена још увек пливи,

16 Исто, 209.

17 Исто, 214.

18 Исто, 221.

19 Исто, 316.

20 Исто, 378.

21 Исто, 424.

22 Исто, 427.

и первертовани Ноемис – Симеон заборавља, не сећа се друге обале. Све што зна јесте да је трговац који долази с југа и који се са Адријанопоља упућује ка северозападу, „остављајући иза себе ватру и воду“<sup>23</sup>, ватру као могућност избора и воду која односи *онај свети*, а доноси заборав у *овом свету исцред*.

### 3. Фантазмагорична митоморфна утопија

Да ли се у овој фантазмагоричној игри између: сада и овде, жеље и пројекта, појединца и друштва, у игри префикса *оу-* и *еу-*, односно оној између доброг и неизводљивог, заправо скрива и *неистојође*, Недођија, а као неразлучиви амалгам наведених поставки утопијског које је: историјски неисторијско, колективно индивидуално, идеолошки (ин)кодирано и дискурзивно структурирано као спољашња манифестација архетипског, али сада индивидуално колективног и појединачно друштвеног? Да ли утопија и њена антиномична дијалектика подразумевају спајање или раздвајање, односно да ли сугерише идентитет или, пак, мноштво умножавања? Да ли утопија подразумева жељену радикалну промену која је укореењена у појединачном импулсу, или својеврсну мутацију људске природе, те стога и једно потпуно ново *биће* као такво? Или су, пак, утопијски импулс и митолошко-митоморфни моменат дубоко утемељени у људској природи, док утопијска тежња ка ахроности, са једне стране и њена хроникалност са друге, управо указују на најдубље потребе у нама коју дато *сада* и одређени историјски тренутак увек изнова потискују или деформишу / трансформишу / каналишу у идеолошке кодове? Како год се утопијско позиционирало, утопија остаје да опстојава у сопственом међупростору и међувремену, између димензија фантастичног и реалног, односно појединачног и колективног живота. У Пекићевој *Аргонаутици*, митолошко-утопијски моменти управо пулсирају у осцилирајућој дијалектици (само)урушавања митског и утопијског у фантазмагоричном свету, а кроз дискурзивно конституисање (нових) митолошко-утопијских момената и уоквиравање приче-матрице.

Са друге стране, када говоримо о миту у горе наведеним оквирима, намеће се као теза да у процесу про-извођења (нових) митова неминовно полазимо од појма за којим језиком и кроз одговарајућу форму одвајкада трагамо. Да ли смо тиме урушили или потпуно разорили претходни мит? Да ли је прича урушила утопијски мит аргонаутске потраге и, уколико јесте, шта може бити разлог, односно исход тог процеса? Да ли, у том случају, постојећи мит, односно форму кроз коју исти говори, замењујемо појмом, те стога трагамо за новом формом старог смисла, или смо у непрекидном процесу про-извођења форми саопштавања, а да бисмо изнова изазвали поменуто „увек већ“ присутно – одсутно? Шта, напоследку, одређује и правац курса таквог једног процеса неразрешивости поларитета, Пекић би рекао, *homo sapiens* као таквог? Да ли процес бива усмераваан архетипским колективним модусима људске свести која мит поставља у оквире посредништва између природе и културе? У

23 Исто, 484.

том случају, говоримо и о онтолошкој димензији митолошко-утопијског, при чему првобитни појам у форми (новог) мита бива обликован темпорално, дакле историјски. Из наведеног проистиче да можемо говорити о својеврсној митолошко-утопијској активности, као и о митолошким уметничком стваралаштва попут, у овом случају, Пекићеве *Аргонаутике* коју смо у раду настојали да, само делимично, разматрамо управо у контексту његове утопистичне митоморфности. Напоследку, уколико „не постоји јединица или апсолутни извор мита“ јер „жариште или извор мита јесу неухватљиве сенке и неостварљиве витруелности, нада све непостојеће“<sup>24</sup>, онда ни „дискурс о тој структури без средишта, какав је мит, не може ни сâм имати субјект и апсолутни центар.“<sup>25</sup> Пекићев фантазмагорични, митоморфни дискурс уланчавања или, пак, цикличног уоквиравања центра-без-центра, у том случају, нужно намеће утопистични дискурс утопије-текста.

### Литература:

- Bart, R., Književnost, mitologija, semiologija, Nolit, Beograd, 1979.
- Derida, Ž., Bela mitologija, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990. (izbor i prevod Miodrag Radović)
- Jameson, F., Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions, Verso, London & New York, 2007.
- Lukić, J., Metaproza, čitanje žanra: Borislav Pečić i postmoderna poetika, Stubovi kulture, Beograd, 2001.
- Moylan, T., Demand the impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination, Methuen, New York and London, 1993.
- Несторовић, И., Сеобе Милоша Црњанског у светлу снова Вука Исаковића, Прометеј, Нови Сад, 2007.
- Пекић, Б., Аргонаутика, Српска књижевна задруга, Београд, 1989.
- Scarborough, M., Myth and Modernity: postcritical reflections, State University Press of New York, New York, 1994.
- Сувин, Д., „Утопизам од оријентације до акције: Шта ми интелектуалци треба да радимо у ери постфордизма?“, у: Антиутопије у словенским књижевностима, Научно друштво за словенске уметности и културе, ТИА „Ханус“, Београд, 1999. (уредио Дејан Ајдачић)
- Dzejmson, F., „Dijalektika utopije i ideologije“ у: Fredrik Dzejmson, Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolički čin, Rad, Beograd, 1984. (prevod: Dušan Puhalo)

24 Žak Derida, нав. дело, 143.

25 Исто.

## MYTH AS UTOPIA, UTOPIA AS MYTH

### Summary

The paper examines the concept of myth in terms of its utopian dimensions, as well as utopia in its mythomorphic realm of representation. Thus, the utopian text and myth as a form indicate their further dialectic ambivalence, the example of which is to be encountered in *The Argonautica* by Borislav Pekić.

*Jasmina Teodorović*

Валентина ВЕЉИЋ  
Ниш

## ТРЕТМАН ИСТОРИЈЕ У РОМАНУ СИТНИЧАРНИЦА КОД СРЕЋНЕ РУКЕ

У тексту се разматра третман историје Горана Петровића у његовом роману *Ситничарница „Код срећне руке“*, питање приступа историји које је, у постмодернистичком маниру, условљено текстуалношћу. Посебна пажња се обраћа на следећа питања: какав је ауторов однос према српској прошлости, у овом случају према историји нашег народа у двадесетом веку, да ли је роман заправо позив на поновно преиспитивање сопствене историје као скупа заблуда и узалудних љубави и каква је улога фантастике у третману историјског.

**Кључне речи:** постмодерни роман, историографска метафикција, фантастика, Линда Хачн

Постмодерни роман јавља се шездесетих и седамдесетих година двадесетог века. Дело почиње да се третира као променљиво, вишезначно, као структура која је у потпуности отворена читаоцу и његовој интерпретацији. У постмодерном роману сама прича се гради обично од фрагмената или из других прича и жанрова, спајају се често разни претходни стилови и правци. Избегава се апсолутни крај, губе се границе а прича стоји између реалног и имагинарног. Постоје опречна мишљења у вези са тим да ли ово „пост“ значи раскид са модернизмом, његово негирање или његову афирмацију. Појам метафикција је један огранак у прози постмодернизма који уз помоћ аутореференцијалности заправо проблематизује своју фикционалност. Метафикција предочава стварност илузије и постаје важна одлика поетике постмодерне.

Однос књижевности и историје веома је важан за поетику постмодернизма. Аристотел је, као што је познато, сматрао да историчари могу да говоре само о ономе што се догодило, о детаљима из прошлости, док песник треба да пише о ономе што се могло или требало догодити па је тако у већој мери могао да се бави општим стварима. Зато је књижевност по њему ближа филозофији и озбиљнија од историографије. Али, историјске личности и догађаји су се, по његовом мишљењу, могли описати и појављивати у трагедији.<sup>1</sup> Постмодернизам и његов однос према стварности се битно разликује од реалистичке поетике, теоретичари реализма инсистирају да писци објективно приказују реалност без пристрасности и субјективности, што у постмодернизму није случај.

Линда Хачн помиње стандардну заблуду историчара који сматрају да је за праву уметност спољашња стварност од споредног значаја јер она

<sup>1</sup> Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990, 59–60.

ствара своју стварност, а да је историја сасвим другачија. Она је по њима емпиријско трагање за спољашњим истинама за потпуним подударањем са апсолутном стварношћу минулих догађаја.<sup>2</sup> Један од важних елемената поетике постмодерне уметности, па самим тим и књижевности је специфичан третман историје. Битна карактеристика постмодерних историјских романа јесте поновно пропитивање прошлости, односно одбацивање виђења прошлости код модерниста, овде се прошлост протреса зарад будућности. По мишљењу Умберта Ека постмодерни одговор модерни је у ствари схватање да прошлост не може бити уништена јер то води ка тишини, мора се поново посетити, али овога пута са иронијом, не невино.

Горан Петровић је писац који је историјске теме обрађивао у својим романима, драми *Скела* и у неким приповеткама. У роману *Ојсада цркве Светог Спаса* обухваћен је период од осам векова и низ историјских догађаја, док је у *Сийничарници* тај распон краћи, приказан је двадесети век. *Ојсада* је историјски постмодерни роман што није случај са *Сийничарницом* јер у овом делу има елемената љубавног, историјског, детективног и романа о одрастању. Ради се, дакле, о једној хибридној литерарној структури, жанровској мешавини што и јесте одлика постмодерне уметности и постмодерне књижевности.

„Петровићева *Сийничарница* садржи књижевни, историјски и културни дискурс. Ипак, у њој су најрадикалније прекорачене границе између фикције (пишчеве), надфикције (читаочеве, односно, фикције књижевног лика) и нефикције, а тиме су прекорачене границе између уметности и живота.“<sup>3</sup> Референце овог романа јесу конкретни догађаји из српске историје двадесетог века, али је у роману присутна и имагинација стварања личног света, односно личног доживљаја историзма и духа времена

Приступ историји у роману *Сийничарница „Код срећне руке“* је у великој мери условљен текстуалношћу. Да би се тај третман историје боље схватио треба рећи да *Сийничарница* једним делом јесте историографска метафикција. Овај појам користи Линда Хачн да би објаснила однос постмодерне књижевности и уметности уопште према историји<sup>4</sup>. Историографска метафикција наглашава супротстављеност дискурса уметности дискурсу историје. Линда Хачн истиче да ова врста метафикције тежи стварању фантастике и илузије, а то је управо оно што срећемо у *Сийничарници*. Књига има фантастичку тему, ликови који читају напредо једну исту књигу имају способност физичког преласка у свет штива, а у исто време и могућност комуникације са другим читаоцима у оквиру приповедног света те књиге. У свету штива јунаци могу радити све што и у стварности, могу се сладити укусним јелима, могу да воле и мрзе, па чак и да убију. Све оно што се учини у свету књижевног дела оставља последице на стварност. Док у *Ојсади цркве Светог Спаса* историјско повезује са митском, ониричком и фантастиком легенде, у *Сийничарници* је

2 Линда Хачн, *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1996, 185.

3 Слађана Илић, *Нешто се ипак догодило*, Агора, Зрењанин, 2005, 139.

4 Линда Хачн, нав. дело.

фантастика заснована на могућности физичког прелажења у свет штива и сретања читалаца који напоре до читају исту књигу. У *Ојсади*, на пример, писац историјске личности смешта често у пределе сна док у *Сийничарници* Петровићеви јунаци, било да су историјске или имагинарне личности, често посећују свет књижевности и свет текста уопште. Бекство у свет фикције је настојање да се човек удаљи од узнемирујуће реалности и да је одбаци користећи се новим искуством. Тако ће Анастас Браница срести у тексту новина кћер Краља Петра Првог Карађорђевића, кнегињу Јелену, она ће му честитати победу у Балканским ратовима док ће у *Ојсади* свети Сава у сну добијати савете од умрлог оца Симеона... Дакле, као што у *Ојсади* предели сна и уопште фантастичко има равноправан статус са реалним тако и у *Сийничарници* свет књижевности равноправно егзистира са светом реалности, могло би се рећи да ови виртуелни светови имају извесну предност над стварношћу.

Лајонел Госман говори о томе да су модерна историја и модерна књижевност, а то се односи и на постмодерну, одбациле идеал представљања који је дуго био доминантан, сада и једна и друга дефинишу свој рад као истраживање, стварање нових значења, проверавање радије него обелодањивање значења која су већ присутна.<sup>5</sup>

Историја није потиснута у постмодернизму, она је само поновно размотрена, овога пута као људска конструкција. Историја се не пориче, већ се истиче да она постоји само као текст и самим тим је приступ историји условљен текстуалношћу. Оно што повезује књижевност и историју је то да обоје сазнајемо путем текстова, њених документа, сведочанстава. Изрека „*Verba volant, scripta manent*“ коју записује Адам Лозанић на забату тајанствене куће из књиге *Моја задужбина*, својеврсном грађевинском палимпсесту, месту где је преко претходног текста у више наврата долазио нови текст, означава посвећеност писању, записивању, описивању и приповедању. Писање спасава заборава не само појединачне људске судбине, већ и судбину једне нације. У *Ојсади цркве Светиоџ Сјаса* пак наилазимо на мисао да заувек умире онај о коме нема никаквог помена, онај чије име није нигде прибележено као и његова дела. У *Сийничарници* се, на пример, о догађајима из Балканских ратова сазнаје из новина које чита Анастас Браница, један од јунака овог романа. Све новине које су тада излазиле писале су о подвизима српске војске и јуначки извојеваним победама. Почетак приповедања о догађајима са фронта написан је у виду парафраза новинског текста.

Наш се свет увек радо тискао по новинама, али је у доба рата са Турском, касније и са Бугарском, сваки од бројних дневних листова наликовао на вршеном уљанику. Биле су то године снажног замаха Србије, године задобијања старе славе, године свеопштег заноса. Почетне странице „Пијемонта“, „Трибуне“, „Београдских новина“, „Правде“, „Штампе“, „Новог времена“, „Звона“, „Словенског југа“, „Трговинског гласника“, „Политике“ – врвеле су од звучних наслова, полетних чланака, узбуђујућих извештаја. Објаве победа сустизале су једна другу, низали су се успешни војни подухвати, изгледни

5 Lionel Gossman, „History and Literature: Reproduction or Signification“, у: Canary and Kozicky, 1978, 3–39.

дипломатски заокрети. До ових издања је одасвуд, са свих страна, допирао ускомешани прекодунавски, прекодрински, приморски, чак и прекоморски род, овај последњи са закашњењем и од неколико месеци – да би с поносом читао о васкрсу отаџбине.<sup>6</sup>

Поглед на читав један век, двадесети, дат је у овом роману, од Мајског преврата 1903. па до последњих ратова на бившем јужнословенском простору. У једном свом интервјуу датом на промоцији овог романа у кафеу „Хеликон“ у Софији, 2004. године, писац је истакао да је сам наслов заправо у једном смислу иронија с обзиром на то да се може поставити питање да ли може бити срећна рука писца који пише о веку несрећа, зла и ратова. У *Сийничарници*, слично као код Милорада Павића, долази до мешања различитих временских и просторних планова, прошлости и садашњости па се тако добија ефекат безвремености и универзалности. Прошлост се овде реконструише или кроз сећање, памћење, или преко новинских текстова, књига. Писац се фокусира на кључне временске тачке, то су најчешће ратови и атентати, показујући тако свој критички усмерен и ироничан поглед на двадесети век као на век сукоба и несрећа које се циклично понављају. Поглед у прошлост је и носталгичан и ироничан што овај роман и чини вишезначним и не тако лаким за тумачење.

Писац често садашњост пројектује у прошлост остварујући тако снажан критички ефекат. Тако, на пример, сликајући догађаје уочи и за време Другог светског рата даје слику данашњице са свим аномалијама друштва које она носи. Из несрећне прошлости није научено ништа, понављају се исте грешке, исте трагичне кривице, трагедија се наставља. Срби, који су у Првом светском са великим полетом ослободили и остале народе преко Дрине, у последњем рату су са тих територија протерани управо од народа којима су донели слободу. Ту је сугерисан један од парадокса српске историје. Зато његови јунаци имају тако снажно изражену потребу да из те стварности побегну у неки лепши и пријатнији предео. Па и самог писца критичарка Јасмина Михајловић је назвала највећим бегунцем из апсурда у српској књижевности.<sup>7</sup>

Петровић слика Београд некад и сад и он је, по сопственим речима, у ту сврху сакупио огромну грађу, прочитао велики број књига које говоре о српској, прегледао многе слике, мапе, разгледнице из давних времена како би имао велики број чињеница на располагању. Пред читаоцем васкрсава Београд са својом историјом, архитектуром, библиотекама, књижарама, улицама, парковима, кафанама, људима<sup>8</sup>. Писац приповеда о грађанству Београда у двадесетом веку, о одсуству континуитета, о томе како је језгро грађанског друштва уништено пре свог формирања. О крајностима које су веома удаљене, о генерацијама несталим у ратовима.

6 Горан Петровић, *Сийничарница Код срећне руке*, Народна књига, Београд, 2005, 105–106.

7 Валентина Вељић, *Поетика романа Сийничарница Код срећне руке*, у: Зборник радова са међународне конференције одржане у Великом Трнову поводом 35 година Катедре за Општу и Упоредну историју књижевности, Великотрновски универзитет, Велико Трново, 2009 (у штампи).

8 Исто.



Мајски преврат је на пример приказан из перспективе свезнајућег приповедача у трећем лицу, кратко, као крваво погубљење, али је уследио и оштар критички коментар епизодног лика, Сибина Бранице, који је био одан режиму Обреновића да су нам „Србији краљеубиства дошла главе“ тај исти јунака романа страда због оданости старом режиму и одбијања да призна нови. Важни историјски догађаји не утичу само на људске животе у тренутку збивања већ постају узроци даљих личних трагедија, у том смислу долази до сукоба два побратима који се налазе на различитим странама, један је присталица Обреновића а други династије Карађорђевић. Сибин Браница који није желео да се приклони новом режиму смртно страда баш из тог разлога. Мотив деоба, подела, срећемо и на другим местима у роману. Мотив деоба код Срба присутан је и у роману *Опсада цркве Светиоџ Спаса*, илустративан је у том смислу следећи одломак када механик Ариф, који се налази у Шишмановој служби, саветује опсаднике Жиче како најлакше да савладају Србе:

– Сахибија, можеш их вала побити кад ти се ћефне – није Ариф ма-рио за упадице. – Но, зар није много боље да их пустимо да својом невером потру или раслабе веру оних горе. Било шта од овога да јесте, да ли је манастир у висини или не, није исто када се међу браћом зачне сумња и када туђинац намеће своје уверење. Немој, сахибија, ни ноге да им повежеш. Допусти им да се по своме двоје. Србљи су такви, пре ће другоме попустити него неком од својте. Нека их, нека се убеђују, која год страна да има право, добитак нама остаје.<sup>9</sup>

Третман историје у овом делу условљен је његовом структуром, наиме, у *Ситиничарници* као што истиче Иван Радосављевић. затичемо два приповедна света, примарни и секундарни, који је заправ, свет штива у ком се сусрећу јунаци овог романа јер је структура овог романа „књига у књизи“. Историјске назнаке дају се у оба ова света. Приповедање у овом примарном свету је у форми трећег лица свезнајућег приповедача док је један део исприповедан у првом лицу.

Линда Хачн истиче да постмодернистичко иронијско испитивање прошлости никако није носталгично. По њеном мишљењу, оно критички супротставља прошлост садашњости и обрнуто, постмодернизам нас враћа преиспитивању прошлости да бисмо видели шта је оно што је вредно у искуству из минулог периода.

Приступ прошлости, као што смо већ нагласили, у *Ситиничарници* је и носталгичан и иронијски, а то не зависи само од посматрача, већ и од тога који се догађај има у виду. Тако, на пример, Наталија Димитријевић већим делом носталгично прича о предратном Београду о прошлости памтећи већином лепе догађаје, тако да историја, дакле зависи у великој мери од памћења. Однос Анастаса Бранице према историји је изузетно негативан, такав став овај књижевни јунак он има и према стварности. Писац то дочарава описом Браничиног сата који стоји, како он каже, „загрцнут“ у стварности, али зато ради када се овај јунак нађе у свету штива. Овај јунак књижевност схвата као бег од реалности, од прошло-

9 Горан Петровић, *Опсада цркве Светиоџ Спаса*, Народна књига, Београд, 2004, 117.

сти, од историје. Одустајање од стварности и историје за њега је један од мотива за писање романа, књижевност за њега представља уточиште и заклон од историје. Петровић Браничину одбојност према свету који га окружује дочарава и следећим дијалогом између Наталије Димитријевић и њега:

– Млади господине, ускоро ће зима, треба спремити дрва... Хоћете ли да вам умесим кифлице са пекмезом од кајсија... Ваља опет затрти врежу пукотина с прочеља... Знате ли да су поставили темеље за Опсерваторију, Велики Врачар сада сви именују Звездаром... Господине, јутрос су објавили да је у Скупштини убијен хрватски посланик Радић... Његово величанство Краљ Александар је ставио Устав ван снаге... Донет је Закон о новом називу државе и њеној подели на управна подручја... Краљевина Југославија, тако ће се убудуће звати, има девет бановина... – покушавала је домаћица да га приведе редовним видовима живота.

– Не сада, касније...Одлучите сами. Немојте о томе, имам далеко важнија посла... Занимљиво... А шта се то мене тиче... Пустите ме са политиком... Историја ме не занима. Нека раде шта хоће... – одбијао је он да се макар на тренутак позабави стварношћу.<sup>10</sup>

*Сийничарница* је пре свега књига љубавних повести и то већим делом оних љубавних прича које говоре о узалудним љубавима. Међутим, поред таквих узалудних љубави Петровић проговара и о залудним љубавима Срба према различитим народима, идеологијама, идејама које су нам донеле само несреће и неслогу. Та трагична занесеност одређеном нацијом дата је кроз сјајан опис свађе стричева Сретена Покимиче за једним ручком и коначним прекидом односа међу њима. Сваки Покимичин стриц је заљубљен у различиту нацију толико јако да у тој занесености обожавањем одређеног народа застрањује и кадар је посвађати се жестоко са најближима и са рођеном браћом јер они не величају исти народ и исту идеологију. Петровић се овде користи иронијом да би насликао бесмисленост такве поделе и свађе међу њима. Иронија је у томе да се ниједан од њих не разуме у политику, нити се бави државним или јавним словима. Поред ироније у опису те опијености и претеране заљубљености у одабрану нацију Петровић се користи и хумором, па тако Покимичин стриц англофил има гарсоњеру на „Енглезовцу“ из које никуда није излазио нити му је ко долазио. „Као бивши виши надзорник путних праваца, бивше ‘Државне, речне пловидбе Краљевине Југославије’, био је убеђен да свака капља воде, пре или касније зађе у енглеске воде“<sup>11</sup> Но сиоци радње у роману су нико други него читаоци, у роману читају скоро сви, студент и лектор Адам Лозанић, старица Наталија Димитријевић, њена дружбеница Јелена која учи енглески језик, Покимича – бивши оперативац Државне безбедности, професор Тиосављевић, домаћица Златана, породица Лелек, сви они све више бораве у свету штива, а све мање у стварности. Књига којој се најчешће предају је роман *Моја задужбина* Анастаса Бранице. У Петровићевом роману се помињу реалне историјске

<sup>10</sup> Горан Петровић, *Сийничарница Код срећне руке*, Народна књига, Београд, 2005, 140.

<sup>11</sup> Исто, 200.

личности попут Краља Петра Првог, Александра Карађорђевића, Аписа, Степе Степановића, кнегиње Јелене и других, али они никако нису ближе осликани у овом роману, није им дато много књижевног простора, тако да су имагинарне личности у првом плану у односу на историјске. Историјске личности се помињу у контексту неких важних историјских догађаја или када се сусрећу са неисторијским личностима.

Период од Другог светског рата описан је већим делом у виду мемоара, записа на основу сећања једног удбаша Сретена Покимице. Он у исповедном тону као сведок догађаја прича како је користио способност физичког преласка у свет штива да би у том виртуелном свету шпијунирао неистомишљенике а касније и учествовао у убиствима непријатеља комунистичке идеологије. Фантастика овде има функцију да дочара суровост тоталитаристичке власти која није дозвољавала различито мишљење и секла га је у корену. Долазак комуниста описан је као уништавање свега што их подсећа на претходну власт а пратили су га реваншизам, бахатост, пљачка туђе имовине, низ политичких убистава.

Назнаке о савременом тренутку или о ближој историји дате су кроз мотив сеоба или избеглиштва, кроз кратак опис судбине породице Лелек. Петровићев поступак у обликовању овог мотива је веома необичан јер је представљен као двоструко избеглиштво, Лелеци не само да беже са територије на којој су живели, а у питању је простор преко Дрине, није прецизирано тачно који, већ они врше измештање из стварности. Овде писац користи поступак онеобичавања уз помоћ фантастике да би што ефектније и снажније осликао дубину трагизма једне избегличке српске породице. Писац нас кратко, али ефектно обавештава о савременим приликама, да историјске околности у којима је била Србија деведестих нису нимало добре писац проговара преке жеље јунакиње Јелене да побегне не само из земље, већ из свог језика. Али куда побећи, и да ли је бекство уопште изводљиво? То је једно од питања које поставља овај сјајан роман. Али, то није све, Петровић проговара о бекству и у једном опису споменика Кнеза Михаила, сам Кнез у перцепцији Адама Лозанића жели се некуд изместити, али не зна куда, а сам поглед на то вајарско дело буди код овог јунака неку тугу.

Веома леп поетски детаљ који дочарава трагичност Београда деведесетих представља следећи метафорички опис ветра и снега као и погрбљених људи на улицама:

Крајем године, готово преко ноћи, снег је потпуно замео последње трагове јесени. Људи су улицама ишли повијени, руку сакривених у џепове, ветар се увлачио и кроз најужи рукав, да би кроз други вијатио напоље. За невољу није то била обична кошава, она која само назими крста. Овај је ветар наносио хладноћу околних све ближих ратова, сатерујући зебњу у душу и срце, човек се тешко могао зашущкати од посвуда залазеће зебње.<sup>12</sup>

Парадоксалност и трагичност српске историје дата је кроз становиште једне од јунакиња романа које је прожето иронијом. Наталија се

12 Исто, 46.

љути на оне који не признају постојање једне робне куће само зато што никада није подигнута:

– Рупа, па рупа, слушам ту којештарију већ педесетак година! Знате ли ви да је Влада Митић све утврдио, од тачно двадесет милиона динара, депонованих у Народној банци за градњу зграде, до будућег изгледа најмањег рафа? Није стигао само да је озиди! Но, можда је тако боље, срушили би је у бомбардовањима или би је одузела нова власт. Овако, још стоји тамо, како је и замишљена.<sup>13</sup>

*Сийничарница* је већим делом роман о настанку једног необичног романа, та књига која је у центру пажње могла би се назвати и главним јунаком. Ово је, као што смо већ нагласили, и књига о љубавним повестима више него историјски роман. Историјске референце у роману Петровић даје када говори о настанку Браничиног романа *Моја задужбина*, или када пише о судбини својих јунака, судбини романа, уметничких предмета, Фабержеових јаја, скулптура. Писац се тада често служи фантастиком и симболом да прикаже ужасе рата користећи само пар реченица које говоре много. Тако ће, на пример, нагласити да су раскошне детаље Браничиног рукописа отели представници нове власти после 1945. и тако на ефектан начин осликати грамзиву природу надолазећег комунистичког режима. Веома успео је један опис судбине скулптура и уметника који заједно страдају у савезничком бомбардовању:

Попрсје млада жене и фигура атласа остале су у атељеу да таворе све до 1944. када су уништени за савезничког бомбардовања Београда. Платону Пилиповићу пронађеном у хрпи покиданих камених удова, торза, обезобличених гипсаних негатива и одливака, разбацаног вајарског алата, испревртаних сандука са глином и жичаних костура – један гелер беше одрубио главу.<sup>14</sup>

Историографска метафикција, у намерној супротности према ономе што сам назвала касномодернистичком радикалном метафикцијом, покушава да демаргинализује књижевност путем суочавања са историјским, и то и тематски и формално. У роману се на пример у новинском тексту тако сусрећу један књижевни лик и и једна историјска личност кћи Краља Петра уз наглашавање историјског контекста тог измишљеног сусрета. Такође на тематском нивоу у *Сийничарници* се сусрећу живот и уметност, стварност у коме живе јунаци и свет у који беже, свет књижевности.

Линда Хачн истиче да се историографска метафикција свесно поиграва са истином и неистином историјског записа. Неки детаљи намерно се фалсификују да би се показале могуће грешке историје и записа уопште и нагласила стална могућност грешке.<sup>15</sup> Петровић управо користи такав поступак у своме роману наводећи заједно са историјским чињеницама и тачним подацима и фалсификате као што је на пример податак о по-

<sup>13</sup> Исто, 48.

<sup>14</sup> Исто, 151.

<sup>15</sup> Линда Хачн, нав. дело, 183

стојању још једног Обреновића након убиства краљевског брачног пара у Мајском преврату.

Дијалог прошлости и садашњости, старог и новог карактеристичан је за постмодерни роман, таква тенденција присутна је и у *Ситничарници* у којој се смеђују временске перспективе, некад и сад, а све у сврху другачије будућности. Иако су се понављале исте грешке које су доводиле до трагичног исхода, још увек има наде да сутра буде боље, да се мостови не граде само зато да би се рушили било да се ради о архитектонским грађевинама или о мостовима на којима почива људска комуникација. У једном интервјуу на питање зашто је у *Ситничарницу* уметнуо роман без ликова *Моја задужбина*, Петровић је одговорио како је желео да једна од порука романа буде да све зависи од нас, и прича коју причамо и живот који живимо.

### Литература:

Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990.

Валентина Вељић, „Поетика романа Ситничарница Код срећне руке“ (у): Зборнику радова са међународне конференције одржане у Великом Трнову поводом 35 година Катедре за Општу и Упоредну историју књижевности, Великотрновски универзитет, Велико Трново, 2009 (у штампи).

Lionel Gossman, „History and Literature: Reproduction or Signification“, (у) Canary and Kozicky, 1978.

Слађана Илић, *Нешто се ипак догодило*, Агора, Зрењанин, 2005.

Горан Петровић, *Ојсада цркве Светог Сиса*, Народна књига, Београд, 2004.

Горан Петровић, *Ситничарница Код срећне руке*, Народна књига, Београд, 2005.

Линда Хачн, *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1996.

## THE TREATMENT OF HISTORY IN THE NOVEL *SMALLTALK PLACE AT "LUCKY SHOT"*

### Summary

The paper aims at considering postmodern treatment of history in Goran Petrović's novel *Smalltalk Place at „Lucky shot“*. This famous Petrović's novel has elements of historiographic metafiction. According to Linda Hutcheon, in *A Poetics of Postmodernism*, works of historiographic metafiction are those novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages. This novel suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and history means to open it up to the present, the fiction and history are both discourses, human constructs and signifying systems.

Valentina Veljić



Марко ТАСИЋ  
Крађујевац

## ХОД КРОЗ ВЕКОВЕ АЛИСЕ ШЕЛДОН

У својој причи „Човек који је ходао кући“, Алиса Шелдон даје своје виђење једне од најпопуларнијих тема научне фантастике – путовања кроз време. Ауторка приче се послужила посебним наративним стратегијама, које су укључиле и историјски ретроградизам, да би истакла немогућност перципирања новог путем ранијих парадигми.

**Кључне речи:** Алиса Шелдон, научна фантастика, путовање кроз време

### 1. Увод – о животу Алисе Шелдон

Алиса Шелдон је америчка списатељица научне фантастике, врло аутентичног и интригантног израза, рођена 1915. године као Алиса Хејстингс Бредли, веома позната по томе што је дуги низ година објављивала под мушким псеудонимом Џејмс Типтри јуниор<sup>1</sup>. Због тога је неколико проминентних СФ писаца доживело непријатност, укључујући Роберта Силверберга, Теодора Стерцена и Харлана Елисона; наиме, они су на основу њених прича и тема тврдили да Типтри сигурно није жена. Алиса Шелдон се бавила поред писања још и графичком уметношћу, сликарством и критиком, била је и у америчкој војсци где је постала прва жена у САД која је завршила школу за ваздухопловног обавештајца, а радила је и у ЦИА. Године 1967. докторирала је експерименталну психологију на америчком универзитету „Џорџ Вашингтон“, са дисертацијом о реакцијама животиња на стимулус у различитим окружењима. Неколико је тема које прожимају њену прозу, а то су пре свега мушко-женски односи посматрани кроз призму феминизма, затим су присутна и питања идентитета, сексуалности и смрти. У *Енциклопедији научне фантастике* Питера Николса и Џона Клути истиче се да су:

површински посматрано текстови Џејмс Типтри често сањалачки и повремено урнебесни, а њена контрола жанровских конвенција јој је дозвољавала да пренесе туробност својих постојаних увида у приче које заводљиво маме на читање; али она, на крају крајева, није била способна за претварање. (Clute, 1231)

У *Енциклопедији Научне фантастике* Зорана Живковића наводи се да је тежишни допринос Алисе Шелдон развоју СФ-а „оригиналност варијација тема сексуалности и контакта са хетерогеним ентитетима, при чему су оне неретко биле повезане.“ (Живковић, 1990, стр. 744).

<sup>1</sup> Касније је Алиса Шелдон почела да употребљава и свој други псеудоним Ракуна Шелдон, што је био значајан корак ка откривању њеног правог идентитета.

Дакле, као што се може закључити на основу одредница из ове две енциклопедије, приликом проучавања литерарног опуса Алисе Шелдон акценат се ставља пре свега на нековенционалност њеног израза, рушење постављених граница и феминистичко схватање индивидуе. Алиса Шелдон је широку популарност у СФ фандому стекла превасходно својим кратким причама које су сакупљене у неколико збирки међу којима се истичу збирке *Десећ хиљада светлосних година од дома* (*Ten thousand Light-Years from Home*), *Топли светови и супротино* (*Warm Worlds and Otherwise*), *Звездане пјесме једног примата* (*Star Songs of an Old Primate*) и *Одасвуда и другде изузетне визије* (*Out of Everywhere and Other Extraordinary Visions*). Добитница је више жанровских награда и то оних најзначајнијих „Хуга“ (1974, 1977) и „Небуле“ (1973, 1976. и 1977), као и награде часописа „Локус“ (1984). Након бројних емоционалних проблема, немогућности да има децу и покушаја самоубиства, Алиса Шелдон 1987. године, у својој 71. години пиштољем убија свог тринаест година старијег супруга, неизлечиво болесног, готово слепог и неспособног да се стара о себи, а затим извршава самоубиство. У њену част је успостављена награда „Џејмс Типтри, јр.“ за научно-фантастично или фантастично дело које највише доприноси истраживању и разумевању рода у овој области.

## 2. Човек који је ходао кући – контекст у коме се прича налази

Изван уског круга унутар СФ фандома Алиса Шелдон је остала у нашој земљи релативно непозната ауторка<sup>2</sup>, а прича „Човек који је ходао кући“ („The Man Who Walked Home“) је изворно објављена у збирци прича *Десећ хиљада светлосних година од дома* (*Ten Thousand Light-Years from Home*) 1973. године, док је у старој Југославији први пут преведена и објављена у другом броју новосадског фанзина „Алеф“ 1987. године.

У овој причи, група научника из института за акцелерацију честица је покушала да изведе научни експеримент, у коме је Џон Делгано требало путем скока кроз време да накратко завири у блиску будућност. Џон Делгано је био астронаут и инжењер, обучавао се за свемирске летове, али се због економске кризе никада није отиснуо на путовање свемиром. Због поменуте кризе био је принуђен да прихвати позив института, у коме је подвргнут тестовима у вакууму. Током времепловског експеримента десила се велика експлозија која иницира атомски рат, а последица тог рата је нуклеарни холокауст. Ова велика несрећа доводи до огромног цивилизацијског назадовања, човечанство се вратило на вео-

2 Алиса Шелдон је најчешће превођена у СФ фанзинима и СФ антологијама а на нашем језичком подручју нека од преведених дела су: „Човек који је ходао кући“ („The Man Who Walked Home“) у „Алефу“ бр. 2 (1987), „Иза мртвог гребена“ („Beyond the Dead Reef“) у „Сириусу“ бр. 140, „Биолошко рјешење“ („The Screwfly Solution“) у „Сириусу“ бр. 148, „Жене какве мушкарцима нису познате“ („The Women Men Don't See“) у „Монолиту“ бр. 1, „Љубав је план, план је смрт“ („Love is the Plan, the Plan is Death“) у „Монолиту“ бр. 2, „Велико стециште“ („And I Awoke and Found Me Here on the Cold Hill's Side“) у „Монолиту“ бр. 4, „Једино повољно решење“ („The Only Neat Thing to Do“) у „Монолиту“ бр. 6, „Хјустон, Хјустон, чујете ли?“ („Huston, Huston, Do You Read?“) у „Монолиту“ бр. 8, и др.



ма низак ступањ развоја, а назадно, послератно друштво зачуђује појава путника кроз време у једнаким временским интервалима, наиме, једном годишње, на месту где се почетна несрећа одиграла. Ауторка у причи обухвата период од пет векова након одигравања несреће, приказујући како се племена насељавају у околини кратера где се несрећа одиграла, и одлазе одатле. Џон Делгано се без изузетка, бучно и захуктало, појављује сваке године у кратеру, а племена развијају различите култове у вези са овим путником кроз време. У завршној сцени приче, очекује се још једно годишње појављивање Џона Делгана, бројни научници се окупљају како би проучавали феномен његовог појављивања (јер, људска цивилизација се опоравила, опет постоје научници), а у Џонову част се приређује велика фешта.

Алиса Шелдон у овој причи обједињује две есенцијално битне тематике за научну фантастику – путовање кроз време и атомски рат који изазива холокауст и незавидну регресију друштва. Прича још једном донекле потврђује да научна фантастика може понекад погодити шта ће бити. Понекад јер се радња приче одвија, барем у српском преводу, баш у 2009. години.<sup>3</sup> Ми смо сада, стварно у 2009. години, и сада је у ЦЕРН-у (Европска организација за нуклеарна истраживања), у Женеви, у току велики научни експеримент у коме гигантски акцелератор треба да симулира „велики прасак“ како би се потврдила теорија настанка света. Акцелератор је већ на самом старту претрпео унутрашњу експлозију, због чега су започете вишемесечне поправке, актуелизујући тзв. „ЦЕРН страхове“ о апоклиптичном потенцијалу тог, вероватно најопаснијег научног експеримента у последњих 50 година. Тој забринутости су посебно допринеле и тврдње неколицине стручњака, који су већ радили на оваквим акцелераторима, да би такви акцелератори могли створити честицу која би у потпуности уништила Земљу.

### 3. Проблем ликова у причи „Човек који је ходао кући“

Једна од честих замерки критичара научнофантастичне књижевности је та да се она заснива превасходно на развоју новума, док је карактеризација ликова од секундарног значаја. Ликови нису ту да покрећу радњу, већ да служе новуму. Због тога се ликови у научнофантастичној књижевности често називају дводимензионалним, стереотипним и анимичним. Др Александар Б. Недељковић запажа две опасности у погледу обрађивања ликова у научној фантастици: „Једна је занемаривање ликовва, а друга је употреба клишетираних ликовва.“ (Недељковић, 82)

Управо је за причу „Човек који је ходао кући“ карактеристично занемаривање ликовва и њихово готово потпуно одсуство. Ауторица са пози-

3 Наиме, у изворној причи на енглеском језику из 1973. године експлозија се догодила 1989. године, док је српски преводилац у преводу радњу сместио у 2009. годину, вероватно због тога што је превод настао петнаестак година након оригинала, те како би се премостио јаз између блискости године објављивања превода и догађаја у причи. Самим тим се може закључити да је преводилац игром случаја тачније „прорекао“ будућност.

ције свезнајућег приповедача вешто води читаоце кроз дешавања у причи, стављајући акценат на експликацију научнофантастичног новума, док о малобројним ликовима и њиховим ставовима и мотивацији сазнајемо врло мало. Може се поставити питање да ли се путник кроз време, Џон Делгано, може сматрати правим ликом, иако се цела прича заснива на његовом путовању кроз векове и његовом појављивању сваке године на истом месту. Или се он само прилагођава основној поенти приче, тј. уклала се тако да служи новуму? Можда бисмо улогу главног лика приче могли доделити човечанству као колективном лику, јер су приказане његове промене кроз векове, и различита опхођења према путнику кроз време.

Алиса Шелдон се вероватно определила за овакву нарацију без фокуса на ликове због великог временског опсега приче, који обухвата период од пет векова. Таква стратегија је била неопходна јер је у релативном малом текстуалном простору требало обухватити велики временски период, при том детаљно изложити новум и главну идеју приче, тако да није остало простора за ближе развијање ликова. Осим тога, још један разлог за постављања ликова у причи лежи у томе што су протагонисти људска, смртна бића, просечног животног века, те временски опсег приче од пет стотина година није допустио ауторци да се посвети неком одређеном лику током целе приче.

#### 4. Естетска и СФ поента приче

Прича “Човек који је ходао кући“ има велику естетску вредност, због тога што стару и много пута коришћену тему путовања кроз време обрађује на врло интересантан начин. Путник кроз време који се сваке године појављује само на неколико тренутака у једној врло заосталој Америци, међу примитивним и бедним номадима, естетски је изузетна визија. Само врхунски квалитетна СФ литература може пружити то осећање чудесног (енг. *sense of wonder*), и изазвати емоционалну реакцију код читалаца својим онеобичавајућим контекстом. Управо је креирање визија које ће код читалаца изазвати осећање чудесног то што разликује врхунску научнофантастичну књижевност од наивне, клишетизираних опере.

Посебну литерарну вредност у причи Алисе Шелдон имају уводни и завршни део у којима ауторка веома поетично и надахнуто у трећем лицу описује агонију путника кроз време и његове надљудске напоре да се врати кући.

Међутим, и поред изузетног естетског квалитета приче списатељици се може замерити на мањим недореченостима и нелогичностима. Наиме, Алиса Шелдон у својој причи истиче да се велики цивилизацијски пад човечанства догодио због тога што је времепловски ефекат изазвао велику почетну детонацију, што је касније испровоцирало светски нуклеарни рат. Такође, она истиче могућност да је до атомског рата и каснијег холокауста дошло због тога што се путник кроз време, Џон Делгано, саплео! О самом том догађају ауторка приче остаје прилично неодређена и штуро образлаже:

У први мах није била јасна ни природа те друге катаклизме. Са сигурношћу је касније, утврђено само то да је у 11 сати, 53 минута и 6 секунди, на дан 2. маја године 2009. по старом рачунању, боунвилски комплекс лабораторија преобраћен, заједно са целокупним својим персоналом, у дубински разорену форму материје, сличну високоенергетској плазми, која се нагло раширила кроз атмосферу, што је било праћено ширењем одговарајућих сеизмичких и атмосферских догађаја. (Типтри, 55)

Управо је то са становишта научне фантастике најпроблематичнија тачка приче, јер за дату научнофантастичну ситуацију није понуђено неко уверљивије псеудонаучно објашњење, чиме се губи на кохерентности и унутрашњој логици саме приче. Прилично је невероватан приказани сплет околности (у време Хладног рата између Источног и Западног блока можда се и могло поверовати), а замисао да је због те једне експлозије избио атомски рат је у најмању руку чудна, и изгледа поприлично натегнуто. Ауторка тако врши неку врсту насиља над својом причом, принудно уводећи мотив атомског рата зато што је потребан наративној стратегији приче. Наиме, можда је у наративној стратегији приче историјска ретрогресија била неопходна јер, да није до ње дошло, и даље бисмо имали на располагању сву данашњу технологију, па и квантну и теоријску физику, путем којих бисмо брзо сазнали шта се заиста догодило. Самим тим и цео ток приче би ишао потпуно другачије. Осим тога, Алиса Шелдон се користи великим цивилизацијским падом човечанства као средством да истакне своју основну поенту – времепловљење као такво је оностран нашег поимања, а стварно функционисање времеплова би измакло нашим постојећим парадигмама перцепције.

## 5. Наративна стратегија и проблем разумевања у причи „Човек који је ходао кући“

За овај рад посебно је важна наративна стратегија коју ауторка користи за изражавање мотива путовања кроз време, са нестандартном временском петљом, тј. парадоксом, где се путник кроз време, Џон Делгано, враћа из будућности, ходајући кроз наше векове. Значајна је и експлорација сижејног тока који је приказан скоковито, на махове се осврћући на догађања и развој друштва у одређеним временским интервалима у будућности, све до завршне сцене када се очекује годишње појављивање Џона Делгана, а у чију част се спрема велика фешта. Прича испуњава један од основних захтева науче фантастике – научност, дајући елегантно и уверљиво објашњење о разлозима због којих се путник кроз време појављује само једном годишње и то увек на истом месту. Реч је о претпоставци да се његова орбитална путања кроз простор и време пресеца са Земљином путањом, и са равни еклиптике, само једном годишње. О начину на који Џон Делгано путује кроз време, а о чему сазнајемо из реконструкције научно компетентних посматрача у причи, Типтри каже:

Он (Џон Делгано) се појављује на овом месту сваке године у тренутку кад његова путања пресече орбиту наше планете и чини се да ја тада у стању да дотакне тло. Пошто се није манифестовао никакав траг његовог проласка према будућности, верује се да се он враћа другачијим начином него што је

отишао. Он је жив у нашој садашњости. Наша прошлост је његова будућност а наша будућност је његова прошлост. (Типтри, стр. 64)

Дакле, Џон Делгано је грешком, уместо да завири на сат-два у блиску будућност, послат како је процењено неких педесет хиљада година у будућност, и у повратку га је, како се претпоставља, неко саплео што је довело до велике експлозије и до атомског рата. Сваке године када се појављује на месту где се несрећа одиграла он се приказује у другачијем положају, како се све више нагиње напред и са забаченим рукама као да се одупире, као да пада. Управо тај пад путника кроз време имплицира, али и симболизује велики пад човечанства, чији један део гаји превелике претензије, тежи за сталним прогресом чак и по цену ризика потпуног уништења. Досељеници стално долазе и одлазе из опустошеног кратера, баш као што се и Џон Делгано појављује и нестаје, наговештавајући бесмисленост круга у коме је сваки покушај прогреса узалудан и осуђен на повратак на почетну тачку.

Ова прича истиче једно ново виђење теме путовања кроз време, нешто о чему се не може размишљати на стари начин, и што се не уклапа у досадашње парадигме перцепције. Изван је нашег опажања у којој се димензији путник кроз време креће, да ли има наде за његово спасење и повратак кући, и ако има још колико ће му времена требати да се врати. Необична појава попут ове у којој је човек заробљен у времену је чудесна сама по себи, те је такво чудесно изван наше уобичајене способности перцепције. Таква чудесна појава није саморазумљива, већ мења постојеће начине мишљења, она не дозвољава да се јасно види, анализира и тумачи, већ захтева нове културолошке матрице које би је објасниле. Ову причу можемо схватити и као својеврсну „мапу пута“ за суочавање са незнаним, а како би што боље „исцртала“ ту мапу ауторка се послужила историјским ретроградизмом, уједно показујући како се у различитим временским раздобљима различито посматрало на појаву путника кроз време.

У причи, после нуклеарног рата друштво је доспело на низак стадијум развоја, настало је једно варварско неопрIMITивно доба у коме је доминантан презир према тзв. „тврдој науци“, због бојазни да би се катастрофа могла поновити. У том смислу Типтри о периоду непосредно након што се несрећа догодила пише:

У конфузијама следећих неколико сати популација земље је битно редукована, биосфера измењена, а површина планете прошарана кратерима чије је порекло било нешто конвенционалније него порекло оног првог... (Типтри, 55)

Какве је колосалне последице произвела несрећа показује и чињеница да је од тог тренутка почело ново рачунање времена; цивилизација је ослобођена сваког вида „тврде науке“, људи се враћају на номадски начин живота, а чести су и напади и борбе међу племенима ради заузимања што боље територије.

Ново питање које отвара прича Алисе Шелдон је шта би се десило када би се пред нама, у нашем реалном времену догодила нека радикално нова природна или друштвена појава, коју стари перцептивни модели

не би успели да објасне. Ова прича показује управо један такав пример, и у томе је њен значај, да упозори да такве појаве није нимало лако сагледати на стари начин. Свест о томе да постоји више и даље од онога што ми видимо, да је *немогуће* у ствари неотелотворено тј. неконцептуализовано *могуће* које чека да се уобличи, може деловати узнемиравајуће, делом и због немогућности да се таква још увек необјашњена појава декодира ранијим скупом општеприхваћених конвенција. Једна таква натприродна појава захтева да се развије нови начин мишљења, да се направи нови код за њено разумевање, па чак и ако прелази границе могућег. У том смислу један од највећих писаца науче фантастике Артур Кларк у свом есеју „Хазарди пророчанства: пропаст имагинације“ („Hazards of Prophecy: The Failure of Imagination“) из 1962. године, у свом другом закону предвиђања каже: „Једини начин да се открију границе могућег је пренети их мало у зону немогућег.“ (Wikipedia, Arthur C. Clarke).

У својој студији „Конвенционални модели времена и њихове екстензије у научној фантастици“ („Conventional Models of Time and Their Extensions in Science Fiction“) Кристиан Апарта кроз четири приче Алисе Шелдон, међу којима је и прича „Човек који је ходао кући“, разматра различите концепте времена и њихове међусобне интерсекције. Апарта говори када разматра временски заплет у причи о тзв. „парадоксу предодређености“ („predestination paradox“) који представља:

појаве које карактерише каузална структура слична оној која је изазвана у интерпретацији онтолошког парадокса, у којој је ПРОШЛИ ДОГАЂАЈ концептуализован као ПОСЛЕДИЦА, а догађај који је обележен као БУДУЋИ је у односу на догађај који је обележен као прошли концептуализован као УЗРОК. (Aparta, 102)

Другим речима, реч је о путовању кроз време у прошлост, како би се спречили догађаји који су се већ десили, међутим због предодређености догађаја та замисао пропада.

Парадокс предодређености се још назива и „каузална петља“ („causal loop“), и може се сматрати врстом конвенције у научној фантастици.

У причи „Човек који је ходао кући“ та каузална петља се може објаснити на следећи начин: последица једног прошлог догађаја (велика експлозија) је концептуализована као узрок у будућности (годишња обележавања појављивања путника кроз време), док је у исто време узрок прослава због развоја друштва након холокауста концептуализована као прошлост (експлозија у лабораторији). Тај временски парадокс би се графички могао приказати овако:



Слика 1

Још један значајан аспект који Алиса Шелдон приказује је религиозни, тј. презентује како се гледало на путника кроз време у различитим временским добима, а све као резултат немогућности перцепције једне тако онеобичавајуће појаве као што је појава једне исте приказе из године у годину на истом месту, и то само на неколико тренутака. Тако окупљање за време појављивања Џона Делгана постаје једна врста традиционалног ритуала, а његов лик постаје жртвено јагње и симбол напаћене душе изгубљене у времену, док се нова култура обнавља и поново изграђује, уједно показујући како научна грешка може постати основа за нову религију. Лик Џона Делгана добија тотемски статус због своје апорематичности, он је обавијен велом мистицизма и зато се управо око њега развија нови фолклор и најразличитија сујеверја. Он постаје предмет дивљења попут свих природних појава које људи на раном нивоу развоја нису могли докучити, а додељују му се и најразличитија својства и називи попут Старог змаја или Чудовишта. Илустративан за то је следећи део приче:

Сад је око овог чудовишта изникло неколико култова. Према једном упорном веровању, чудовиште је било или ђаво, или нека уклетата душа, у оба случаја принуђено да се у мукама појављује на земљи да би на тај начин испаштало за катастрофу од пре три стотина година. Други су веровали да је то, или он, нека врста гласника чији урлик наговештава или пропаст или наду, с тим што су се разни верници различито опредељивали између те две могућности. (Типтри, 57)

Тако је због немогућности рационалног објашњења појаве и недостатка култоролошких матрица које би је учиниле доступном настало више култова у вези са путником кроз време. Поједини култисти сматрали су да привиђење региструје морално понашање грађана, неки су сматрали да доноси срећу, други да доноси несрећу, а веровало се и да се „монструм“ спрема да учини нешто, као и да је он ништа друго до „дух човека“. Постојали су и култисти који су сматрали да црвени индикатор кисеоника на његовом астронаутском оделу представља стање њихових душа, и да ће њихове душе бити под проклетством све док се тај црвени индикатор не угаси.

## 6. Закључак

Алиса Шелдон се у својој ниско-технолошкој, постапокалиптичној визији окреће од „тврде науке“, разматрајући различите концепције размишљања о непознатом. Прича „Човек који је ходао кући“ је високе књижевне вредности, јер испуњава неке од основних захтева квалитетне научнофантастичне прозе. Презентован је интеллигентан и оштроуман новум, који је проницљиво објашњен резонским и луцидним псеудонаучним објашњењима. Естетска вредност приче је у изузетној лепоти визије о једном времепловцу заробљеном у времену који само једном годишње пресеца нашу путању и само тада живи, а таква визија је импресивна јер код читалаца изазива то, за научну фантастику врло битно, осећање чудесног. Ова прича се може посматрати и као својеврсна „мапа пута“ за перципирање потпуно нових и радикалних другости. Ауторка несвакидашњим заплетом и временском „квкаом“ отвара нова виђења света, показујући как-

ве последице могу донети потпуно чудесне и неоткривене појаве, за које још увек нису успостављени путокази интерпретације.

### Литература:

Алеф бр. 2 – *science fiction* магазин, (септембар, 1987), ур. Бобан Кнежевић, Дневник, Нови Сад, стр. 54–65, 82–86.

Aparta, Krystian, (2006), „Conventional Models of Time and Their Extensions in Science Fiction“ доступно на <http://www.timetravel.110mb.com/>, [приступљено 15.1.2009.].

Clute John and Nicholls Peter, eds., (1993.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, Orbit, London, 1230–1231.

*Монолији 1 – алманах научне фантастике*, (1984), прир. Бобан Кнежевић, самостално издање, Београд, стр. 354–374.

*Монолији 2 – алманах научне фантастике*, (1984), прир. Бобан Кнежевић, самостално издање, Београд, стр. 289–312.

*Монолији 4 – алманах научне фантастике*, (1987), прир. Бобан Кнежевић, самостално издање, Београд, 353–358.

*Монолији 6 – алманах научне фантастике*, (1990), прир. Бобан Кнежевић, Знак Сагите, Београд, 123–156.

*Монолији 8 – алманах научне фантастике*, (1993), прир. Бобан Кнежевић, Знак Сагите, Београд, 457–496.

Недељковић, Б. Александар, (1987), „Ликови у СФ“, објављено у Алефу бр. 2, Дневник, Нови Сад, стр. 82–86.

Сириус бр. 140 – библиотека знанствене фантастике, (јануар, 1988), ур. Миливој Пашичек, Вјесник, Загреб, стр. 60–77.

Сириус бр. 148 – библиотека знанствене фантастике, (септембар, 1988), ур. Миливој Пашичек, Вјесник, Загреб, стр. 81–99.

Tiptree, James, jr. (1973), „The Man Who Walked Home“ published in *Ten Thousand Light-Years from Home*, Ace Books, New York, 171–190.

Типтри, Џејмс, jr. (1987.), „Човек који је ходао кући“, објављено у Алефу бр. 2, прев. Александар Б. Недељковић, Дневник, Нови Сад, стр. 54–65.

Живковић Зоран, (1990.), *Енциклопедија научне фантастике*, 2. том, Просвета, Београд, стр. 744–745.

Wikipedia, Arthur C. Clarke, [Internet], <расположиво на: [http://en.wikipedia.org/wiki/Clarke's\\_three\\_laws](http://en.wikipedia.org/wiki/Clarke's_three_laws)>, [приступљено 12.2.2009.].

## ALICE SHELDON'S WALKING THROUGH CENTURIES

### Summary

In this work is analyzed the esthetic value and narrative strategy of Alice Sheldon's story „The Man Who Walked Home“. Despite minor drawbacks, the story has great esthetic value, due to intelligent novum and extraordinary vision. The author of the story uses a special narrative strategy, including historical retrogression, in order to demonstrate how difficult it would be to understand a completely new phenomenon, or even to perceive it via old culturological patterns and paradigms. Thus, the story may be observed as a „road map“ towards the strange and the unfamiliar.





Аница РАДОСАВЉЕВИЋ  
Крагујевац

## ИДЕЈА ДЕТЕРМИНИЗМА У ДЕЛИМА ЏОРџ ЕЛИОТ, СА ОСВРТОМ НА РОМАН МИДЛМАРЧ

Романи Џорџ Елиот прожети су сложеном идејом детерминизма. Ова списатељица, која се сматра зачетником модерног енглеског романа XX века, настојала је у својим делима да испуни један тежак задатак: тежила је помирењу аспекта детерминизма и аспекта моралне одговорности појединца. Њен свет је онај који је строго детерминисан, али у оквиру кога појединац остаје одговоран за своје акције. Како у другим делима, тако и у роману *Мидлмарч*, Џорџ Елиот поставља једну сложену детерминистичку мрежу, у коју су сви ликови уплетени, али и коју сами плету својим моралним изборима и поступцима.

**Кључне речи:** детерминизам, одговорност појединца, „сила прилика“, мрежа, судбина

Мери Ен Еванс Крос, познатија под псеудонимом Џорџ Елиот, представља једну од најзначајнијих фигура у енглеској књижевности у XIX веку. Она овакав положај заузима пре свега захваљујући томе што је њена проза довела до промене у природи енглеског романа. Гледајући историјски развој енглеског романа, Џорџ Елиот је својим основним усмерењем директни претходник модерног психолошког романа XX века.<sup>1</sup> Кроз њену прозу морална и естетска озбиљност европских писаца почела је да продира у енглеску књижевност. Као веома учена жена, Џорџ Елиот је долазила у додир са значајним филозофским и религијским делима, као и у контакт са водећим умовима тог времена. Све ово је утицало на изградњу њеног виђења и начина разумевања света и човековог бивствовања у њему. Превела је три велика дела тог времена: Спинозино дело „Етика“, „Суштина хришћанства“ Лудвига Фојербаха и „Живот Исусов“ Дејвида Штрауса. Џорџ Елиот је такође била окружена слободоумним људима, као што су Ралф Волдо Емерсон, Херберт Спенсер, Олдос Хаксли, Џорџ Хенри Луис и други. Кроз разговоре са овим људима, она је упознала неке слободније начине тумачења вере, од којих многа показују сумњу у натприродне елементе Библије. Критичар У. Ц. Кноелфмахер, у есеју „Џорџ Елиот и наука“, каже да захваљујући томе што је била окружена овим људима долази до рађања, а потом и јачања онога што он назива „научном културом“<sup>2</sup> у њеним делима. Џорџ Елиот је наине комбиновала саму есенцију религије са све моћнијим „духом науке“.

Калвинизам, који је карактеристичан за њене школске дане, стављао је нагласак на неопозиве „последнице“ људског понашања: сваки чин, ге-

1 Душан Пухало, *Енглеска књижевност XIX-XX века (1832-1950), историјско-критички преглед*, Научна књига, Београд, 1976, 121.

2 Arnold Kettle, *The Nineteen-Century Novel*, Heinemann Educational Books, 1977, 211.

ст или мисао може довести онога ко верује до спаса или проклетства. Касније у њеним схватањима примат добија наука, али она не уклања у потпуности ову калвинистичку побожност, већ редукује спас душе на преживљавање врсте, али нагласак науке на „последикама“ остаје скоро идентичан као и у случају те старе религије.<sup>3</sup>

Волтер Ален запажа да су морална убеђења Џорџ Елиот била наданхута оним што се чинило проналаском науке и што је било научно доказано, а то је детерминизам.<sup>4</sup> Постављајући одговорност за живот појединца и његову судбину, на самог појединца и на његове моралне изборе, она коренито мења природу енглеског романа. Уколико је избор појединца оно што обликује његов живот, онда заплет – у оном старом смислу по ком је заплет нешто што се одвија изван појединца и често и без његовог знања – сада постаје небитан и непотребан.<sup>5</sup> Лик, заправо, сам постаје заплет.

Џоан Бенет је запазила да органску форму романа Џорџ Елиот чини један унутрашњи круг, који је сачињен од групе појединаца укључених у неку моралну дилему, а тај унутрашњи круг је окружен спољашњим кругом, кога чини друштвени свет у оквиру ког се та морална дилема мора решити.<sup>6</sup>

Питањем детерминизма у делима Џорџ Елиот посебно се бавио Џорџ Левин у есеју „Детерминизам и одговорност“. Он наводи да када говоре о овом питању, један део критичара тврди да детерминизам квари уметност Џорџ Елиот, а други део сматра да она није ни била прави детерминиста. Овде он тврди да је она била доследни детерминиста у најширем смислу те речи и да тај смисао ни на који начин није диспаратан са њеним сталним наглашавањем моралне одговорности и дужности.

Међутим, сматрајући је доследним детерминистом, можемо доћи у опасност да је сматрамо пре свега филозофом, а не уметником. Иако је читала бројна филозофска дела, нека од њих и преводила, чињеница да никада није поставила сопствени филозофски систем, показује да је била пре свега филозоф аматер и да је то њено читање филозофских дела имало пре свега нефилозофску сврху.

Џорџ Левин у свом есеју наглашава да постоје три основна става које филозофи заузимају у вези са детерминизмом:

- 1) став да је свет строго детерминисан и да, заправо, не постоји нешто што се зове одговорност појединца,
- 2) став да иако је све детерминисано, веза између узрока и последице не важи у случају човековог избора: тако да је човек слободан, и стога одговоран
- 3) став да је свет строго детерминисан, чак и у случају људског избора, али да човек остаје одговоран за своје акције

3 Ибид, 213.

4 Walter Allen, *The English Novel From The Pilgrim's Progress to Sons and Lovers*, Penguin Books, 1991, 220.

5 Ибид, 221.

6 Ибид.

Овај последњи став изазива највише потешкоћа у разумевању, и то је став који је Џорџ Елиот заступала.

Џорџ Елиот види детерминистички универзум као чудесно сложену јединицу, у којој су сви делови повезани, где се ништа не може стварно изоловати и где се под садашњошћу подразумевају и прошлост и будућност.

За Џорџ Елиот живот сваког човека се налази у центру огромне и сложене мреже узрока, од којих многи врше притисак на живот појединца и долазе у директан сукоб са његовим жељама и мотивима. У роману *Воденица на Флоси*, као и у роману *Мидлмарч*, приказала је како портретисање друштва једног малог града зависи у великој мери од начина на који живот једног човека утиче на живот другог човека или других људи. Одбијањем да прихвати одговорност за захтеве које поставља друштво, појединац иде ка деструкцији и дехуманизацији.

Детерминистички универзум, како га је Џорџ Елиот схватала, јесте демократски. Појава великих херојских акција му није својствена, иако није немогућа. Пошто је Џорџ Елиот сматрала да је „човек део природе, а природа је огроман и сложен систем у коме су сви делови подређени безличним силама које владају том целином“, она је стога сматрала да појединци који припадају том систему, не могу бити хероји.

Ипак, херојске фигуре нису у потпуности искључене из романа Џорџ Елиот, али чак и најјаче фигуре би се пре могле описати као уобичајене, него херојске, сматра Левин. Она каже: “Не постоји створење чије је унутрашње биће толико јако да би омогућило том створењу да не буде одређено оним што лежи изван њега.” Стога, сматра Левин, у њеним романима хероизам поприма облик резигнације, односно спремности да се човек одрекне не само личног задовољства, већ и могућности за постизањем великих достигнућа.

Детерминистички свет је онај у коме дужност постаје примарна. Према Џорџ Елиот, сваки акт, ма колико тривијалан био, носи са собом бројне последице, тако да сваки појединац мора са огромном пажњом изводити своје акције, како не би нанео бол другим људима.

У делима Џорџ Елиот очигледна је њена тежња да помири детерминизам и одговорност и то њено помирење има 3 аспекта:

1) *Комплексност узрока који сачињавају човеково понашање.*

Агенси који учествују у одређивању људског карактера су тако бројни и разнолики, да када се нађу у комбинацији, ниједна два случаја никада нису иста. Тако да човек никада не зна на који начин је детерминисан. Комплексност може објаснити „мистерију“ у људском понашању и чак човеков природни осећај да је морално слободан агенс.

2) *Узрок и принуда.*

Све док узрок није принуда, човек је одговоран за своје акције. Џорџ Левин узима за пример случај када човек опљачка банку јер жели новац (узрок) и када опљачка банку јер му је у чело уперен пиштољ (принуда).

Типична прича Џорџ Елиот приказује појединца (на пример, Лидгејт у роману *Мидлмарч*) који под утицајем јаких друштвених притисака открива мане свог карактера, које у комбинацији са тим друштвеним притисцима, изазивају његову моралну пропаст.

### 3) *Карактер*.

Левин истиче став Џорџ Елиот: сам човек је један од узрока онога што постаје. Човек више није само пасивна фигура која је одређена снагом безбројних узрока, већ он постаје активна сила која има моћ да бира између одређеног броја могућих алтернатива. Оно што карактерише њене ликове је свест о сопственим побудама. Лик може, до неког одређеног степена, да се опире ономе што одређују спољашње прилике. Тиме што ће постати свестан својих сопствених побуда, може их понекад надвладати мењајући их.

Џорџ Левин истиче на крају поменутог есеја да је битно учити да када Џорџ Елиот каже да је воља „слободна“, она не сматра да је она и непроузрокована. Наиме, ниједан појединац не може да дела на начин који је супротан његовој природи. Али у оквиру граница своје природе, човек може да прекраја свој карактер. Само они који се безнадежно предају својим импулсима, сматра Левин, и спољним притисцима, бивају потпуно детерминисани силама које су изван њих.

На први поглед, дуалност детерминизам-слобода изгледа парадоксално. Уколико под речју „слободно“ подразумевамо „непроузроковано“ онда је овај парадокс потпуно оправдан. Али ако се „слободно“ односи на „способност појединца да прави разумне изборе у складу са својим побудама“, онда се укида сукоб између детерминизма и слободе. Ова „слобода“, како је објашњава Џорџ Левин, подразумева стање појединца који зна зашто ради оно што ради, који зна могуће последице својих дела, који разуме силе прилика и околности које се налазе изван њега, али који је стога у могућности да избегне подлагању њиховим утицајима.

Напокон, треба схватити да када Џорџ Елиот говори о проблему детерминизма, она га пре свега посматра са уметничког, а не са теоријског становишта. Детерминизам за њу не представља строг и обесхрабрујући систем, већ један аспект света који она види и драматизује у својим делима.

## Идеја детерминизма у роману *Мидлмарч*

Амерички писац Хенри Џејмс назвао је роман *Мидлмарч* „ризницом детаља“<sup>7</sup>, а Вирџинија Вулф је видела *Мидлмарч* као „један од неколицине енглеских романа написаних за одрасле“<sup>8</sup>. Дело носи поднаслов „Студија провинцијског живота“. То је, наиме, роман о животу у енглеској провинцији током раног XIX века. Овде Џорџ Елиот спаја неколико прича и ликова, стварајући мрежу паралела и контраста. Свака класа друштва је описана, од свештенства, господског staleжа до индустријалаца, про-

7 <http://www.literaturepost.com/authors/Eliot.html>, 29.1.2009.

8 David Boyle et al, *The Encyclopedia of British History*, Parragon Book, 2002, 210. Arnold Kettle, *The Nineteen-Century Novel*, Heinemann Educational Books, 1977, 219.

даваца, фармера и радника. Уочљива је лакоћа са којом Елиот прави алузије на филозофију, науку, књижевност и уметност. Како у овом, тако и у другим романима, видљива је преокупација Џорџ Елиот начином на који прошлост обликује садашњост и покушајима ликова да контролишу будућност.

У овом роману она поставља један сложени детерминистички систем који је вођен оним што она назива „низом узрока“, „силом прилика“, или „иронијом догађаја“.<sup>7</sup> У овом роману ова „иронија догађаја“ утиче на вољу и делање свих ликова.

Џорџ Елиот често у овом роману користи метафоре „ткања“ или метафоре „мреже“, и тиме директно упућује читаоца на схватање по ком спољашње силе често утичу и ограничавају акцију ликова. Било да бива ухваћен у најфинији сплет нити или пак у најгушће плетиво, ниједан лик не може да се отргне из те глобалне мреже. Оваква је судбина свих ликова, без обзира да ли они то признају или не. Ликови, не само да су уплетени у ову мрежу, већ сваки од њих саучествује у њеном плетењу. Кидање ове мреже може скупо коштати појединца. Свако ко крене новим путем, путем који није устаљен и уобичајен у садашњем друштву, патиће више него други. Доротеја је та која полази новим путем и која ризикује тиме што покушава да се опире притисцима мреже која је обавија, а која се схвата као уобичајена и свакодневна „пристојност“ у Мидлмарчу.

У роману *Мидлмарч*, Џорџ Елиот даје слику провинцијског друштва широког спектра. Овај роман се сматра њеним ремек делом јер у њему успева боље него у било ком другом делу, да интегрише све делове. Између осталих предности, истиче се и одлична композиција *Мидлмарча*, упркос чињеници да почива на чак четири велика заплета: на причи о Доротеји Брук, причи о Лидгејтовом браку, причи о Мери Гарт, и паду банкара Булстрода.<sup>9</sup> Ове појединачне приче међусобно су испреплетане и заједно чине мрежу која заокружује живот једног малог провинцијског града. У овом роману Џорџ Елиот испитује човекове тежње и то кроз две призме: с једне стране реализацији тих тежњи доприносе сами појединци, а с друге стране друштво и средина у којој су ти појединци рођени постављају ограничења тим тежњама. Главни ликови Доротеја Брук и Терцијус Лидгејт, заправо, жуде за изузетним животима, али спречени су то да постигну и својим нереалним очекивањима и конзервативним друштвом.

Доротеја је лик који је рођен у погрешно време на погрешном месту. Она тежи идеалном животу, занемарујући прилике и околности у којима живи. Њена страст за идеалним води је у брак са средовечним господином Казобоном, који је одушевљава на први поглед својим образовањем и амбицијама, али тако погрешно изграђена слика о њему неизбежно је води у горко разочарање. Она се после његове смрти, а већ као зрела жена, удаје за рођака свог покојног мужа, Ладислава, кога једва да познаје, а у коме проналази на први поглед сродну душу и израз слободног духа. Џорџ Елиот није могла да Доротеју Брук истргне из тог

<sup>9</sup> Walter Allen, *The English Novel From The Pilgrim's Progress to Sons and Lovers*, Penguin Books, 1991, 230.

друштва, или да је уздигне изнад њега; томе се вероватно противио и њен властити реалистички инстинкт.<sup>10</sup>

Упоредо са судбином Доротеје Брук, приказан је још један брачни и животни промашај, судбина младог човека Лидгејта. Лидгејт је паметан, али наиван лекар, који долази у Мидлмарч са амбициозном намером да напредује у својој струци и да да свој допринос медицини. Али његове планове угрожава делом он сам, а делом друштво и прилике у којима се нашао. Наиме, он улази у непромишљен, брзоплет брак са лепом девојком Розамонд, у којој су отеловљене карактеристичне мане те средине: снобизам, таштина, материјална похлепа.<sup>11</sup> Временом удовољавајући незаситим жељама и прохтевим своје супруге, он запоставља каријеру, одлази у Лондон и постаје помодни лекар, коме је главни циљ стицање новца. Али његова трагедија делом је изазвана и друштвеним приликама у којима се нашао, љубомором, интригама, политичким несугласицама итд. Приказ Лидгејтове судбине може се назвати реалистичком социјалном трагедијом, којој је основна тема пораз племенитог појединца у сукобу са конзервативним друштвом.<sup>12</sup>

Између ова два пола романа, Доротеје и Лидгејта, протеже се читав низ ликова. Булстрод, богати банкар, породица Гарт, Доротејина сестра Силија, њихов отац господин Брук, Силијин муж Сер Џејмс, и многи други ликови.

Фокусирање на свакодневне поступке и односе становника Мидлмарча ставља у први план етичку одговорност сваког појединца, као и начин на који је слобода једног лика повезана и условљена слободом других ликова. *Мидлмарч* нуди историју свакодневних поступака, који ће временом постати детерминишућа прошлост будућих догађаја.<sup>13</sup>

Помирење потреба појединца и сила које намеће друштво, једна је од тема овог, али и осталих романа Џорџ Елиот. Она је тврдила да се трагедија састоји у огромној потешкоћи на коју се наилази приликом прилагођавања наших потреба кобним захтевима спољних сила. Доротејина прича претвара се у борбу против детерминисаних околности у којима снажна осећања попримају слику велике грешке, а снажна вера се схвата као велика илузија.

У *Мидлмарчу* ова спољашње силе нису нешто натприродо већ представљају збир људских поступака. Ликови и догађаји су повезани у оквиру тог царства вероватноће.<sup>14</sup>

Уопште говорећи, у делима Џорџ Елиот концепт детерминизма не односи се на систем који је сачињен од апстрактних сила, већ то је систем кога чине међуљудски односи. Стога, тај систем је заправо акумулациони

10 Душан Пухало, *Енглеска књижевност XIX-XX века (1832–1950), историјско-критички преглед*, Научна књига, Београд, 1976, 118.

11 Ибид.

12 Ибид, 119.

13 <http://www.escholarship.usyd.edu.au/journals/index.php/SSE/search/authors/view?...Moira&middleName...Gatens&affiliation>, 09.01.2009.

14 Arnold Kettle, *The Nineteen-Century Novel*, Heinemann Educational Books, 1977, 220.

резултат воље појединаца, иако се на први поглед чини као комплекс који је изван људске контроле.

**Литература:**

Allen Walter, *The English Novel From The Pilgrim's Progress to Sons and Lovers*, Penguin Books, 1991.

Boyle David et al, *The Encyclopedia of British History*, Parragon Book, 2002.

Eliot George, *Middlemarch*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

Kettle Arnold, *The Nineteen-Century Novel*, Heinemann Educational Books, 1977.

Showalter Elaine, *A Literature of Their Own, From Charlotte Brontë to Doris Lessing*, Princeton University Press, 1995.

Пухало Душан, *Енглеска књижевност XIX-XX века (1832–1950), историјско-критички преглед*, Научна књига, Београд, 1976.

<http://www.literaturepost.com/authors/Eliot.html>

<http://www.escholarship.usyd.edu.au/journals/index.php/SSE/search/authors/view?...Moira&middleName...Gatens&affiliation>

**THE IDEA OF DETERMINISM IN THE NOVELS BY GEORGE ELIOT:  
WITH THE ACCOUNT OF THE NOVEL *MIDDLEMARCH***

**Summary**

By placing the responsibility for a man's life and fate on the moral choices of the individual, and by trying to reconcile the idea of determinism and moral responsibility of a man, George Eliot changed the nature of the English novel. She demonstrated that a man was a part of a wide, intricate, deterministic net, but that he still had responsibility for his own actions, and eventually for his own fate. She explored this idea in many works, especially in the novel *Middlemarch*. The reconciliation of the needs of an individual and the forces set by society is the central theme of this novel. George Eliot showed how the choices and responsibility of a man depended on the norms of a community, and how the fate of a man was determined by the criteria of the environment.

Anica Radosavljević





Ивана БАНЧЕВИЋ  
Крагујевац

## САВРЕМЕНА ВЕРЗИЈА АРХЕТИПА СУКОБ ПОЈЕДИНЦА И СИСТЕМА У ДЕЛУ КЕНА КЕЈСИЈА ЛЕТ ИЗНАД КУКАВИЧЈЕГ ГНЕЗДА

Рад се ослања на Фукоове увиде о „техникама трансформације индивидуа којима се успоставља контрола друштвеног тела у индустријским друштвима“, а које нужно носе и праксе отпора и бави се анализом дијалога који појединац води са системом у Кејсијевом роману, односно средствима којима се и систем и појединац служе у борби за освајање моћи – коју појединац жели да поврати за себе, а коју систем жели да успостави над њим. Однос који се у Кејсијевом роману остварује заправо представља друштвену примену фукоовске технике манипулације са унапред предвиђеним облицима отпора и своди се, на крају, на победу онога што дати систем у постојећем дијалогу „дозвољава“. Заузимање позиције изван распона дозвољених, односно предвиђених варијанти отпора, се не толерише, тако да се интеграција човекове личности и очување интегритета не може постићи у систему, већ само бегом из система, неретко у самоубиство. У новијој литератури из тог разлога хероји и борци за слободу нису више појединци који представљају оличење класичних грађанских врлина, већ обични људи чија пресудна врлина постаје спремност и способност да се супротставе систему и боре за сопствени интегритет. Интенција романа *Лет изнад кукавичјег гнезда* је да прикаже разне облике дезинтеграције личности под притиском удружених институција система чија је репресивност опасна зато што је прикривена. Заплет настаје када се установе „грешке“ које су се у процесу производње покорних поткрале и када извршиоци система морају да их по сваку цену интегришу или елиминишу зато што је у стабилан и строго контролисани поредак недопустиво вратити прогнане принципе индивидуалности, самосталности и слободе.

**Кључне речи:** систем, појединац, контрола, индивидуалност, манипулација, интеграција, отпор

Кејсијево дело *Лет изнад кукавичјег гнезда* приказује стадијум до којег је еволуирала пракса контроле и манипулације појединца коју системи спроводе да би створили „пожељну“ и покорну индивидуу. У свом есеју „Опасна индивидуа“, Мишел Фуко каже да „технике трансформације индивидуа којима се успоставља контрола друштвеног тела у индустријским друштвима“<sup>1</sup> носе нужно и праксе отпора. Архетипска борба појединца и система у Кејсијевом роману коју овај рад прати, тиче се дијалога са системом у који појединац ступа, односно тиче се средстава којима се и систем и појединац служе у борби за освајање моћи – коју појединац жели да поврати за себе, а коју систем жели да успостави над њим. А савременост ове борбе огледа се у еволуцији техника манипулације до

<sup>1</sup> Фуко, Мишел, „Опасна индивидуа“, [http://www.zenskestudie.edu.yu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=201](http://www.zenskestudie.edu.yu/index.php?option=com_content&task=view&id=201), 24. 12. 2008.

којих је дошло услед технолошког и индустријског напретка, који је обезбедио „еманципованија“, то јест прикривенија, мање очигледна средства за обмањивање маса, и тиче се ефикаснијих метода уцене и притисака којима се обмане и манипулације „нормализују“. Теза овога рада је да однос који се у Кејсијевом роману остварује, заправо представља друштвену примену фукоовске технике манипулације са унапред предвиђеним облицима отпора и своди се на победу онога што дати систем у постојећем дијалогу „дозвољава“. Заузимање позиције изван распона онога што је дозвољено (односно мимо предвиђених варијанти отпора) се не толерише, тако да се интеграција човекове личности и очување интегритета не може постићи у систему, већ само бегом из система, неретко у самоубиство.

Кејсијев роман реконструише случај једног привидно демократски устројеног система (америчког) који, дубоко зашао у процес индустријализације, може да опстане само по принципу конструисања грађана „по калупу“. Да би се тај циљ остварио користе се разне врсте манипулација не би ли се потрли или потиснули непредвидљиви, ирационални пориви у човеку, и произвео жељени „рационални“ конструкт.

Узорак који Кејси реконструише је душевна болница као представник институција кроз које систем дистрибуира своју моћ. „За Фукоа знање је главни инструмент и техника моћи; знање је омогућено и функционише само кроз савез са режимима моћи; и обратно, моћ се трансформише, прави нове савезе, мења се у складу са трансформацијама у поретку и функционисању знања. (...) Заузврат, знање је један од канала преко којих је моћ способна да се домогне тела, да се уплете у жеље и праксе...“<sup>2</sup> Дакле, главна брига система јесте анализа појединца, предвиђање његовог понашања на основу знања добијеног том анализом, да би тим знањем могао да управља њиме, реконструишући и преконструишући његове навике, жеље, хтења. На почетку је важно истаћи да оно што систем, па тако и болницу о којој је реч у Кејсијевом делу, интересује јесте тело. Ако за цео систем кажемо да је машинерија, онда тело постаје један од многобројних делова велике машинерије, а машинерија подразумева „... не првобитни друштвени уговор, већ стално присутну принуду; не основна права, већ неприметно растућу дресуру; не заједничку вољу, већ аутоматизовану послушност“<sup>3</sup>. Дакле, телу треба укинути основне потребе, да би потребе тела постале жеље душе. При томе не треба занемарити ни начин на који се моћ уписује на телу, униформама, ожиљцима мучења, електро-шок терапијом, лоботомијом..., то јест „комуникативну“ улогу тела.<sup>4</sup>

2 Грос, Елизабет, „Фуко и режими знања-моћи-тела“ у *Променљива шела: ка шлесном феминизму*, превод Татјана Поповић, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд, 2005, 210–211.

3 Мишел Фуко, *Надзирајући и кажњавајући*, превод Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, 164.

4 Елизабет Грос, „Линџис и теговање тела“ у *Променљива шела: ка шлесном феминизму*, превод Татјана Поповић, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд, 2005, 201.

Све ове поставке читавају се и на Кејсијевом узорку. У датој душевној болници до знања се долази посматрањем тела кроз стаклени пулт и на сеансама. У средишту одељења менталне институције о коме је реч налази се „паноптички“ „стакленац“<sup>5</sup>. Паноптикон је осматрачница која је стајала на средини затвора из које су се пуштали снопови светлости који би осветљивали ћелије, тако да затвореници у ћелијама нису видели онога ко је стајао у осматрачници, а онај ко је у осматрачници имао је увид у све што се дешава у ћелијама<sup>6</sup>. Тај „стакленац“ у Кејсијевом роману омогућава посматрање и анализу понашања пацијената са дистанце од стране особља, прикупљање података у служби знања, при чему су пацијенти свесни свеprisутног будног ока главне сестре. Ради лакшег сналажења особља тела су разврстана на акутна, хронична, вегетативна и неприлагођена<sup>7</sup>. „Распоређивање и анализирање, контролисање и разумевање – иду увек заједно“<sup>8</sup>, они су знање. Жртве тог система, пацијенти душевне болнице, постају њени станари оног тренутка када њихово понашање поприма субверзивни садржај и опасност од ширења анархије. А већ сада је важно истаћи да је већина акутних пацијената добровољно у болници, али им је на време уливен страх од спољашњег света и идеја о неуклопљености у њега, чиме се нормализују застрашивања под изговором избављења и излечења.<sup>9</sup> Пацијентима је подметнута идеја о њиховој инфериорности у односу на спољашњи свет, о томе да су у немогућности да обављају друштвене функције, да су „шкарт и отпад“<sup>10</sup>. За инфилтрирање оваквог начина размишљања служе сеансе, односно разговори и исповести, које имају терапијску важност и наводно демократске принципе, а које, у ствари, служе за корумпирање пацијената, то јест њихово међусобно потказивање и контролу њихових мисли и осећања. Систем их стално притиска, испробава колико далеко може да иде, колико они могу да поднесу, покушавајући да их наведе да изгубе контролу. Под изговором демократије и терапијске важности на видело се износе сви „греси“ пацијената, набијају им се на нос њихове грешке, а они остају понижени. Пацијенти се окрећу једни против других, систем им допушта да буду „и порота и судије“<sup>11</sup>. Оно чему се на сесијама суди јесу страсти, инстинкти, слабости и аномалије попут сексуалне изопачености, не само оно што су те јединке учиниле већ и оно што би могле учинити. У обзир долазе и потенцијалне, још непочињене ствари. Оно на шта и Фуко и Кејси скрећу пажњу је да ће „лудило бити кажњено чак и ако је изван азила невино“<sup>12</sup>.

5 Кејси, Кен, *Летј изнад кукавичјеџ гnezда*, превод Драган Никетић, Моно и Мањана, Нови Сад, 2004, 9.

6 Мишел Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи*, 196.

7 Кејси, Кен, *Летј изнад кукавичјеџ гnezда*, 17–19.

8 Мишел Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи*, 144.

9 Кен Кејси, *Летј изнад кукавичјеџ гnezда*, 186.

10 Ибид, 69.

11 Ибид, 58.

12 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, превод Јелена Стакић, Нолит, Београд, 1980, 241.

У Кејсијевом делу такође су представљена и средства репресије, попут дисциплине, наметања рутине, терапије пилулама и електро-шок терапије. Један облик дресуре су и строге сатнице, дневни распоред и активности. Најбаналнији пример за то је да се чак и паста за зубе држи под кључем, тако да пацијенти не могу ни зубе да оперу кад им се прохте.<sup>13</sup> Овим се ствара послушан појединац, који се покорава навикама, прописима, наредбама, ауторитету, који ствари ради по аутоматизму, а оно што систему омогућава овакво моделовање је располагање његовим временом и слободом. Оно што Мек Марфи затиче када улази у болницу су не толико луди људи, већ људи хипнотисани рутином.<sup>14</sup> „Вежбањем и обрацима навика кретања, преговарањем са околином... ..тело је мање или више обележено, конституисано као одговарајуће или... ..неодговарајуће тело у смислу културних захтева.“<sup>15</sup> Становници ове душевне болнице су управо та неодговарајућа тела, неприлагођене јединке које разним стратегијама манипулације треба преобликовати.

Електро-шок терапија је најповлашћеније средство репресије коме треба посветити посебну пажњу. Уколико се понашање пацијената испољи у виду који још увек није предвиђен као пракса отпора, уколико се границе помере, уколико се искорачи у маргину, следи електро-шок терапија под изговором да је појединац опасан за своју околину.<sup>16</sup> На мети је опет тело које уједно постаје инструмент због своје комуникативности, односно дејства које има на остале пацијенте. Допуштајући им да с времена на време виде пацијенте који „нису били добри“ и којима су електро-шок терапијом одстрањене нежељене ћелије мозга, застрашују их.<sup>17</sup> Они служе као подсетник, а слике, у главама пацијената, помоћу којих они себи покушавају да протумаче и дочарају механизме и ефекте електро-шок терапије варирају од таблете за успављивање, преко убијања говеда маљем – претходнику електричне столице, до нацистичког тровања гасом.<sup>18</sup> Сврха је иста, само су средства другачија, а сврха је уклонити оне који се разликују. Овде систем рачуна на такозвано „побочно дејство“, да је најјачи утицај на оне који нису починили преступ.<sup>19</sup> Међутим, као што је било са јавним мучењима крајем 18. века, и ова излагања тела која су се супротставила моћи система, имала су двоструко дејство на своју циљну групу. „...у тим ритуалима, чији је циљ био да злочин прикажу гнусним а власт непобедивом, народ (је) осећао највећу могућу блискост са кажњеницима и, као и они, највећу могућу угроженост од стране легалне силе, неуравнотежене и неумерене.“<sup>20</sup> Дакле, иако је електро-шок терапија која се користила да би се избрисала конкретна личност, „испразнио

13 Кен Кејси, *Летш изнад кукавичјеџ гнезда*, 92.

14 Kesey, Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Picador, London, 1973, 37.

15 Елизабет Грос, „Фуко и режими знања-моћи-тела“ у *Променљива шела: ка шлесном феминизму*, 202.

16 Кен Кејси, *Летш изнад кукавичјеџ гнезда*, 74.

17 Ибид, 316.

18 Ибид, 181.

19 Мишел Фуко, *Надзирајши и кажњавајши*, 92.

20 Ibid, 61.

мозак“; а затим у њега убацио „позитивни материјал“<sup>21</sup>, то јест створила „пожељна“ индивидуа, представљала превазиђену методу доласком психоанализе, главна сестра ју је и даље користила, управо због тог побочног дејства.<sup>22</sup> Тако тело постаје и мета и инструмент моћи.

У Кејсијевом делу неприкосновени суверенитет, право извршења над којим ништа не може донети вето, има главна сестра, „милосрдни анђео“<sup>23</sup>, „ортопед личности“<sup>24</sup>, која производи послушна и оспособљена тела. Но, и она је изопачени производ система, она је само „чиновник на високом положају једне много веће машинерије“<sup>25</sup>, а коју одликују челична хладноћа, прецизност, крутост, истренирани, прорачунати, аутоматски покрети. Сестра, која сва постаје своје радно место, чија ташна одише сопственим дужностима<sup>26</sup>, је на врху пирамиде, њој су подређени не само пацијенти већ и особље – црнци, који такође представљају маргинализовану групу америчког система, али кореспондирају систему на челу са сестром зато што довољно мрзе<sup>27</sup>; и доктори, који су свесни да су јој подређени и из личне користи своје одлуке модификују како би се свиделе сестри која има директне везе које могу утицати на крај њихове каријере уколико јој противурече.<sup>28</sup> Поглавица, једини приповедач овог романа, ову машинерију назива Комбајном<sup>29</sup>, дакле машином која служи да се жање, али и за *одвајање ујошребљивих* делова биљке *од неујошребљивих*, и која представља „поредак целе земље“<sup>30</sup>. Но, та машинерија зна да ће се кад тад појавити „...изузетна особа која је довољно слободна и сигурна у себе да направи жешћу фрку, која ће да створи комплетан хаос и тако угрози уходано и глатко функционисање целе машинерије.“<sup>31</sup> Појавом те особе почиње заплет у књизи, а та особа са чврстим идентитетом је Мек Марфи, пијанац, коцкар, силоватељ малолетница. „Комбајн“ је свестан да до сада није успео да загосподари њиме, јер се исти није дуго задржао у школи, војсци, затвору, ни на једном радном месту, то јест ни у једној установи у којој естаблишмент производи пожељне индивидуе. „А мету која се креће, тешко је погодити.“<sup>32</sup> Чак мета која зна да изврдне систему, која проналази пукотине у њему, која прихватајући улогу коју јој систем намеће манипулише системом – он прихвата да буде лудак, насилни психопата, који се бије и силује малолетнице, само да би

21 Видети серију Адама Куртиса *The century of the self*, <http://video.google.com/videoplay?docid=-678466363224520614&hl=en>, 24.12.2008.

22 Кен Кејси, *Летш изнад кукавичјег ѕнезда*, 39.

23 Ибид, 63.

24 Мишел Фуко, *Надзирајући и кажњавајући*, 288.

25 Kesey, Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 178 У преводу стоји: нижи службеник који извршава њихове налоге, 183.

26 Кен Кејси, *Летш изнад кукавичјег ѕнезда*, 8.

27 Ибид, 7.

28 Ибид, 147.

29 Kesey, Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 178 –У преводу стоји Систем.

30 Кен Кејси, *Летш изнад кукавичјег ѕнезда*, 43.

31 Ибид, 44.

32 Ибид, 91.

избегао затворски принудни рад на који је послат.<sup>33</sup> Прво што чујемо од Мек Марфија јесте смех, какав се одавно није чуо у болници.<sup>34</sup> Ако овај смех схватимо као „ироничан подсмех сваком „разумски“ уређеном поретку“<sup>35</sup>, онда нам постаје јасно да је овај смех у ствари отпор датом систему. Мек Марфи на почетку улази у систем и хоће да искористи моралне аберације на којима систем почива и да профитира од експлоатације слабијих (игра покер у новац, а касније, када му то бива забрањено и у цигаре са пацијентима), а затим доживљава преображај и окреће се против система, то јест постаје његов узурпатор.

Све до доласка Мек Марфија између пацијената и главне сестре/система, владао је у ствари сестрин монолог. Пацијенти су и пре дакако осећали неправду, али су се осећали сигурно „у магли“<sup>36</sup> – играјући по правилима система, јер им је сан о нормалном животу и уклапању у заједницу управо тај систем представио као њихову жељу. Поглавица је заправо једини који халуцинира маглу, и она представља метафору несвесног/прикривеног утицаја система на ум пацијената који сви осећају. Те његове халуцинације и његово ћутање представљају једину врсту отпора систему пре доласка Мек Марфија. Његова сећања на детињство су његова једина веза са природом и филозофијом живота Индијанаца која поштује различитости, стоји у јасној супротности са филозофијом живота западног друштва, које покушава да као на индустријској траци произведе пожељне и корисне индивидуе. Овде треба нагласити да је Поглавица, као и остали Индијанци којима је америчка влада одузела прво да буду Индијанци<sup>37</sup>, то јест да се разликују, без права избора, а по праву јачег, моћнијег и богатијег, технолошки напреднијег, постао жртва тог система, у смислу масе погодне за моделовање, будући да је прерада начин на који поменуто друштво третира некога ко је другачији.<sup>38</sup> А поглавица је дакако био другачији. Као што то освајањем туђих територија бива, некадашњи вођа се сада од стране колонизатора не конституише као грађанин нове нације, већ се конструише као потчињени.<sup>39</sup> Поглавици је наметнуто да буде глувонем од стране западног друштва, и он је ту задату улогу прихватио. То се уклопило у њихову представу о Индијанцима као о онима чије мишљење није важно, којима је додељена улога да не размишљају, не говоре, а уз то и не чују. Његово ћутање представља врсту личног отпора систему. Постколонијална критика би рекла да је он аутохтони информатор, који и не може да има свој глас у таквој врсти реп-

33 Ибид, 17.

34 Ибид, 15.

35 Милић, Новица, „Неколико општих места о Дерида, уз пар реченица за Џојса“, у: *Уликс грамофон: да – говор код Џојса*, Жак Дерида, превод Александра Манчић-Милић, Рад, Београд, 1997, 73.

36 Кен Кејси, *Лети изнад кукавичјег гнезда*, 125, 126–127.

37 Ибид, 319.

38 Ибид, 293.

39 Гајатри Чакраворти Спивак, *Кријивика постколонијалног ума*, 201.

резентације, који не жели да уђе у дијалог са колонизатором.<sup>40</sup> Ћутање стоји насупрот стицању и преношењу знања, тиме Поглавица не даје систему увид о себи; тиме што нема преноса информација па ни знања, он систему одузима моћ над собом. Мек Марфи је једини знао да Поглавица и чује и говори, и Поглавица не проговара све до тренутка када треба очувати мит о Мек Марфију, где је његов говор послужио као средство очувања вере у хероја који је устао против система, у име ослобођења од репресије, односно у тренутку када се није знало да ли је Мек Марфи преживео електро-шок терапију.

Дакле, са доласком Мек Марфија сестрин монолог се претвара у дијалог који представља подривање система изнутра. Први Мек Марфијев сусрет са дволичношћу система тиче се „демократског“ система гласања. Заправо да би се донела нека одлука на одељењу као и у сваком демократском друштву одлука се усваја ако постоји педесет процената плус један глас за предлог. Оно што је недемократски у оваквом гласању је што је педесет процената пацијената непокретно, и чак и не присуствује гласању, тако да никакав предлог никада и не може бити усвојен.<sup>41</sup> Предлог који Мек Марфи покушава да прогура је гледање шампионата на телевизији, но иако је предлог одбијен, Мек Марфи за време утакмице седе пред угашени телевизор и замишља утакмицу при чему му се придружују и остали пацијенти. Њихова уобразиља у овом случају постаје њихов отпор.

Други атак на систем представља разбијање паноптичког стакленог пулта, храма и симбола неприкосновене моћи главне сестре. Разбијањем стакла, два пута од стране Мек Марфија, једном од стране другог пацијента, под изговором да је толико чисто да су заборавили да је ту<sup>42</sup>, брише се граница између разумског и ирационалног, центра и маргине. Ово подривање се наставља у епизодама о кошарци, пецању и довођењу проститутки у болницу, када пацијенти вођени Мек Марфијем остварују једну врсту субверзије. Својом реториком и брбљивошћу Мек Марфи успева да придобије доктора<sup>43</sup> и покаже му како би оснивање кошаркашког тима и пецање били одлична терапија, где се Мек Марфи користио основним правом пацијената на физичке активности. Епизода са пецањем је битна и због тога што се после пецања пацијенти враћају у болницу свесни својих вредности, пуни самопоуздања и са знањем да су у стању да воде нормалне животе.<sup>44</sup> Пецање је попут пловидбе, метафоре враћања кући, то јест самом себи, прочишћења, представљало неку врсту епифаније и препорода, повратак равнотеже у рутином испрану психу пацијената и враћање пољуљаног самопоуздања.

Иако је у међувремену сазнао да је донекле био изигран од стране пацијената, јер ће из болнице изаћи онолико брзо, колико брзо по-

40 Видети Гајатри Чакраворти Спивак, *Кришика постколонијалног ума*, Београдски круг, Београд, 2003, 174–263.

41 Кен Кејси, *Леш изнад кукавичјег гнезда*, 136.

42 Ибид, 193–198.

43 Ибид, 195.

44 Ибид, 248.

стане марионета система и колико брзо се покори систему и постане оно што се од њега очекује – користан грађанин<sup>45</sup>, и иако се неко време уживео у ту улогу коју му је систем доделио, његово осећање правде му није дало одушка. Стаје у одбрану једног болесника, и као крајња последица пецања, следе му електро-шок терапије за насилно понашање.<sup>46</sup> Но, на супрот оном „побочном дејству“ које је електро-шок терапија требало да има на пацијенте, Мек Марфију је дала кредибилитет хероја, коме су електро-шок терапијама само „напуњене батерије“<sup>47</sup> и који је као и сваки херој неуништив.

Трећи атак на систем је довођење две проститутке, ноћу, у болницу када Мек Марфи прави баханалије уз алкохол под изговором да је то његова опроштајна журка.<sup>48</sup> И ова епизода представља врсту отпора: „... (супротстављање) одбраном оне врсте илегалитета која се тврдоглаво опире свим видовима присиле, а недисциплина (се) тумачи ... ..као афирмација основних права.“<sup>49</sup> Или, афирмисање диониског дела личности, који је разуму покорен систем оспоравао, јер оно што је разумом рационализовано, подложно је објашњењу и манипулацији, на супрот осећањима. Но, иако је имао избор да побегне из болнице, Мек Марфи одлучује да одспава мало пре напорног пута за Канаду или Мексико. Под изговором, јер хероји не беже. Остао је да посведочи крах сестриног неупитивог режима и да се за то постара сопственим рукама – покушавши да је удави, јер се постарала за самоубиство најмлађег пацијента, Билија, набацујући му осећај кривице јер је спавао са проститутком. Његово самоубиство представља отпор даљој дезинтеграцији његове личности, једини могући бег из система, што је прво увидео пацијент Чезвик који је први извршио самоубиство у базену.<sup>50</sup> Њих двојица, заједно са Мек Марфијем, знали су да појединац нема изгледа у борби са системом и да не могу да победе систем, али да могу да наруше његов кредибилитет; знали су да не могу да поврате моћ за себе, али да ту моћ и власт над собом могу да одузму систему. Поглавица остаје да предупреди даље манипулације система над сећањима о овим пацијентима. Да би осујетио сестрину намеру да од Мек Марфија направи свој трофеј и подсетник „непослушнима“ за оно што им следи за непокоривање систему, Поглавица га по извршеној лоботомии убија, а затим напушта болницу као и већина пацијената са тог одељења, што представља потпуни слом сестриног режима – њене су манипулације раскринкане, а тиме су намере система осујећене.

Променили су се услови живота, јавили су се нови антагонизми, и као резултат тих конфликата у новијој литератури нема више хероја који су оличења врлина, борци за слободу народа; они су сада само обични људи који се боре за интеграцију сопствене личности, коју систем, покушавајући да маргину присилно претвори у центар, организовано угро-

45 Ибид, 162.

46 Ибид, 267.

47 Ибид, 283.

48 Ибид, 290–312.

49 Мишел, Фуко, *Надзирајти и кажњавајти*, 284.

50 Кен Кејси, *Лет изнад кукавичјег гнезда*, 167–168.



жава. Јер ради стабилности друштва, морају се створити појединци који се на разне начине лако могу контролисати. Није пожељна особа која је слободна и способна да самостално критички мисли, већ човек који неће представљати претњу систему, који је саобразан, који ће се лако потчинити, односно који ни по ком основу не може бити опасан. Тако настаје нови расцеп у човеку између тога шта он јесте и тога шта он треба да буде, тако се наставља борба између појединца и система. Оно што нам Кејсијево дело говори је исто оно што и Дона Харавеј и Фуко кажу: „Наука и технологија нуде (систему) нове изворе моћи; потребни су нам (појединцима) нови извори анализе и... .. акције“<sup>51</sup>, јер стално се „...јављају... .. нова оправдања, морална и политичка, за право да се кажњава...“<sup>52</sup>. Савремене верзије манипулације, узрокују и савремене врсте отпора. Фуко се бавио њиховим развојем, а Кејси нам је представио један узорак савременог и најочигледнијег начина манипулације, али и стање свести и начин буђења свести о њима, који подразумевају отпор.

### Литература:

Дерида, Жак, *Уликс грамофон: да – говор код Дојса*, превод Александра Манчић-Милић, Рад, Београд, 1997.

Грос, Елизабет, *Променљива шела: ка телесном феминизму*, превод Татјана Поповић, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд, 2005.

Фуко, Мишел, *Историја лудила у доба класицизма*, превод Јелена Стакић, Нолит, Београд, 1980.

Фуко, Мишел, *Надзирајћи и кажњавајћи*, превод Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.

Фуко, Мишел, „Опасна индивидуа“, [http://www.zenskestudie.edu.yu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=201](http://www.zenskestudie.edu.yu/index.php?option=com_content&task=view&id=201), 24.12.2008.

Кејси, Кен, *Лет изнад кукавичјег гнезда*, превод Драган Никетић, Моно и Мањана, Нови Сад, 2004.

Kesey, Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Picador, London, 1973.

Куртис, Адам, *The century of the self*, <http://video.google.com/videoplay?docid=-678466363224520614&hl=en>

Спивак Чакраворти, Гајатри, *Критика постколонијалног ума*, Београдски круг, Београд, 2003.

Харавеј, Дона, „Манифест за Киборге“, у *Феминистичко читање слике, зборник радова*, уредник Бранислава Анђелковић, Центар за визуелне комуникације, Београд, 2006.

51 Дона Харавеј, „Манифест за Киборге“, у: *Феминистичко читање слике, зборник радова*, уредник Бранислава Анђелковић, Центар за визуелне комуникације, Београд, 2006, 327.

52 Мишел Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи*, 11.

**A CONTEMPORARY VERSION OF THE ARCHETYPICAL COLLISION  
BETWEEN AN INDIVIDUAL AND A SYSTEM IN KEN KESEY'S *ONE FLEW  
OVER THE CUCKOO'S NEST***

**Summary**

The text uses Foucault's observations on the techniques of transformations of individuals by which a control over social body in industrial societies is conducted, as well as the consequences it produces. It also provides proofs that intention of *One flew over the cuckoo's nest* is to show different forms of disintegration of an individual under the influence of allied institutions of a system which oppressiveness is dangerous because it is disguised. The plot begins when the "mistakes" in the process of production are realized and when the executors of the system have to integrate or eliminate them, by all means, since banished principles of individuality, independence and freedom are not allowed in the strict and controlled establishment. For this reason, in nowadays literature we no longer have heroes and freedom fighters represented, but common people who fight for their own integrity.

*Ivana Bančević*

## ОДНОС ЦЕНТРА И ПЕРИФЕРИЈЕ У РОМАНУ БАБА ЈАГА ЈЕ СНИЈЕЛА ЈАЈЕ ДУБРАВКЕ УГРЕШИЋ – СТРАТЕГИЈЕ ОТПОРА И ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ БИНАРНЕ ОПОЗИЦИЈЕ

У различитим теоријским приступима појму идентитета, однос центра и периферије, односно друштвено доминантних парадигми и маргинализованих, искључених идентитета представља једно од кључних питања које захтева методолошки утемељен интердисциплинарни приступ. Ово питање, уз наглашену артикулацију маргинализованих, аутсајдерских идентитета, доследно је проблематизовано у више равни романа Дубравке Угрешић, *Баба Јага је снјела јаје*: у одабиру словенске традиције као романескне грађе, у избору Баба Јаге, иначе епизодне јунакиње словенског фолклора, у конституисању женских ликова-аутсајдера у роману, и на крају у равни преплитања жанрова традиционално везаних за тривијалну, односно тзв високу књижевност и културу. Циљ рада је да покаже како Дубравка Угрешић, преиспитујући проблематику напетости центра и периферије, с једне стране истиче репресивне механизме искључивања којима се служе доминантни културни модели, а с друге стране захваљујући иронији, хумору и пародији успева да превазиђе ограничења бинарне опозиције и да кроз књижевне ликове маргиналаца и особен приповедачки поступак афирмише нове видове идентитета и креира тзв. мале наративе.

**Кључне речи:** центар, маргина, идентитет, велика наратија, мали наративи, гротеска, пародија, хронотоп

У досадашњим проучавањима, опозиција центар периферија показала се веома плодном за истицање различитих стратегија којима су се конституисали, хомогенизовали и репродуковали доминантни културни обрасци повлачећи границе и одбацујући све што је било перципирано као различитост и Другост. У таквим дискриминаторним дискурсима центар представља позицију моћи са које се именујући идентификују, класификују и контролишу идентитети на маргинама (родни, расни, културни, верски). У том смислу, идентитет није схваћен као знак природног јединства већ као увек недовршени процес артикулације, зашивања и надодређивања значења који производи сталну напетост између центра и периферије. Центар у процесу самодефинисања непрестано искључује вишак значења и тиме изузима периферију из парадигматичног економског, културног и друштвеног простора.<sup>1</sup> Међутим, и поред тога што је због континуиране дискриминације маргина учињена невидљивом у оквирима једне културе, она истовремено, што је парадокс дискриминаторних дискурса, остаје видљива за центар зато што

1 Стјуарт Хол, „Коме треба идентитет“, *Реч*, 64, 10 (2001).

се центар њоме непрестано бави, одређује је и анализује, формулишући сопствене категорије истинитости и вредности.<sup>2</sup> Одбачени на периферију, различити културни модели и идентитети представљају стални изазов центру пошто се у тој искљученој Другости налазе елементи које и сам центар у улози опресора препознаје као део сопственог идентитета. Маргина представља и претњу центру зато што се у њеном простору дестабилизују закони центра. Вредносни и истиносни поредак маргине не одговарају категоријама доминантних и друштвено пожељних модела који су увек формулисани унутар тзв. великих нарација<sup>3</sup> свеобухватних тотализујућих концепата (лепота, истина, младост) изван којих остаје све оно што је неуклопљено и другачије.

У оваквом односу напетости центра и маргине, граница између њих није никада статична и фиксирана, већ непрестано, као и идентитет, флукутира и помера се као стално место преговарања, искључивања и укључивања. Порозност и променљивост границе пружа различите могућности за превладавање напетости и укључивања Другости, а да при том Другост не буде неутрализована или премештена у центар чиме би се само замениле позиције центра и маргине док би механизми искључивања остали неизмењени. Истовременим истицањем репресивних механизма центра и његовом пародијском дезинтеграцијом, периферни, аутсајдерски идентитети могу заузети наглашено активистичку позицију отпора ризикујући међутим да дође до преокретања односа моћи и новог тотализовања разлике. Поред тога, у напетом дијалогу центра и маргине отвара се и простор за креирање малих наратива насупрот великим нарацијама центра. Мали наративи подразумевају присуство личних, односно појединачних покушаја пружања отпора тотализујућим, ауторитарним концептима великих нарација државе и друштва, и тражења сопствених стратегија артикулисања и чувања идентитета. И на крају, граница између центра и маргине може бити укинута уколико доминантни модели центра препознају и укључе искуство Другости као део сопственог идентитета.<sup>4</sup>

У роману Дубравке Угрешић препознајемо све наведене стратегије отпора, преговарања и укључивања у односу центра и периферије: романескни лик младе фолклористкиње Абе Багеј као носилац феминистичког активизма, креирање и развијање малих наратива у судбинама главних женских ликова у роману, и препознавање Другости у оквирима сопственог идентитета кроз фигуру ауторског Ја у првом делу романа.

\* \* \*

*Баба Јаџа је снијела јаје* представља један од наслова у едицији Митови коју је започео шкотски издавач Цанонгате, а наставио у сарадњи са другим издавачким кућама у свету. Ова едиција требало је да подстакне

2 Хоми Баба, *Смештање културе*, Београдски круг, Београд, 2004.

3 Жан-Франсоа Лиотар, *Посймодерно стање*, Братство-Јединство, Нови Сад, 1988.

4 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982.

и окупи савремена читања различитих митова, према слободном избору позваних аутора. У том погледу, опредељење Дубравке Угрешић за грађу из словенског фолклора на самом почетку наговештава њен интерес за културну маргину. Наиме, у процесу артикулације и хомогенизације европског културног идентитета словенска митолошка традиција представља маргину спрам античке и јудеохришћанске традиције које означавају централне и дефинишуће носиоце европског економског, друштвеног и културног простора.

Поред избора словенске митолошке и фолклорне грађе, Дубравка Угрешић се у стварању романа одлучује и за једну од епизодних, аутсајдерских фигура те исте традиције чиме се још више наглашава интересовање за проблем односа центра и маргине. Сам роман *Баба Јага је снијела јаје* подељен је на четири целине:

1. Испрва их не видите
2. Пођи тамо – не знам камо, донеси то – не знам што
3. Питај, само знај, свако питање не води добру
4. Што више знаш, брже стариш

У четвртном делу романа, као компилацији фикционалне и етнолошке грађе, Дубравка Угрешић кроз говор јунакиње Абе Багеј, пружа пресек и анализу положаја Баба Јаге у словенској традицији, истичући низ амбивалентности њеног лика. Према речима младе фолклористкиње Абе Багеј, Баба Јага је дисиденткиња, стално померана и одстрањивана као Другост чија се маргинализованост показала пожељним и погодним местом за пројекцију различитих културолошких и идентитетских страхова и фантазама центра, међу којима су свакако најјачи страх од смрти и старења.<sup>5</sup> Пошто су у лик Бабе Јаге уписани бројни страхови, њена различитост је доведена до застрашујуће гротеске и карикатуре, те стога она стално делује са културне маргине као претња, изазивајући нелагоду, онеспокојавајући јунаке словенског фолклора који симболички запремају позицију центра. Баба Јага мора тако да буде непрестано кроћивана, спутавана и контролисана на граници са које је веома тешко, због јаких механизма друштвене репресије, преместити се ка самом центру.

*„Она је дисиденткиња али само у систему животињних вриједности који смо ми створили, другим речима, ми смо је присилили на отијадништво. Баба Јага не живи животи: она га шавори. Она је старица – дјевица која служи као пројекционо платно за (каспирацијске) мушке и (самокажњавајуће) женске фантасије. Ми смо јој одузели могућности остварења на свим разинама и оставили јој у посједу неколико штрикова да њима плати малу децу.“<sup>6</sup>*

Поред експлицитног истицања маргинализованог лика Баба Јаге и културних функција које таква позиција обавља, важан детаљ у говору Абе Багеј је прво лице множине које, премда проблематично јер није јасно који је колективни субјекат њиме обухваћен, ипак указује на важан активистички моменат у креирању односа центра и периферије. Заменица *ми* упућује на то да континуирани процеси дискриминације и марги-

5 Дубравка Угрешић, *Баба Јага је снијела јаје*, Геопетика, Београд, 2008, 334.

6 Исто, 334.

нализације, утемељени у критеријумима старости/младости никада нису безлични, већ иза њих јасно стоје одређени субјекти. У језичком, а затим и друштвенополитичком и културном препознавању тог субјективитета лежи могућност промене, превазилажења друштвено условљене напетости и доминације центра над периферијом.

Тема младост/старост представља изузетно погодан простор за проучавање напетости између доминантних културних образаца и онога што као вишак остаје изван њих, као оно што је непожељно, одбачено због своје Другости. Поред текста Абе Багеј који експлицитно уводи тему старости као једно од кључних обележја лика Баба Јаге, уводни део романа активира исту тему, али из савремене позиције, која презентом укључује једног увек актуелног адресата („Ви“) и тему старости чини стално присутном у свести читалаца. Курзивом истакнут текст представља и увод али и целокупан оквир будућих разматрања једне од тема романа. Значењско тежиште текста су гротескно представљени ликови старица, при чему се у почетним пасусима избегава њихово директно именовање, већ се приповедач служи заменицама. Опис старица дат је из перспективе неименованог адресата, тако да се у његовом културолошком погледу старице појављују као ликови аутсајдера са границе која их чини двосмисленим јер оне својом рањивошћу истовремено привлаче адресате, док истовремено својом различитошћу означавају претњу.

Протеска као поступак деконструише културно и друштвено пожељни изглед тела па старице стално осцилују између животињског и људског. Оне су на самом почетку означене трећим лицем множине, њихов изглед и кретње гротескно су стилизоване, а непрестаним понављањем реченице „испрва их не видите“ истиче се парадоксална идеја да бити другим значи живети видљиво невидљивим животом унутар културе а опет изван њених граница.<sup>7</sup> Њихов улазак у поље центра и посматрања је сасвим случајан, неочекиван и немотивисан, попут миша који улази у човеков видокруг<sup>8</sup>, али је сасвим довољан да покрене питање преговарања и могућности дијалога два поља, центра и периферије, које ће се током романа разрешавати у више праваца.

*„Зайамитијше, њихова суза не значи исто што и ваша. Јер ако попустијше, пропуститише, размјенише коју ријеч више, наћи ћете се у њиховој власти. Склизнути ћете у свијет у који нисте били предвидјели да ућете, јер није дошло ваше вријеме, јер није, забога, куцнуо ваш час.“<sup>9</sup>*

Приповедачево упозорење дају слику старица као простора тешко уочљиве периферије, а периферија је претња, амбивалентна попут сиренског зова, заводљива и деструктивна у исти мах, јер се у њој налази део онога што сам центар у процесу фиксирања сопственог идентитета одбија да препозна као своје. Старице означавају маргину, поље у ком влада другачији систем значења, вредности и истина у односу на простор центра. Речју *свијет*, која подразумева оивичену, затворену и самодовољ-

7 Jason W. Cato, *Altered Subjectivities, between Borders, Agora*, vol. 2, n. 2 (winter 2001) 1.

8 Дубравка Угрешић, *Баба Јага је снијела јаје*, Геопоетика, Београд, 2008, 13.

9 Исто, 15.

ну целину, наглашава се радикална мера различитости због које је немогућ било какав дијалог или преговарање на граници центра и периферије. Стога ће се кроз ликове аутсајдера у роману и артикулисање њихових малих наратива креирати једно од могућих решења напетости центра и периферије у ком неће доћи до укидања граница, него ће периферни идентитети постати центри за себе и тиме измаћи зрачењу центра.

Приликом поређења првог и последњег дела романа издваја се неколико битних разлика које нас наводе да у роману издвојимо два гласа<sup>10</sup> који различито прилазе проблему односа центра и периферије и начинима превазилажења те бинарне опозиције. Ова два гласа нису искључиво локализовани у одвојеним деловима романа нити су јасно додељени појединачним ликовима, већ њихово присуство и амбивалентан однос препознајемо од почетка до краја у различитим равнима романа.

Први глас, који се у највећој мери препознаје у приповедачком Ја у другом делу романа, одликује исповедни, личнији тон у обраћању, присан и нерадикалан. У решавању напетости он тражи излаз или у одржавању отпора према центру кроз формирање малих животних наратива, супротстављених друштвеним моделима и притисцима или у тзв. уписивању искуства Другости у себе како би се постигла етика алтеритета<sup>11</sup>, коју можемо схватити као нетотализујући однос са и према другом. Таква етика подразумева дијалогско препознавање искуства бивања Другим унутар сопственог идентитета и тиме изазива померање, ширење центра и слабљење његове хегемонистичке позиције спрема маргине.

На другој страни је активан, продоран, есејистички опширан али прецизан глас, чији је основни носилац лик Абе Багеј, детаљан, исцрпан у својим анализама и деконструкцији дискриминаторних процеса који су довели до маргинализовања *бабље интернационале*. Тај глас у судбини баба Јаге види метафору, слику историјског положаја жене, и на директан, бескомпромисан начин критикује процесе у којима су жене маргинализоване, искључиване, и подређиване. У овом радикалном гласу налазе се одједи наглашено активистичког феминизма који настоји да избрише границу разлике, уводећи равноправност центра и периферије. Радикализам у дискурсу Абе Багеј симболично је представљен сликом мача којом се такође, поред фигуре отпора и освете на суптилан начин наговештава и ризик политичког активизма, а то је преокретање позиција центра и периферије у ком би закони економије моћи и подређивања остали на снази. Међутим, приказивањем прошлости Абе Багеј, њених страхова и животних неспоразума Дубравка Угрешкић успева да друштвенополитичкој димензији Абиног дискурса припоји индивидуално психолошку мотивацију и тиме оштрину Абиног активизма учини личнијом, људскијом. Читалац се захваљујући споју друштвеног и личног доводи у позицију оног ко се истовремено идентификује и дистанцира и од лика Абе Багеј и од мреже друштвенополитичких и културних вредности које заступа.

10 Глас не припада само једном лику, већ је више схваћен као комплекс одређених идеја, или као дискурс. Бахтин или Фуко.

11 Jason W. Cato, *Altered Subjectivities, between Borders, Agora*, vol. 2, n. 2 (winter 2001) 1.

\* \* \*

Текст под насловом „Баба Јага за почетнике“ компонован је према принципу спајања критички одабране и исцрпне етнолошке грађе са савременим антрополошким читањима прва два дела романа. У структури овог компилацијског текста прво налазимо низ важних, брижљиво прикупљених података о митолошкој и фолклорној традицији словенског и европског простора, а затим под насловом *Ојаска* следи давање интерпретативног кључа за разумевање архетипских и митских симбола у тексту романа Д. Угрешић, и то антрополошко читање романа доноси са собом одређену амбивалентност. Дубравка Угрешић кроз лик Абе Багеј критички пародира методологију антрополошких приступа који без довољно јасних методолошких оквира и одговарајуће аргументације тумаче савремене феномене, упадајући при томе у замку интерпретативног читавања. Међутим, и поред пародијских елемената, глас Абе Багеј садржи једно радикално, аргументовано критичко читање савремених трендова повезаних са комплексима старости и одбачености. У својој анализи Аба Багеј настоји да представи основне репресивне механизме функционирања доминантних културних образаца.

*„Наше време карактеризира снажна паника због старења, ојсесиван труд око одгоде и камуфлаже старости. Страх од старења је један од најснажнијих страхова савремених жена, а све више и мушкараца. Истии шај страх даје снажан замах једној од најпрофитабилнијих индустрија.“ Анти Баба Јага “ индустрија са своје сиране пошиче шај страх и живи на њему и од њега.”<sup>12</sup>*

Ти страхови нису производ тренутних друштвенополитичких или културноисторијских околности, већ су део архетипског у сваком човеку, који су у различитим временским тренуцима били изнова активирани, друштвено регулисани и разрешавани, да би у савременом друштву добили своје веома радикалне облике. Градацијски нижући најразличитије форме интервенције на људском телу, од већ познатих и општеприхваћених (депилација, перике, козметичка индустрија) до радикалних и необичајених (трансплантација лица, комплетна трансфузија крви), Аба Багеј даје готово апокалиптичну слику света у ком људско тело губи ранију, традиционалну ауру и постајући основном фасцинацијом човека прераста у робу коју човек може неограничено да трансформише. У том смислу, Анти Баба Јага индустрија постаје парадигматична слика општијег механизма културног деловања, у ком доминантни модел центра – култ лепоте и трајања опстаје захваљујући непрестаном произвођењу Другости која кроз гротескне слике старости остаје на периферији и служи као складиште културних страхова и комплекса самог центра. Развијајући идеју отпора маргине према центру, Аба Багеј користи упечатљиву слику мача са којим Баба Јага спава под јастуком. Мач као знак отвореног отпора и освете везан је за читав низ историјски маргинализованих и обесправљених жена којима је одузимано право да располажу својим телима, а које сада, према идеји младе фолклористкиње имају право на инвер-

12 Дубравка Угрешић, *Баба Јага је снијела јаје*, Геопоетика, Београд, 2008, 280.



зију механизма моћи на релацији центар маргина. Међутим, овакав поступак само преокреће, односно преусмерава дискриминаторне односе док ништа битно не мења у тој економији моћи.

Комодитизација тела представља с једне стране процес у ком се огледају вишеструки облици социјалне поделе и неједнакости чиме се перпетуира опозиција центра и периферије, а с друге одузима телу функцију медија људске комуникације, уводећи имплицитно тему отуђености и губитка блискости. Додир тела доживљава се као јака nelaгода, претња и неразрешива непријатност на шта нам указује и једна од сцена између мајке и ћерке у првом делу романа. Тело је простор сталне идеолошке борбе и преговарања у контексту формулисања и одржавања идеала младости и дуговечности, које ће глас Абе Багеј оштро критиковати и у другом делу романа.

*„У нестaнку свих идеологија људској имагинацији је као једино ушочишће преостало тело.“<sup>13</sup>*

Нестанак свих идеологија означава тренутак укидања великих нарација прошлости (комунизам, социјализам, хуманизам) као тотализујућих концепата који је још више појачао деловање репресивних културних механизма у сфери људског тела, зато што је дошло до појаве нових идеологија и великих нарација везаних за феномен тела. Тело као уточиште људској имагинацији постаје место уписивања најразличитијих опозиција и вредности, младости/старости, снаге/слабости, компатибилности/инкомпатибилности, чиме центар све више појачава императив дуговечности повлачећи веома оштру границу према свим моделима идентитета који су одбачени и неприхватљиви.

*„Ошката је постало извјесно да га на небу не очекује други животи, да су критерији за визу у пакао или рај пољуљани, те да реинкарнација у ветра или ипакора није баш неки бинго, човек је одлучио да се задржи иу где је јест ико-лико може или другим ријечима да жваће жвакаћу зуму свога животиа што дуже и да се при том забавља напухујући балончиће.“<sup>14</sup>*

Подругљив и ироничан тон приповедачког коментара постигнут не-обичним лексичким спајањима (критериј за визу и пакао, реинкарнација и бинго) подрива или заправо само констатује већ разорену слику некадашњих религиозних вредности и уверења, пародирајући их баналним сликама транзицијског симбола као што је виза, и сликама животиња попут вепра и штакора. Балончићи и жвакање жваке разоткривају пораз хуманистичке слике човека, откривају људску инфантилност и обесмишљену доколицу у којој човек трагикомично настоји да реализује културне обрасце центра, а међу првима императиве дуговечности и младости.

\* \* \*

13 Исто, 122.

14 Исто, 165.

У првом делу романа, писаном у исповедном, личном тону, са много мање пародије и хумора, налазимо лик мајке, старице која под теретом болести покушава прво да разним средствима прикрије процес старења пошто се таква трансформација тела, одржавање слике дуговечног тела доживљава као императив центра. Тако су ликови осуђени на повлачење ка периферији, ка сфери друштвене и породичне невидљивости која је делимично и последица мајчине личне одлуке након смрти оца.

*„... све су то били сигнали неке темељне муке која је у њој тињала годинама, сталног присушног осећаја да је нијико не замјећује, да је невидљива. Борбу против те застирајуће невидљивости водила је како је знала и умјела, средствима која је имала на располагању.“<sup>15</sup>*

У судбини лика мајке јасно се препознају могућа значења синтагме „живети видљиво невидљивим животом“ у једној друштвеној средини где је маргинализованост условљена сплетом друштвених, политичких, културних и индивидуалнопсихолошких мотива. Знаци борбе против доживљаја невидљивости виде се у покушајима мајке да, иако симболично затворена у простор своје куће и најближе породице, што дуже одржи слику о себи као самосвесној, способној и самосталној старици. Међутим, њена невидљивост јасно се открива у односу са ћерком, који је од почетка истакнут као дистанциран, испуњен бројним неспоразумима и неразумевањем. С једне стране су стално присутна, најразличитија мајчина негодовања и неслагања, а с друге ћеркино осећање недовољности, немогућности да се аутентично разговара са мајком, да се премосте разлике и границе између светова о којима се говори и у првом, уводном делу романа.

Након ћеркиног одласка у Варну и необичног познанства са младом фолклористкињом Абом Багеј, однос мајке и ћерке биће битно измењен услед проналажења новог смисла и вредности у животу на друштвеној маргини. Основни циљ одласка у Варну садржан је у необичној речи *бедел*, јер је ћерка кретала на пут као мајчина замена, како би мајка посредством фотографија изнова доживела град своје прошлости и по последњи пут покушала да поврати сећање на ранији живот из ког се такође осећа искљученом. Упознавање са Абом Багеј, шетња и фотографисање заборављених квартова Варне, одласци на некада значајна места у мајчином животу, водиће главну јунакињу ка кључној спознаји да повратка у прошлост не може бити и да је она неумитно изгубљена. Слично Кишовом Андреасу Саму у *Раним јадима*, само са оштријом нотом ироније и без лиризације изгубљеног, главна јунакиња стоји пред непознатим људима, у простору који је само делимично препознавала у сликама прошлости.

*„ – Ја бих само на час завирила у двориштие...“*

*– Госпођо, нема двориштиа! Тамо нема ничега! Тамо је коџловница. И колико ја знам одувек је тамо и била.“*

Поред сусрета са измењеним екстеријерима прошлости, главна јунакиња ће у Аби Багеј препознати нешто што надилази оквире лика мла-

15 Исто, 42.

де фолклористкиње и представља један општији психолошки механизам, дубоко усађено осећање невидљивости које спаја ликове Абе и мајке, и испољава се као глад за другима, као покушај изласка са периферије у простор у ком би могле оставити траг у животу. Препознавање тог механизма учиниће да ауторка након доласка у Загреб измени свој ранији однос са мајком, и да неразумеваше и дистанцираност замени новим квалитетом блискости.

Ђерка је у Загребу изненађена хладном, одмереном и сабраном реакцијом мајке док буде посматрала слике, што указује на трансформацију мајчиног лика, која се огледа и у промени начина хода, у прихватању и мирешу са свакодневицом, и ритуализацији преосталог времена. Мајчин глас је изневерио хоризонт очекивања и главне јунакиње и читалаца јер у њему нема унапред претпостављене носталгије, и сете изазване сликама прошлости. Према погођена мајчином равнодушношћу спрам уложеног труда у реконструкцију прошлости, главна јунакиња прихвата новонастале промене означене затварањем фајла Варна<sup>16</sup>, које симболизује затварање прошлости и отварање новог поља могућности за мајчин лични мали наратив.

*„Једно је ипак било сигурно; све је обавила, све је средила, све је било лијепо почистићено, све лијепо посиремљено. Сједила је у живошу као у чистој, полу-празној лијечничкој чекаоници; ништа је није бољело, ништа је више није особито покретало, чекала је да је позову, и као да више није марила када ће то бити. Важан је био само свакодневни ритам: ... затим облачење и оглазак до оближњег кафића на кафуљино и сирни шрокушић, сир повраћајак кући уз ускућене мале разговоре с људима из сусједства...“<sup>17</sup>*

На једној страни јасно уочавамо осећање помирености и тихе мајчине резигнације, њену маргинализованост истакнуту призором полу-празне чекаонице, али с друге стране то осећање резигнације садржи и један нови квалитет – прихватање маргине као особеног простора отвореног за доживљавање аутентичних тренутака људске непосредности, успутне, необавезне блискости са суседима. У развоју лика мајке дата је немогућност измене односа центра и периферије, пошто је старост немогуће заменити дуговечношћу јер су се покушаји скривања старости и болести показали комичнима: али зато је могуће превладати страх од старости изнова освојеном блискошћу у којој дотадашњи необични мајчини гестови постају за ћерку прихватљиви и симпатични. Наспрам широког културноисторијског плана приказивања маргинализованих жена од стране Абе Багеј, сада налазимо интимну, топлу, причу о разумевању и налажењу простора за лични животни напор, за креирање малих наратива који ће се својом интимношћу оглушити о велике друштвене истине и вредности центра.

\* \* \*

<sup>16</sup> Исто, 83.

<sup>17</sup> Исто, 90–91.

Ако је први део романа указао на интимност и блискост остварену у малим наративима као на један од могућих начина превазилажења напетости између центра и периферије, онда с друге стране иронично комично приказивање мушких ликова у другом делу романа представља поступак деконструкције самог центра, односно оних који га репрезентују својим личним тежњама, као што су ликови др. Тополанека, господина Шејка и Мевлудина, бањског масера. Њих тројица су захваљујући карикатуралном, комичном портретисању представљени као пародија доминантних друштвених трендова и императива младости, лепоте и дуговечности. Дубравка Угрешић успева тиме да дезинтегрише идејне императиве који леже у основи културних захтева центра. Међутим, оно што у овој равни разликује приступ ауторског Ја у другом делу романа у односу на глас Абе Багеј јесте ненаметљивост и склоност ка проучавању тзв. микросветова људске праксе. У ликовима Тополанека и Шејка препознајемо ауторски скоро карневалски отпор према центру али и разумевање друштвеноисторијских и индивидуалних психолошких процеса путем којих њих двојица као појединци прихватају доминантне културне обрасце. (Тополанекев покушај промене породичног усуда и Шејков неуспех на америчком тржишту који га доводи у Источну Европу) Симултано деловање оба гласа (првог интимног, блиског и другог, критички оштрог) у конструкцији и развијању мушких ликова у другом делу романа биће присутно и у конципирању три главна женска лика: Пупе, Кукле и Бебе.

Пошто су од самог почетка представљене као готово нераздвојна тројка, Пупа, Кукла и Беба истовремено остављају утисак и колективног и индивидуализованог лика. Захваљујући доследно изведеним ретроспекцијама, приповедач другог дела романа истиче неколико кључних одлика које повезују ове три јунакиње: гротескно приказивање тела, осећање маргинализованости у прошлости, неуклопљеност и интензиван доживљај самоће.

На самом почетку другог дела романа, гротескни портрет трију јунакиња има за циљ да их јасно одвоји унутар иначе занимљиве галерије бањских посетилаца и значи особеност њиховог положаја и судбине унутар приче. Оне су из перспективе хотелског рецепционара именоване као *три ситодобе*, пошто ће у портрету сваке од њих бити приказани пренаглашени физички детаљи (Куклина висина, Бебине груди, Пупина мала и згужвана фигура) а озбиљне физичке последице тог сусрета само ће још једном нагласити несвакидашњост њихове појаве. Њихова симболична имена, која на различитим језицима значе *лушка*, указују на дубљу раван њиховог односа према окружењу, прошлости и ближњима, пошто су њихова судбина и идентитет у значајној мери зависили од других актера, док су оне саме биле пасивни носиоци догађаја. Обратимо ли пажњу на прошлост трију јунакиња уочавамо да су све три имале мучан живот, испуњен неразумевашем у породичном окружењу, осећањем неуклопљености праћене потребом за скривањем иза различитих друштвено пожељних маски, и неостварености када је реч о личним жељама, талентима и амбицијама. Некада веома успешан лекар гинеколог, Пупа је своју старост дочекала у стању неразрешивог идеолошког сукоба са ћерком и зетом, неспособна

да разуме и прихвати нове и нагле промене у друштвенополитичком животу своје средине. Тако је раније неразумевање ћерке и мајке било још више продубљено, а осећање усамљености се постепено трансформисало у стање равнодушности и невидљивости.

*„Понекад јој се чинило да је Зорана кажњава да је држи на живојћу како би коначно прогледала и схватила колико су се ствари промениле и колико њезин живојћ и њезине вредности немају више никакве везе с новом стварношћу... И није само свијет око ње постао невидљив, и она је постала невидљива.“<sup>18</sup>*

Пупа не може да се уклопи у постојећи друштвенополитички систем, те стога остаје у тачки потпуне маргинализације која јој омогућава једну безбедно невидљиву позицију ироничног изазивања центра кроз кратке, упечатљиве и оштре опаске о љубави, старости, младости, упућиване низу различитих ликова, др Тополанеку, Шејку, Мевлудину. Таква изазивања не проблематизују значајно нити дестабилизују већ утврђене границе разлике, нити се у Пупином случају препознаје било каква друга стратегија деконструкције центра, али Пупа ипак пружа отпор доминантним моделима путем самосвесног прихватања стања животне обамрлости и невидљивости за свет. За разлику од Пупе чија је биографија имала већи друштвени значај и вредност, Куклин живот је услед веома раних трауматичних искустава непрестано протицао као смењивање различитих слика и улога које је она непрестано производила за свет око себе.

*„Била је савршена жена, жена-покриће, жена-прошета, жена-маска. Сама је при том присијала на своју улогу, није имала захтева, ничим није изазивала пажњу.“<sup>19</sup>*

Из цитата се јасно види дубока идентитетска подељеност у Куклином лику, њена немогућност да се лиши оних улога које други очекују, што још више појачава осећање маргинализације и губитка личног идентитета, и помера Куклу ка друштвеној и културној периферији из које не успева у потпуности да изађе и након покушаја писања романа под именом преминулог мужа. Мада писање под псеудонимом омогућава Кукли да дође у додир са сопственом личношћу, оно неће донети битнија егзистенцијална разрешења јунакиње, тако да ће бити неопходно да напусти место свог боравка како би са одговарајуће дистанце осетила могућност промене. Све три јунакиње, носећи искуство друштвене, културне и породичне маргинализованости, одласком у чешке топице налазе начине да превладају осећање изолованости и да се одупру притиску доминантних образаца лепоте, дуговечности, заснивајући своје животе на принципима личног избора и решености да постану активни покретачи сопствених наратива.

Пупа, Кукла и Беба су у основи незаинтересоване за понуду топлица и транзицијска обећања др Тополанека и тиме се на јасан начин опору доминантној идеји о младости, начинима њене производње и одржавања у култури. Све три јунакиње су представљене као жене старијих

18 Исто, 134–135.

19 Исто, 181.

година, али опет ниједна од њих не показује аутентичну жељу за савременим козметичким преображајем. Кукла и Пупа су од самог почетка потпуно равнодушне према могућностима wellness центра, док у случају Бебених одлазака у сауну видимо како првобитна жеља за релаксацијом бива осујећена, и комично пародичним сценама преокренута у супротност. У првом одласку на масажу Беба се након почетне nelaгоде изазване Мевлудиновом ерекцијом, и комичне слике *помагала заглављеног међу дојкама* упознаје са ликом доброћудног Босанца тако да се на крају увођењем баналног препознавања двоје „наших“ разара првобитна Бебина оријентална фантазија. Други покушај опуштања у бизарној рецептури чоколадне купке завршава краћим екскурсом о елементима мушких фантазија о женама и њиховој сексуалности које Бебина свест открива у низу ликовних дела, од 17. века до модерне уметности. Идући од слике до слике, читајући их у новом деконструктивистичком кључу, Беба истовремено оставља комичан утисак и пародира дискурсе хуманистичких наука који у новим читањима уметности и културе прелазе границе тумачења, уписујући нови смисао, премда он не постоји у интенционалној равни текста.

И све до самог краја романа, три јунакиње ће настојати да задрже границу према свету чешких топица остајући по страни свих централних дешавања, што ће се видети и у сцени прослављања Бебиног неочекиваног добитка у казину, када ће се као једини гост појавити Мевлудин. Међутим, ако њихов одлазак у топице није имао за циљ постизање дуговечности, односно продужавање старости, боравак у бањи ће свакако имати занимљиве резултате, пошто ће све три јунакиње доћи до разрешења својих малих животних наратива, односно до откривања нових наративних могућности. Пупа ће, затворивши круг, у сцени славља у базену преминути симболично држећи згрчен палац као знак старачког пркоса свету у ком се већ дуже време осећала сувишном и невидљивом. А потпуно неочекивана појава Пупиног унука Давида и откривање једне до тада непознате прошлости имаће за циљ да истакне једну од основних идеја романа о људској затворености и губитку блискости и заинтересованости за друге (*„Језива је ша невидљивост с којом живимо једни поред других“*) а на другој страни поставиће нове дилеме и изазове пред Куклу и Бебу. Захваљујући путовању, „одласку што даље“, Кукла и Беба наћи ће се у могућности да тако измештене из сопственог окружења и прошлости, сагледају будућност из једне потпуно нове перспективе. Значај такве промене се најбоље види у разрешењу Бебине судбине.

Након сазнања да је кинеска девојчица Вава заправо њена унука, усвојена ћерка њеног сина хомосексуалца који је због неспоразума са мајком напустио Загреб, Беба се налази у стању шока, паралисана новом ситуацијом и немоћна да било шта предузме. Кључну улогу у даљем развоју њеног лика одиграће ликови Мевлудина и до тада споредног лика Арноша Козени у чијим се репликама заправо налазе основне претпоставке оног што бисмо назвали малим наративом, а то је преузимање улоге агенса, односно субјекта који дела и заузима позицију одговорности за даљи ток догађаја. Размишљајући и поредећи људски живот са ло-

шим сценаријом за филм, Арнош и Беба покрећу једно од општих места – питање односа снага људске воље и спољашњег детерминизма.

„- А *што* не *интервенираше*? – рекао је Арнош

- Како бих ја *што* могла *интервенирати*?

- Па *можете* се, на *пример*, *враћити* у своју *хотелску* собу и *суочити* се с *новом* *околношћу* у вашем *живоћу*, с *вашом* *малом* *унучицом*! А *онда* се *поштру-*  
*дити* да из *штога* *извучете* најбоље *што* *можете*.“<sup>20</sup>

Искуство континуираног постојања на културним и друштвеним маргинама ствара временом недостатак личне воље и животног избора, односно способности преузимања улоге активног носиоца радње. Иако споредан лик, Арнош Козени, својом репликом враћа Беби улогу некога ко се након суочавања са новим, измењеним околностима ипак решава да предузме одговорне и битне кораке.

А када у целини сагледамо развојну линију сваке од три јунакиње другог дела романа, можемо уочити како искуство живљења на друштвеној, културној, политичкој маргини чини јунакиње невидљивима и немоћнима да делају. Излазак из те невидљивости, према наративном решењу Дубравке Угрешкић, не мора нужно значити радикално преиспитивање друштвено наметнутих модела (лепоте, младости, истине), деконструкцију дискриминаторних поступака културног центра, већ једноставно прихватање сопственог положаја, и проналажења смисла у малим, животно посебним и појединачним стварима, које припадају концепту малих наратива.

Поред осмишљавања женских ликова као носилаца разноврсних могућности превазилажења опозиције центар маргина, Дубравка Угрешкић и на жанровском плану романа показује опредељеност за проблем маргинализације, односно напетост између канонске и популарне књижевности. Боравак у чешким топлицама, реалистички мотивисан одласком на одмор, представља само иницијални мотив који јунакиње премешта кроз простор романа, ка хронотопу који ће у наставку бити кључни мотивацијски и композициони елемент. Познат и пародиран у многим делима европске књижевности, хронотоп бање преименоване у wellness центар, омогућава неочекиване сусрете међу ликовима, који су неретко изграђени на ивици карикатуре (Тополанек, Мевло, Павел Зуна), лабаву структуру заплета, и широк простор могућих завршетака приче. У том погледу, Пупино инсистирање да се „оде што даље“ од аустријских, немачких топлица има значење одласка у тачку симболичког прекида са дотадашњим животом, раскидања са траумама и страховима прошлости како прошлост више не би имала снагу условљавања будућих одлука. Стога далеке чешке топлице означавају позицију са које је главним јунакињама могуће заснивање и развијање другачијих, малих наратива, лишених терета мреже претходних односа. Такође, мотив одласка у чешке а не аустријске топлице садржи у извандијегетичкој равни елементе критике оних слојева хрватског друштва који су Европу и културу идентификовали са аустријско-немачким простором.

20 Исто, 246.

Хронотоп топлоца је као место лечења али и стално присутне доколице, функционалан и са становишта увођења читаве галерије ишчашених, необичних ликова, које повезује мотив неуклопљености у одговарајуће пожељне друштвене моделе идентитета и понашања. Непроменљивост места у комбинацији са разноврсним ликовима, њиховим мотивацијама и необичном прошлосту омогућава креирање паралелних токова радње, повезивање мотива по принципу слободних асоцијација, и стварање једног заиста лабавог заплета који допушта изненадне преокрете у било ком тренутку радње. Тако се радња развија према жанровској логици авантуристичких романа у којима јунаци не знају шта их све чека, и каква изненађења могу наступити, а пред сам крај, појава Пупиног унука Давида подсећа на драмски поступак *deus ex machina*, пошто он, долазећи споља, неочекивано доноси низ разрешења и открића, али и на логику развијања заплета у телевизијским серијама, у којима се до самог краја не открива позадина односа међу ликовима, да би на крају све везе и сви односи постали јасни.

Разрешавање односа центра и периферије огледа се не само у жанровској игри високе и ниске књижевности, и третирању теме друштвенополитичког и културноисторијског положаја жена, доминантних модела лепота, младости и дуговечности, већ и у текстуалној равни односа између аутора и лика. Наиме, Аба Багеј се јавља први пут као јунакиња другог дела романа да би се у завршном, четвртном делу појавила као лик који на читање добија текст прва два дела романа. Ти делови припадају нефикционалној фигури Дубравке Угрешић која је изван света дијегезе чиме се заправо дестабилизује традиционални однос аутор-лик. Уколико ту релацију посматрамо као варијацију општијег односа центар-периферија, тада лик на парадоксалан начин стално флукутира између фикције и стварности због чега се не само дестабилизује граница између центра и маргине, већ она постаје неодредива. Неодредивост границе настаје као последица процеса уписивања искуства Другости у себе, усвајања етике различитости где фигура Дубравке Угрешић инкорпорира у себе, или боље рећи, препознаје у себи искуство Абе Багеј као књижевног лика тиме што постаје предмет њених критичких опсервација.

Креирање малих наратива женских ликова из другог дела романа и преображај односа између мајке и ћерке у првом представљају једну од кључних могућности надилажења традиционално веома јаког опозиционог односа између центра и периферије, у ком појединци ни на који начин не излазе из својих периферних друштвених позиција, већ напротив, унутар њих, успевају да конструишу нове животне приче. Пупа се симболички вратила на место своје прошлости и допустила да јој се живот оконча у невидљивости и искреном пријатељству са Куклом и Бебом, док је Кукли и Беби тај боравак значао могућност покретања новог живота, и проналажења смисла посвећивања кинеској девојчици Вави. Поред креирања појединачних, малих наратива, Дубравка Угрешић је поступцима ироније, хумора и пародије успела да дестабилизује вредносни поредак на ком почивају репресивни механизми центра, и да им супротстави глас Абе Багеј. Радикална и научно прецизна у исти мах, провокативна,



Аба Багеј носи у свом доживљају центра интензивно осећање историјске огорчености, ризикујући да опозицију центра и периферије остави неизмењеном. Инверзија одређених културних модела, у којој оно што је било маргинализовано бива премештено у позицију центра, указује на то да нема промене у напетости центра и периферије, односно у економије моћи и потчињавања. Стога Дубравка Угрешић, након јасне деконструкције и анализе односа центра и периферије, оставља отвореним низ могућности за превазилажење дате опозиције, не дајући предност ниједном од могућих решења.

### Литература:

Стјуарт Хол, Које треба идентитет, *Реч*, 64, 10 (2001).

Хоми Баба, *Смештање културе*, Београдски круг, Београд, 2004.

Жан-Франсоа Лиотар, *Постмодерно стање*, Братство-Јединство, Нови Сад, 1988.

Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982.

Jason W. Cato, *Altered Subjectivities, between Borders*, *Agora*, vol. 2, n. 2 (winter 2001), 1.

## THE INTERRELATION OF THE CENTRE AND PERIPHERY IN THE NOVEL BABA YAGA LAID AN EGG BY DUBRAVKA UGREŠIĆ – THE STRATEGIES OF RESISTANCE AND OVERCOMING THE BINARY OPPOSITION

### Summary

*Baba Yaga has laid an egg* is one of the titles in the *Myths* edition, founded by the Scottish publisher Canongate, which gathers different contemporary interpretations of traditional myths, chosen by the authors themselves.

In the discourse of social sciences, centre/margin opposition has proved to be very fruitful for presenting strategies of constructing dominant cultural models and rejecting everything that was perceived as different.

Author of this paper shows how, on different levels, Dubravka Ugrešić discusses the problem of relationship between centre and margin: through the choice of Slavic tradition as literary material for the novel, choosing Baba Yaga, an episodic character in Slavic folklore, as the central topic of the novel, creating characters of women outsiders, and combining different genres that traditionally belong to trivial and high-brow literature or culture. In this study author also analyzes various strategies for overcoming centre/margin opposition, mainly established through the main characters of the novel, such as: creating little narratives, parodic deconstructing of dominant cultural models and inscribing the experience of Otherness into self.

Milan Miljković



Марија МИЛОШЕВИЋ  
Крађујевац

## ПОТРАГА ЗА ОГЛЕДАЛОМ – ОПТИЧКЕ МЕТАФОРЕ У РОМАНИМА *ПЕТО ДЕТЕ И БЕН, У СВЕТУ,* ДОРИС ЛЕСИНГ

Стадијум огледала подразумева хомеоморфичко поистовећивање субјекта са сликом Другог, које Жак Лакан одређује као битан тренутак у развоју симболичке матрице у преласку са огледалног ја на друштвено ја. У овом раду испитује се психоаналитичко тумачење оптичких метафора у романима *Пето дете* и *Бен, у свету*, као и начин на који су оне искоришћене у циљу конструкције / деконструкције наративног света. У складу са тим, разматра се функција лика Бена Ловата, као нарушаваоца огледалне машинерије, односно (не)могућност иницијације другачије јединке у породицу и друштво. Намерна употреба термина *дружачије* отвара питања постојања и граница дистинкција животињско/људско, појединац/група нормално/абнормално.

**Кључне речи:** огледало, оптичке метафоре, човек, животиња, социјални идентитет

### Оптика у служби децентрирања – Људско биће као децентрирана животиња

Трочлани миметички лук тематске разраде нарцизма започиње у Овидијевим *Метаморфозама*, преноси се у психоаналитичком дискурсу на Фројдов примарни и секундарни нарцизам<sup>1</sup>, и доживљава своје доврхуњење у Лакановој анализи стадијума огледала. Овидијев Нарцис гине од љубави према себи и полако сагорева у слепој ватри метаморфизирајући у цвет, у Фројдовом тумачењу „нарцизам је либидална допуна егоизму“<sup>2</sup>, где субјект инвестира свој либидо у објекат љубави у случају примарног, или у самог себе у случају секундарног и патолошког нарцизма, а у Лакановој интерпретацији субјект огледањем бива уведен у мрежу означитеља и децентриран од својих животињских сродника. Прво радосно усвајање властите огледалне слике на нивоу *infans*-а, како Лакан наводи, уједно је и прво испољавање симболичке матрице, неопходан је предуслов за ја-објективизацију у „дијалектици поистовећивања са другим“<sup>3</sup>.

1 Термин нарцизам у психоанализу први уводи Пол Неке (Paul Näcke) 1899. године да значи клиничко стање пацијента који своје тело посматра као сексуални објект. Фројд се позива на њега када дефинише примарни и секундарни нарцизам (1914); упореди: Lieve Spaas, Trista Selous, *Echoes of Narcissus*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2000, 38.

2 Сигмунд Фројд, „Теорија либида и нарцизам“, у: *Предавања за увод у психоанализу*, прево Мухавец Власта, Стари град, Загреб, 2000, 439.

3 Жак Лакан, „Стадијум огледала као творитељ функције. Ја какво нам се открива у психоаналитичком искуству“, у: *Сисси*, Просвета, Београд, 1983, 6.

Лаканова огледална слика као „праг видљивог света“ проналази свој семантички пандан у цитату из Овидијевог епа:

Ти мотриш у води одражену сјену своје властите слике, која, без ичега свог, постаје и траје само у вези с тобом.<sup>4</sup>

Али у лакановској оптичкој психологији кроз стадијум огледала не умире људски, већ животињски део човека, тачније прво препознавање „искомаданог“ тела као целовитог „ортопедског“ облика у огледалу уједно је и прва „драма“ (де)центрирања животиње у човека, која ће кулминирати прихватањем „оклопа отуђујућег идентитета“ и (само)препознавањем субјекта као припадника људске врсте. Стадијум огледала, како Лакан примећује, постоји и међу животињским врстама чиме се постиже прелазак самотника у јато, групу, чопор. Међутим, само субјект-људски субјект, као субјект жеље, која је за Лакана увек на пољу жеље Другог и чини бит човека, визуелним „оверавањем“ није подвојен већ обележен.<sup>5</sup> Човек путем визуелних контаката са Другим задобија функцију екрана, он постаје свестан маске и игра је. Није ли онда нарцизам, огледање, зрцаљење путем погледа испрва упереног у сопствену огледалну слику, а потом у слику Другог механизам функционисања, умрежавања, укотљавања у означитељску мрежу која прекрива видљиви свет? Колико је онда субјект независан у својој егзистенцији, ако њиме управља поглед и жеља Другог? Где су границе видљивог и невидљивог и где се успоставља тачка гледишта ако је правило преегзистенције погледа да „ја видим само с једне тачке, али сам у својој егзистенцији гледан одасвуд“<sup>6</sup>? Да ли је човек децентрирана животиња са „апетитом ока“<sup>7</sup>, слика, фокусирано сочиво у оптичкој машинерији огледала на којима искре и рефлектују се жеље других?

### Оптика у служби конструкције

У роману *Петто дејте*, модернистичкој рехабилитацији готског романа, кроз визуру реалистичне нарације исприповедана је хорор прича заоденута у рухо бајке, у којој је Лесингова „канибализујући конвенције мита, фолклора, бајке и романсе“, по речима Изабеле Гамало, „успела да створи двоструко субверзивну приповест, која повређује и законе патријархалног идеала и цивилизованог западног друштва“<sup>8</sup>. Породична сага о љубавном пару Ловатових (Lovatts) је ритмизирана нарација у којој се готово ритуално смењују Харијетина прва, друга, трећа и четврта трудноћа са рођењима деце, посетама рођака за празнике, пуњењем и

4 <http://www.poezija-gedichte.com/scg/pjesnici.html>,

5 Упореди: Жак Лакан, *XI Семинар четири шемељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледници, ИТРО „Напријед“, Загреб, 1986, 117.

6 Исто, 80.

7 Исто, 125.

8 Isabel C. Anievas Gamallo, “Motherhood and the fear of the other: magic, fable and the gothic in Doris Lessing’s *The Fifth Child*”, у: *Theme parks, rainforests and sprouting wastelands. European essays on theory and performance in contemporary British fiction.*, edited by Richard Todd and Luisa Flora, Amsterdam, Rodopi, 2000, 123.

пражњењем простране викторијанске куће, све до тренутка рођења петог, другачијег и јединог нежељеног детета Бена, који потпуно (де)конструираше и (де)центрира породичне односе. На плану фабуле, идиличне породичне сцене бивају замењене сценама психолошког и физичког терора. Бројне оптичке метафоре и слике зрцаљења које су присутне у роману пружају могућност повезивања са Лакановом „огледалном машинеријом“ и отварају пут психоаналитичког и књижевног сусрета у литерарној херменеутици.

Првом наративном сценом, чак првим речима романа (Харијет и Дејвид), читалац бива уведен у игру огледања Харијет и Дејвида: „Знала је да је његов изглед будне издвојености као у огледалу одражавао њен сопствени.[...], пошли су једно према другом, [...], у истом тренутку: [...] ‘Да, тачно у исто време...’ Сели су једно наспрам другог, да могу да се гледају колико год желе,<sup>9</sup>. Лакан нас подсећа да стање заљубљености није непосредно поистовећивање, већ подржавање перспективе коју је субјект изабрао у пољу Другог, тачка ја-идеала на којој се субјект види како му је драго да га види неко други.<sup>10</sup> Овакво проналажење себе у жељи и погледу Другог, у случају ликова Харијет и Дејвида, доказиво је на више примера из текста: (Дејвид) “Знао је шта жели и каква му је жена потребна. [...] Његова жена [...] мора знати где лежи срећа (породични живот) и како је сачувати...<sup>11</sup>, (Харијет) „[...]да ће јој мушкарац предати кључеве њеног краљевства, и да ће тамо наћи све што јој природа тражи[...]“<sup>12</sup>. С обзиром да њихове пројектоване жеље проналазе међусобну потпуну потпору и поклапање може се рећи да је овај први текстуални „сусрет огледала“ место успостављања мреже означитеља, фалусног реда, закона оца, патријархалног идеала и логоса у наративном свету Ловатових, где Харијет и Дејвид успостављају центар, који заповеда породичну срећу и благостање кроз репродукцију и рађање.

Наредна оптичка метафора кроз слику огледања родитеља и деце је пример децентрираности људског бића од животиње и у складу је са Лакановим становиштима, која су изнета у првом поглављу:

Две мале фигуре, чији је пол било немогуће одредити, ( Хелен и Лук) [...] Стајали су тешко дишући, очи су им се полако привикавале на стварност, топлоту, осветљену породичну собу и њихове родитеље који су седели и посматрали их. [...] био је то сусрет два различита облика живота: деца су била део неке старе дивљине, [...] али сада су морали да забораве своје дивље ја при поновном сусрету с породицом.<sup>13</sup>

У оваквим оквирима породица постаје место не природног већ принудног поретка, сексуалне репродукције и друштвене продукције субјеката који обитавају међу умноженим и умреженим огледалима. Ако је огледална илузија неопходан, а не опционалан, стадијум у преласку homo

9 Дорис Лесинг, *Петто дете*, превела Тања Славнић, Агора, Зрењанин, 2007, 6, 8.

10 Жак Лакан, *XI Семинар четири темељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледници, ИТРО „Напријед“, Загреб, 1986, 286.

11 Дорис Лесинг, *Петто дете*, превела Тања Славнић, Агора, Зрењанин, 2007, 10.

12 Исто.

13 Исто, 78.

primigenius-a на homo sapiens-a онда у тој огледалној размени нужно мора бити потиснуто дивље ја, последњи неколонијализовани део људског бића, Јунгов архетип или орган душе, формална празнина, инстинктивна датост примитивне психе.<sup>14</sup> То место сталног збуњивања и прекида у психоаналитичком наративу, лакановско пре-огледално реално, које Јунг назива праисконским искуством, које надилази људско разумевање, демонском, гротескном, узнемирујућом визијом вечног хаоса, наведеном огледалном сликом је само наговештено, а ликом Бена Ловата, петог детета, силовито потцртано.

На претходну сцену надовезује се сцена двоструког „унутрашњег“ огледања: „Харијет и Дејвид су [...] били с њима у машти и сећању, из свог сопственог детињства: јасно су видели себе, две одрасле особе, како седе ту, мирни, питоми, чак бедни јер су били тако далеко од дивљине и слободе.“<sup>15</sup> Употребом аналепсе у спрези са унутрашњом фокализацијом постигнуто је перципирање наративних инстанци као свесно разједињених, децентрираних од првобитне дечије „дивљине и слободе“. Овде се може повући паралела са оним што Лакан назива *aphanasis*<sup>16</sup> или кретња нестанка, временски нагон који дозвољава да субјект угледа себе како се појављује на пољу Другог, који Лакан карактерише као смртоносан, а у нашем случају приповедач описује речима мирни, питоми, бедни. У таквим оквирима текстуална породица Ловатових постаје место умиривања и приписивања на рођењу дивљег и слободног наративног субјекта, прописујући норме прихватљивог и неприхватљивог понашања по цену сопственог отуђења. Међутим, „експеримент“ који Лесингова спроводи увођењем петог, „дивљег“, детета у „питому“ породичну структуру поставља друштвене односе у потпуно нове оквири и отвара питања могућности/немогућности разумевања Другог. Наведена сцена уједно претходи Беновом изопштавању из „топле“ породице у установу која постоји да би „преузимала децу које богате породице једноставно желе да се реше“<sup>17</sup> по систему и речима Дејвида „или он или ми“<sup>18</sup>. Да ли разумевање Другог може постојати само кроз идентификацију са Другим? Да ли је Други потребан само ради личне идентификације и ако се не уклапа у сопствене пројекције идентитета мора бити укинута или бар санкционирана? Питање је да ли је „мултипликација огледала“ кроз репродукцију и рађање вештачки (само)наметнута селекција која кроз институцију породице опстаје и чини сама себи сврху. Удружити се у породични систем онда значи осигурати се за срећну будућност, функционално рефлектовати, али и захтевати срећу кроз огледалну машинерију.

Ако су до сада наведене оптичке метафоре коришћене у служби конструисања норми, граница и оквира наративног света, у наредном погла-

14 Јоланда Јакоби, *Психологија Карла Густава Јунга*, превео Зоран Р. Јовановић, Дерета, Београд, 2000, 56.

15 Дорис Лесинг, *Пето деша*, превела Тања Славнић, Агора, Зрењанин, 2007, 78.

16 Жак Лакан, *XI Семинар четири темељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледницики, ИТРО „Напријед“, Загреб, 1986, 222.

17 Дорис Лесинг, *Пето деша*, 76.

18 Исто, 77.

вљу овог рада испитиваће се како су оптичка „средства“ искоришћена у служби подривања, деконструисања и децентрирања истог тог света.

### Оптика у служби деконструкције

Да би постигла „драматичан ефекат“<sup>19</sup> Лесингова, како сама наводи, намерно ставља Бена међу Ловатове, срећну породицу, јер како на основу приповедачевих коментара сазнајемо, срећа је била оно што су они „одбрали и што су заслуживали“<sup>20</sup>. Трагом оптичких метафора које наговештавају урушавање и деконструкцију хармонично-огледалног света Ловатових, наилазимо на метанарацију са преформулисаним тематиком мита о Нарцису. Ова уметнута прича преокреће жанровски нарацију као хорор причу са елементима мита, бајке, фолклора и усмене традиције. Глас приповедача овога пута припада Дејвиду, а у лику из његове измишљене приче по пети пут трудна Харијет препознаје своју „материјализацију“<sup>21</sup>: „Нагнула се над воду [...], али је видела нешто што није очекивала. Било је то лице девојчице и гледало је право у њу. [...] Непозната девојчица се смешила, али био је то неки злобан смех, непријатељски, и мала девојчица је помислила да се ова друга спрема да поsegue из воде и повуче је на дно...“<sup>22</sup>. Да ли је злобан смех девојчице исто оно „кежење зуба“ које ће толико пута касније Харијет видети на лицу своје бебе коју назива неандерталцем, гоблином, тролом? Пре-огледални стадијум, неартикулисана основа бића још не затрпана имагинарним и симболичним, лакановско реално које се опире тумачењу и анализи, апорија и примални крик животиње у човеку, место немогућег уписа и разумом недокучивог смисла у поменутој метанарацији посеже из воде да повуче Харијет на дно, а текстуално се материјализује из њене намучене „модрице“ од материце у лику Бена Ловата и излази као да се „бори против читавог света“<sup>23</sup>. У њему се препознаје модернистички страх од хибридног ембриона који ће прерасти у постмодернистичку фасцинацију<sup>24</sup>, узнемирујућа фантазија која распршава еугенични сан, а у случају огледалне размене рођење Бена Ловата постаје место немогуће рефлексije, „разбијања“ огледала и почетка породичне дисфункције, јер као што се види из првог сусрета Харијет и Бена у његовим очима нема знака препознавања: „Отворио би очи и гледао право у лице своје мајке. [...], те стакласте, зелено-жуте очи. Она је све време чекала да се види са створењем које је, била је сигурна, настојало да је повреди, али у тим очима није било знака да је он препознаје.“<sup>25</sup> Игра виђења и невиђења Бена постављена је у оквирима Дејвидовог одбијања да га види називајући га случајним геном и грешком

19 <http://www.dorislessing.org/interviews.html>,

20 Дорис Лесинг, *Петто гетте*, 23.

21 Исто, 48.

22 Исто, 47.

23 Исто, 51.

24 Susan Merrill Squier, "The Hybrid Embryo and Xenogenic Desire", у: *Liminal Lives: Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Duke University Press, Durham, 2005, 101.

25 Дорис Лесинг, *Петто гетте*, 51.

природе, Харијетином сталном упитаношћу шта је то што он види и Беновим, по речима офтамолога проблематичним, тешко прилагодљивим на светлост, стакластим, зелено-жутим очима које упорно зуре и чине да људи око њега престану да причају и осећају се нелагодно. Апетит лакановског злог ока, тријумфа погледа, „fascinum-а који зауставља крeтњу и дословно убија живот“<sup>26</sup> у случају Бена Ловата остаје незадовољен, а у његовом огледалу нема рефлексије видљивог одраза.

„Онтолошки стрес“<sup>27</sup> коме је изложен наративни свет Ловатових рођењем петог детета, поставља породичне релације у поље преиспитивања, деконструисања и децентрирања: Дејвид одбија да се суочи са њим, Харијет се креће у кругу немогуће иницијације новог члана у породицу, рођаци и остала деца се склањају од његовог погледа. На плану оптичких метафора, које следимо у овом раду, паноптиконско дејство Бена Ловата на остале наративне инстацие „видљиво“ је у сцени Харијетиног скривања од сопственог одраза над пространим, некада пуним породичним столом:

Кад би се нагнула напред, могла је да у светлуцању види свој одраз – мутно, али довољно да се нагне поново назад, изван видокруга. [...], замишљала је како је, некада, овај сто постављан за гозбе и уживања, за – породични живот. [...] ...нове бебе...двадесет људи, тридесет, гурало се око ове сјајне површине и огледало се у њој, [...], увек насмејана лица, [...], а онда широки сјај стола као да је потамнео, и појавио се Бен, уљез, уништитељ. [...] Седео је одвојен од осталих, [...], и, као и увек, очи су му почивале на лицима других, проматрао је. Хладне очи? [...] шта су виделе?<sup>28</sup>

Игра Харијетиног скривања од сопственог одраза, игра видљивог и невидљивог, светлуцавог и затамњеног као деридијанска игра маргине и центра, успоставља нов структурални распоред наративног света. Ако је центар функција, како каже Дериде<sup>29</sup>, онда је функција лика Бена Ловата да доведе у питање претходно конструисани породични центар, суплентира његово значење, преокрене и премести његове конститутивне елементе, учини их видљивим и успостави нову функцију. Међутим, ње-

26 Упореди: „Субјект није потпуно ту, он је управљан из даљине. Модифицирајући формулу коју дајем за жељу као несвесно – *жеља човека је жеља другога* [...], на крају чега се налази *дашчи-видети*. [...] постоји апетит ока онога који гледа. [...] Зло око је fascinum које делује тако да зауставља крeтње и дословно убија живот. У часу кад се субјект зауставља прекидајући крeтњу, он је понижен. Функција анти-живот, анти-крeтња те завршне тачке јест fascinum. [...] утолико што је свака људска жеља утемељена на кастрацији, око преузима своју пакосну, агресивну функцију [...] доброг ока нема, зло око налазимо посуда.“ Жак Лакан, *XI Семинар четири шемељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледницики, ИТРО „Напријед“, Загреб, 1986, 125–129.

27 Упореди: „У периодима брзих онтолошких промена, културе могу испољити симптоме нечега што Павел назива онтолошким стресом. Један такав симптом је „пасеизам“, односно „разиграна онтолошка регресија“. [...] Још један симптом онтолошког стреса јесте анархизам, одбијање да се прихвати, као и одбаци било који од мноштва онтолошких поредака.“ Брајен Мекхејл, „Постмодерна проза“, превео Иван Радосављевић, *Реч*, Београд, 1996/28, 110.

28 Дорис Лесинг, *Пето дете*, 132–133.

29 Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996, 111.



гово „осветљавајуће“ дејство на друге наративне инстанце резултира сопственом невидљивошћу и изопштавањем из њиховог видокруга, а у Харије-тином случају прозирношћу: „Осећала је да гледа кроз њега у расу која је свој врхунац достигла хиљадама и хиљадама година пре човечанства.“<sup>30</sup>

Немогућност иницијације Бена у породицу, алузије да он припада другој врсти која је „оставила своје семе у људској матрици“<sup>31</sup>, дозвољавају да метафорично закључимо да је он „лик без огледала“, без социјалног идентитета и да се, што ће се у наставку рада разматрати, променом текстуалног окружења у роману *Бен, у свећу*, наставку романа *Петто геџе*, његово наративно кретање претвара у потрагу за њим.

### Потрага за огледалом

Лик без маске, сувише сиров да функционише као екран у Лакановој терминологији, онај који те, како каже Харијет, натера да се замислиш о свим оним људима који су некада живели на земљи. Лакановска *parletre* (говорити-бити), језичка структура као основа људског бића, у лику Бена Ловата остаје нереализована или, бар, нефункционална. Језик којим се он изражава је језик хтења, глади, тачније нагона. Његове прве речи нису ни мама на тата, већ „Ја хоћу колача“<sup>32</sup>. Задовољити глад, показати снагу, убити ради тријумфа, једини су императиви које он зна. Међутим, „породични паноптикон“ смештен „у свет“ потпуно је маргинализован и аутоматизован. Ходајућа телесна метафора у сусрету са којом свако проналази оно што му треба, „контролисана експлозија разјарености, глади и фрустрација“<sup>33</sup> која је попут интелигентног пса научила, кроз мнемонику бола, да „предвиђа жеље и команде свога господара“<sup>34</sup>. Све што је понео из породице стало је на папир исписан крупним словима мајчиног рукописа:

Зовеш се Бен Ловат.  
 Мајка се зове Харијет Ловат.  
 Твоја браћа и сестре су Лук, Хелен, Џејн и  
 Пол. Они су старији од тебе.  
 Имаш петнаест година.<sup>35</sup>

А све што је он научио је да након сваког Божића повећа број својих година за један. Као и прешкрабане речи на папиру – прешкрабан идентитет, „брљотина од црног мастила“<sup>36</sup>, нове наочаре са мањим степеном затамњења по рецепту новог офтамолога, узбудљива анимална сексуалност у крилу проститутке, инспиративан глумац с лажним пасошем, савршен примерак атавизма у кавезу науке и туп ударац у зид вођен жељом да се врати „кући“ и упозна „своје људе“. Да ли бити значи припадати, умре-

30 Дорис Лесинг, *Петто геџе*, 133.

31 Исто, 133–134.

32 Исто, 71.

33 Дорис Лесинг, *Бен, у свећу*, превео Предраг Шапоња, Агора, Зрењанин, 2007, 14.

34 Исто, 15.

35 Исто, 6.

36 Исто, 7.

жити се, препознати се у истости? Да ли су бића „размножена огледала“ са различитим рамовима? Провоцирајуће раздражљив, сада сироти Бен, „исцедак из пера“ Лесингове, поткопава онтолошке темеље, изазива бес и сажаљење и поставља само једно питање: Шта је Човек?

Последња оптичка метафора, уједно и прва Бенова огледална размена, место је поистовећивања Бена са сликом праисторијског Човека/Жене на стени, која је видљива само када је сунце обасја под одређеним углом:

Трачак светлости се претворио у бујицу и пред њима се откри галерија слика, Бенових људи. [...] најмање четрдесетак људи, од којих је неколико личило на Бена, [...] Бен је нетремице гледао у стену. [...] Бен се примаче стени, помилова обресе једне жене која као да му се осмехивала. [...] Сунчеви зраци почеше да се искошавају, да клизе преко стена и, једна по једна, фигуре почеше да бледе.

[...] Зраци сунца одоше и са ње, и зачу се Бенов урлик – он се залетео на стену и пао испред ње.<sup>37</sup>

Хомеоморфичко поистовећивање Бена са сликом праисторијске жене (можда прамајке?), као окончана потрага за огледалом, разоткрива онтолошке темеље, али их чини видљивим само под одређеним углом. Постати видљив за некога или нешто, аутоматски значи постати невидљив за некога или нешто друго. Задобити идентитет, препознати се у истости, привилегија је групе, никако појединца, из чега се намеће закључак да је првобитна конструкција путем оптичких метафора које смо следили у овом раду, преко деконструкције само водила новој конструкцији, децентрираност новом центрирању, а текстуално (само)убиство Бена Ловата само је донело модерном човеку олакшање зато што „више не мора да размишља о њему“<sup>38</sup>, што су и последње речи романа. На тај начин Беново изопштавање из видокруга осталих наративних инстанци наративном свету доноси смирај, али и нови поремећај. Реч као израз и сведочанство људског битисања мора, у поменутом случају, устукнути и постати сувишна пред сликом, чинећи апорију лакановској психологији, то јест тези да је несвесно структурирано као језик<sup>39</sup>. Тријумф сликовног језика над речју, у последњој оптичкој метафори, постаје потврда самодовољности и супериорности комуникације без посредништва језичког образложења кроз реч.

У том психоаналитички слепом простору леталног али и лековитог дејства књижевности, проблематика могућности разумевања и поистовећивања са Другим коју Лесингова нуди преко својих оптичких конструкцијских и деконструкцијских метафора, које су разматране у овом раду, отвара ново херменеутичко али и феноменолошко питање. Подтекстуално алудирање на немогућност праисконског виђења ствари у свом правом облику без дистинкција људско/животињско, природа/култура, афективност/интелектуалност, доводи у питање фундаменталне могућности људског битисања уопште, али ипак, у поменути делима остаје на нивоу феноменолошког сна који само налази своје поетско решење и

37 Исто, 160–161.

38 Исто, 162.

39 Жак Лакан, нав. дело, 26.

назнаке у књижевној форми, и чини попут ударних речи јеванђеља само причу: „За то им говорим у причама, јер гледајући не виде и чујући не чују нити разумију.“<sup>40</sup>

### Литература:

Gamallo, Isabel C. Anievas, "Motherhood and the fear of the other: magic, fable and the gothic in Doris Lessing's *The Fifth Child*", у: *Theme parks, rainforests and sprouting wastelands. European essays on theory and performance in contemporary British fiction.*, edited by Richard Todd and Luisa Flora, Amsterdam, Rodopi, 2000.

Јакоби, Јоланда, *Психологија Карла Густаве Јунга*, превео Зоран Р. Јовановић, Децета, Београд, 2000.

Лакан, Жак, *XI Семинар четири темељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледници, ИТРО „Напријед“, Загреб, 1986.

Лакан, Жак, „Стадијум огледала као творитељ функције. Ја какво нам се открива у психоаналитичком искуству“, у: *Сјиси*, Просвета, Београд, 1983.

Лесинг, Дорис, *Пето дете*, превела Тања Славнић, Агора, Зрењанин, 2007.

Лесинг, Дорис, *Бен, у свету*, превео Предраг Шапоња, Агора, Зрењанин, 2007.

Мекхејл, Брајен, „Постмодерна проза“, превео Иван Радосављевић, *Реч*, Београд, 1996/28.

„Свето јеванђеље по Матеју“, у: *Свето писмо Старога и Новога завјетта*, превео Вук Стеф. Карацић, Савет библијских друштава, Њујорк, Лондон, 1945.

Spraas, Lieve, Selous, Trista *Echoes of Narcissus*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2000.

Squier, Susan Merrill, "The Hybrid Embryo and Xenogenic Desire", у: *Liminal Lives: Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Duke University Press, Durham, 2005.

Фројд, Сигмунд, „Теорија либида и нарцизам“, у: *Предавања за увод у психоанализу*, превео Михавац Власта, Стари град, Загреб, 2000.

Хачион, Линда, *Поетика постмодернизма*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996.

<http://www.dorislessing.org/interviews.html>

<http://www.poezija-gedichte.com/scg/pjesnici.html>

## IN SEARCH OF THE MIRROR – OPTICAL METAPHORS IN THE NOVELS *THE FIFTH CHILD AND BEN, IN THE WORLD* BY DORIS LESSING

### Summary

The aim of this paper is to bring together Jacques Lacan's psychoanalytical view of a human being as decentered animal and optical metaphors in Doris Lessing's *Fifth child* and *Ben, in the world*. Based on literary hermeneutics and deconstruction, it is researched in which way optical metaphors are used first in establishing and then in questioning and decomposing norms and values of the narrative world. Thus, the possibilities of understanding the (different) Other, the one who cannot be incorporated into family and society, are shaded and brought into question.

Marija Milošević

40 „Свето јеванђеље по Матеју“, у: *Свето писмо Старога и Новога завјетта*, превео Вук Стеф. Карацић, Савет библијских друштава, Њујорк, Лондон, 1945, 17.



## МАРГИНАЛИЗАЦИЈА И ЈУГО-ДАДА, ДАДАИСТИЧКА ФРАКЦИЈА НА ТЕРИТОРИЈИ КРАЉЕВИНЕ СРБА, ХРВАТА И СЛОВЕНАЦА

Рад се бави испитивањем маргинализације југо-даде, дадаистичке фракције на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца на политичком, социјалном и поетичком плану. Политички план се фокусира на забрану кретања ван земље Драгана Алексића, оснивача и главног представника југо-даде, чиме се онемогућило даље транскултурно дејство даде на територији Краљевине СХС. Социјална маргинализација се односи на маргинализујућу рецепцију југодадаистичких манифестација на данашњој територији Војводине и Славоније. Напослетку, поетички план маргинализације одвија се на два плана: један се тиче зенитистичког и надреалистичког аксиолошког оспоравања тековина југо-даде док се други односи на маргинална поетичка поља у самој југо-дади.

**Кључне речи:** маргинализација, маргина, центарм југо-дада.

Центри из којих можемо дефинисати маргину када је реч о књижевности су многобројни, тако да овај проблем можемо поставити на више нивоа. Ми тако можемо говорити о нормативном центру, који прописује начине писања и који је био највидљивији у епоси класицизма. Маргина обухвата сва одступања од нормативне поетике доминантне стилске формације. Следећи, нижи ниво, обухватио би маргинализацију фракције у оквиру покрета. Тако би се, на пример, најранији надреализам, са Бретоном на челу, који се одвојио од Царе и даде, могао сматрати дадаистичком маргином. На још нижем нивоу, маргина би могла да обухвати једног писца који се због неуклопљивог стваралаштва у тада доминантну поетику, прећуткује и заборавља, као што је то случај био са Шекспиром у класицизму. Коначно, маргина може да буде конститутивни елемент поетике писца и да обухвати све теме које нису довољно разрађене и о којима писац видно избегава да говори.

### Маргина и дада

Писати било какав академски рад о авангардном књижевном покрету дадаизму, било би у супротности са самом дадом. Текст који следи може бити окарактерисан као насиље над нечим што никако није желео да постане део историје књижевности, а још мање да се деформише у интерпретацијама и полемикама које би могле да уследе. Дада себе не дефинише, зато што би свако дефинисање било ход по логици, како би југодадаиста, Драган Алексић рекао, то би било неко „ускотрачњавање“. Зато дада остаје на маргини логике али и на маргини авангарде. Сам себе не сврстава ни у какав авангард-изам као што то чини футуризам, експре-

сионизам, конструктивизам, зенитизам, надреализам и др. Она је само дада. Чак и дада-деривати, покрети који настају из даде као што је мерц Курта Швитерса, немају суфикс -изам у својој одредници. Дада је против било каквог логоцентризма, андроцентризма, етноцентризма, европоцентризма и било каквог другог центризма. Дада је децентрирана.

У овом раду нас интересују специфични маргинални аспекти у које је стављена југо-дада, дадаистичка фракција у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца коју је основао Драган Алексић и која је деловала у периоду од 1920 до 1922. године. Проблем који разматрамо је врло комплексан. У изучавању маргина у оквиру поетике југо-даде, дотађићемо се типологије маргине која обухвата политичку, социјалну и књижевну маргинализацију југо-даде као покрета, и родне и поетичке маргинализације које се спроводе у оквиру самог покрета.

### Политичка маргина

Југо-дада је настала 1920. године на терену новоформиране Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Краљевина је била монархистичка и није трпела радикално-терористичке политичке фракције као што су били тадашњи комунисти који су чак, на сам дан прогласа Видовданског Устава, 1921. године покушали да изврше атентат на регента Александра. Југо-дада је подржавала комунисте као и берлинска дада, од кога је трпела највећи утицај. То се види у тексту дадаистичког манифеста Драгана Алексића који је објавио у часопису *Зенић*. Алексић каже: „= ДАДА је револуционарац комунист“ (Алексић, 1978: 88). У истом тексту Алексић „потапа“ државу у којој живи и ствара: „(На дну Јадрана трафика СХС)“ (Алексић, 1978: 88). Овакви ставови ставили су Алексића под будно око фантома полиције, који му је истог лета, у име силе закона извршио претресање куће и при том му одузео пасош (Јованов, 1999: 47). Од тог тренутка стваралаштво Драгана Алексића ограничено је на територију Краљевине СХС, његово ће име до краја живота бити обележено, а он сам ће бити мучен, злостављан, изложен патњи и сиромаштву.

Последице овог насилног догађаја онемогућиће Алексића да путује по Европи, врши транскултурне утицаје са, пре свега, немачког културног подручја и да остави јачи печат у дада покрету. Истовремено Алексићу је одузето право на егзил. Самим тиме Алексић је био политички маргинализован.

### Социјална маргина

Социјална маргина југо-даде обухвата низак ниво комуникације који је остварио са публиком у јавним наступима, као и маргинализацију покрета од стране других -изама, пре свега зенитизма и надреализма, који су ипак били фактори утицаја југодадаистичке рецепције у друштву прве Југославије.

Драган Алексић је био избачен из Мицићевог, изузетно познатог и утицајног интернационалног авангардног часописа *Зенић* када је признао да је дадаиста. Мицић је своје неслагање са Алексићем појачао обја-

вљивањем часописа-ругалице *Дада-Јок* а циљ такве акције је био да се под дадаистичким именом објаве зенитистичке идеје и да се тиме покаже да дадаизам нема потребе да постоји. То је реализовао са братом Браниславом, Бранком ве Пољанским, у текстовима „Законик државе Дада-Јок“, „Дада? Антидада?“ и „Ја поздрављам Дадајок!“ (Зли волшебници 1, 1983: 287)

Рецепција југо-даде, односно дадаистичких перформанса, код шире публике у провинцији: у Осијеку, Винковцима, Суботици и Новом Саду, била је негативна. Шокирана публика постаје активни учесник и креатор атмосфере. Публика се са маргине премешта у центар у коме не господари ситуацијом већ се третира најчешће као покусни кунић – генератор дадаистичког задовољства. У анонимном тексту „Дадаистичка матинеја у Осијеку“ објављеном у часопису „Стража“ 23.08.1922. године каже се: „Дадаисте обећаше да ће доскора опет посетити Осијек. Ми им захваљујемо, а ако дођу, нека буду уверени, да ћемо се други пут заштитити од њихове лудости и дрскости. Иначе сам уверен, да се неће никада наћи ни један душевно здрав Србин, који би могао да следи „науку“, коју дођоше да проповедају типови какви су Алексић и Шлезингер и онај неотесани младић што је имао за време читаве „матинеје“ „врапца под шеширом“ (Зли волшебници 1, 1983: 306). Интересантно је то што Алексић тврди да се југо-дада, после фазе јавних наступа а до окончања повлачи у престоницу, то јест Београд. То значи да је провинција за југо-даду била центар а центар, то јест Београд – маргина.

Дадаизам у Краљевини СХС био је одбациван од надреалиста после Другог светског рата, посебно од Марка Ристића. Ристић је започео своје књижевно стваралаштво на траговима дадаизма, што је и сâм истакао у тексту „Преображења Даде – Хисторија литературе која то није“ 1924. године, затим је уследило негирање везе надреализма са дадаизмом 1929. године у тексту „Кроз новију српску књижевност“ до потпуног одбацивања Алексића и Југо-даде после Другог светског рата што можемо објаснити жељом надреалиста, који су имали и политичке функције, да буду једини признати авангардисти. Тако је југословенски надреализам маргинализовао Југо-даду.

Дада је себе самоукинула 1922. године. Окидач за самомаргинализацију и самоуништење налази се у самој поетици даде који се бори против окоштавања било које врсте. Да би спречила производњу друге, треће и неке наредне генерације дадаиста она је морала да направи дисконтинуитет у свом постојању. Југо-дада је поштовала одлуку дада-централе која се налазила у Немачкој да пошаље прилог за дада-архив који би се отворио 1999. године. Разлог за 77-огодишњу хибернацију даде, према Алексићевим речима, лежи у незрелом човечанству које не схвата идеје на којима почива дада. (Алексић, 1978: 110). На тај начин, југо-дада је самоубиством себе спасла животарења у који је упао зенитизам после престанка изласка *Зеница* 1926. године, превасходно из политичких а и финансијских разлога.

## Поетичка маргина

Поетичка маргина обухвата неколико планова: „дадасофију“ као маргинални аспект филозофије, однос према маргиналним културама као што је, грубо речено, афричка и црначка, затим обухвата маргиналне личности у Алексићевим делима, игру у његовој поетици као и излете у друге медије, пре свега филм.

Дадасофија је одговор на филозофију система на којој почива западноевропска филозофија. „Какотедрагост“ је југодадаистички синоним за дадасофију. Овакав вид филозофије заснива се на разбијању логичких истина у циљу афирмисања апсолутне слободе у мишљењу. Као производ овако измењене филозофске перспективе добијамо следеће ставове Драгана Алексића: „Истина је *мој* појам ( $2 \times 2 = 5$ ), и контраст *варка* је *мој* појам. Дакле нетачна је објективност истине (...) Зато ДАДА тежи за какотедрагошћу. Радост је варка и истина, радост, основ свему.“ (Алексић, 1978: 83). Овим грубим растурањем логике дада је припремала терен за Дериду и деконструкцију.

Црначка уметност, на другој страни, као колонијална и такође маргинална, постаје изазовна авангардистима уопште. Она за њих представља појам слободе и напредак који се остварује парадоксалним повратком примитивизму. Објављивање поетичке полемике око вредности црначке уметности између зенитиста међу којима је био и Алексић и Богдана Поповића донело је вишеструку потврду дадаистичке маргине. То је посебно кулминирало у Алексићевом тексту „Водник дадаистичке чете“: „Свему је база била досетка. И лепа вегетација (за једног даду) лежала је у разноврсним борбицама противу Богдана Поповића и ортака у истицању црначке уметности.“ (Алексић, 1978: 112). Овде имамо потврду става да се маргина храни ратом са центром: што више борба траје тиме се идентитет маргине продужава и укорјењује. Тако се позиције маргине и центра у полемичком дискурсу неутралишу.

Маргиналне личности Алексићевих дела можемо класификовати у неколико типова маргине: маргина типа „дефектни субјекат“, где се налази подтип „болесник“ са потподтипом „лудак“, подтип „лик-синеглоха“ а у разматрање овог проблема узећемо и жену као полни и родни маргинални тип.

Лудак број 8 је јунак Алексићеве приче „Луд је човек“. Овде имамо деhumanизацију човека-болесника који се своди на број. Његова болест је резултат психичких траума из Првог светског рата: „Лечник се надвија, њему слуша, помиче, говори: – Како је то могао – Овај ... Како дуго је овде? – 333 дана – Дошао? – Двадес.. не, тридесетого октобра. – Девестоосамнаесте! – Девестоосамнаесте! – Чудновато – - Да – - Међу последњима – Задњи – Климање главом. Сат чепрка – Бунцање чара по зиду: наставак следи.“ (Алексић, 1978: 20). Простор и време у његовој свести су деформисани и фрагментарни толико да је она пренета на формални план приче.

Подтип „лик-синеглоха“ обухвата ликове који у Алексићевим делима нису људи већ нешто што иде уз људе. Примере за то можемо наћи у приповеци „Пиштаљка иде улицом – госп-ТИПКА“ где су мушки актери улица, пиштаљка, типка, сирена, бензинпила (моторна тестера). На



другој страни, у драми „Липтовски сир са ватрогасном капом“ драмска лица су лутка и ватрогасна капа. Ови маргинални, квази-ликови су описани као механичка бића која понављају покрете, нелогично се понашају и причају. Они су носиоци „какотедрагости“, дадасофског алогоцентричног погледа на свет – слободног света у коме не влада рацио већ егзистенцијалистичка равнодушност према сваком хтењу.

Још један маргинални тип у поетици Драгана Алексића је жена. Она се у песми „Лабораторија“ третира искључиво као објект пожуде, као секс-машина коју садистички „жудно жеже жарка жица жустрог конвертора“ (Алексић, 1978: 54). Жена се, у стиховима Алексићеве песме „Trademark“ деградира на екстремну, екстра-помодарку коју пореди са перушавом птицом: „ах ти перушава жено Цицо / баш увек са марком екстра / екстра пудер / екстра мидер / екстра смех / екстра луес“ (Алексић, 1978: 53) Уопште, Алексић бира тзв. даме за ликове жена у својим делима. Оне никада не заузимају субјект-позицију у делу већ су обично објекти посматрања, жртве моде, поигравања и задовољења мушке пожуде.

Једно од маргиналних подручја књижевности у којима се дадаисти па и југодадаисти радо крећу је игра. Дадаисти су сматрали прављење часописа игром јер су експериментисали са словима: њиховом величином, облицима, слагањем таквих разнородних слова у текст нестандартног изгледа. Ово су пре њих радили футуристи.

Оно што дадаисти желе је не футуристичко „ослобађање речи“ већ, што је могуће потпуније, уништење читљивости текста. Насловна страна српског дадаистичког часописа *Dada tank* је крајње ентропична и очуђујућа. Елементе игре овде можемо видети у не-жељи уредника поменутог часописа, Драгана Алексића да свима буде јасан, да створи једну кохерентну насловну страницу. Испада да су делови насловне странице часописа готово насумице поређани. На њој се с тешком муком може прочитати „дада танк“ зато што су слова отшампана у два видно различита фонта, две видно различите величине и у два правца која се секу под углом од 90°.

Као додатне елементе игре који иду у прилог дадаистичкој „неозбиљности“ наводимо: језичку комбинаторику у „црначким песмама“ Драгана Алексића као што је „Табла циклон II“, експериментисање формом до нечитљивости осмосмерног текста као што је текст под називом „Обилатности“ као и поигравање живим језицима у већини полиглосичних песама југо-даде, а нарочито у радикалном виду овакве праксе који налазимо у писању текстова на измишљеном језику.

Интересовање за филм, који такође можемо сматрати маргиналним поетичким елементом, може се пратити још из Алексићевог зенитистичког периода. Песма под метатекстуалним називом „Песме филма Pathé“ објављена у часопису *Зеници*, бр. 10 из 1921. године, доноси собом једну футуристичку опчињеност филмом: „Трепет филма снажне овејане спирале / облепљују се суровом масти човјека. Ето / умрли инстинкти чапкају звуку: места!“ (Алексић, 1978: 16). Интерпретативни кључеви за овај фрагмент песме налазе се у снажном дејству филма да продре у људ-

ски живот, односно да гориво (маст) за своје генерисање, филм тражи у животу и човеку као носиоцу тог живота.

У приповеци „Луд је човек“, Алексић текст прилагођава филмском језику. Читава приповетка је грађена по принципу третмана, текста који је сажетији од уобичајене приповетке, секвенционирани је и превасходно састављен од описа радње са понеким дијалогом. Он од писца превасходно захтева познавање филмског медија док се компонента литерарног унеколико занемарује. (Петрић, 1968: 37). То се види на самом почетку приповетке: „Лежи. Леже. Једна шкатуља. Димензије и боје, преграци, кревети, стопала, пљувачнице, златни рез. – Болница.“ (Алексић, 1978: 18). Алексић користи слику у опису као визуелну метафору: „Сви: беле сардине, тачни редови, бројеви у дуљину, немоћно трагање снаге. Куда нестају дубине? Завитлане, спиралне, типичне, блезгашке фигуретине на зидовима, четири је један ред, осам два.“ (Алексић, 1978: 18). Свођење болесника на сардине и кафкијански деформисан простор требало би да дочара психотичну постратовску ситуацију. У контрапунктски монтираном фрагментарном средишњем делу текста приповетке имамо смену „кадра“ очију болесника са менталним сликама тог истог болесника које се крећу од сцене говорника и масе на тргу, стражарима који прогањају болесника-дезертера<sup>1</sup>, халуцинацијама у којима болесника вређају, туку а он сâм осећа неиздржив бол и грч.

Инсистирање на дионизијској слободи која је бескомпромисно желела да уклони свако поетичко ограничење и да превреднује уметност у чијем се центру налазио модернистички логос, довело је дадаисте у сукоб са свим значајнијим књижевним факторима гдегод су се манифестовали. Овај сукоб је резултирао њиховом жестоком маргинализацијом захваљујући дадаистичкој малобројности насупрот великом броју поборника „лепе, јасне и пуне емоција“ књижевности. Аксиолошки посматрано из тачке гледишта српске модерне, тада владајуће српском књижевном сценом, дела југо-даде се налазе на дну. У земљи на рубу европске културне баштине као што је Краљевина СХС, бити дадаиста значило је бити двоструко маргинализован. Да би били уочени и опстали упркос свему, југодадаистички субјекти морали су бити бар двоструко активнији и радикалнији у својим намерама и остварењима.

На крају можемо рећи да овај рад представља само увод у маргинална поља Југо-даде. Ова поља су бројна и само их једна дубока систематизација може озбиљније обухватити. Осветлили смо само врх леденог брега. Даље истраживање би свакако имало тенденцију ка проучавању маргинализације дадаистичког идентитета тврђом да је он постекспресионизам или протонадреализам, испитивању тематске оскудности у односу на берлинску, париску и њујоршку Даду, истраживању узајамне привлачности Југо-даде и других покрета код којих су дадаистички елементи били на рубовима поетика као што су мађарски активизам и чешки поетизам као и проучавање конструктивистичких и футуристичких примеса у Југо-дади који су били резултат мезалијансе Југо-даде и зе-

1 Дадаисти су иначе махом били дезертери из Првог светског рата. Свој покрет су формирали у неутралној Швајцарској, у Цириху, 1916. године.

нитизма. Такође, даље проматрање маргиналних аспеката Југо-даде би укључило и утврђивање степена маргинализованости статуса Драгана Алексића енциклопедијама, приручницима и лексиконима, непостојања Драгана Алексића у наставним плановима и програмима на свим нивоима образовања као и свођењу рачуна који се односе на проучаваоце који су до сада радили на демаргинализацији југо-даде и Драгана Алексића.

### Литература:

Алексић, Драган, *Дада шанк*, Нолит, Београд, 1978.

*Дада шанк*, једини број, Загреб, 1922.

*Dada jazz*, једини број, Загреб, 1922.

Јованов, Јасна, *Демистификација апокрифа*, Апостроф, Нови Сад, 1999.

*Зли волшебници 1*, приредио Гојко Тешић, Слово љубве, Београдска књига, Београд, 1983.

Petrić, Vladimir, *Uvođenje u film: kako se stvara film, kakvo dejstvo ima film*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1968.

Ристић, Марко, *Хисторија лијературе која није хисторија лијературе*, Књижевник, бр. 3–4, Загреб, 1924.

Ристић, Марко, *Кроз новију српску књижевност*, Нова литература, бр. 7–8, Београд, 1929.

## VERNACHLÄSSIGUNG UND JUGO-DADA-BEWEGUNG, DIE DADAISTISCHEN FRAKTION AUF DEM TERRITORIUM DES KÖNIGREICHS DER SERBEN, CROATEN UND SLOWENEN

### Zusammenfassung

Die Arbeit beschäftigt sich mit dem Erforschen der Vernachlässigung der Jugo-Dada-Bewegung, der dadaistischen Fraktion auf dem Territorium des Königreichs der Serben, Croaten und Slowenen im politischen, sozialen und poetischen Bereich. Der politische Bereich wird auf das Verbot des Bewegens außer des Landes von Dragan Aleksić, des Begründers und Hauptvertreters der Jugo-Dada-Bewegung gerichtet, womit weitere transkulturelle Wirkung der Dada-Bewegung auf dem Territorium des Königreichs SCS unmöglich gemacht wurde. Soziale Vernachlässigung bezieht sich auf die Rezeption, die die jugodadaistischen Manifestationen auf dem Territorium der Provinz Woiwodina und Slawoniens unbeachtet lässt. Endlich wirkt der poetische Bereich der Vernachlässigung auf zwei Bereichen: der eine betrifft das zenitistische und überrealistische axiologische Abstreiten der Errungenschaften der Jugo-Dada-Bewegung, und der andere bezieht sich auf poetische Nebenbereiche innerhalb der Jugo-Dada-Bewegung.

Vladimir Perić



Мирјана ДАНИЧИЋ  
Београд

## МОРИСОНИНА ТРИЛОГИЈА – ЕКСПЕРИМЕНТИСАЊЕ ЖАНРОВСКИМ КОНВЕНЦИЈАМА?

Ауторка рада бави се анализом почетака и завршетака два романа Тони Морисон (*Вољена* и *Џез*), повлачећи паралеле и проналазећи разлике између конвенционалних почетака и завршетака књижевних дела одређених жанрова и Морисониних варијација таквих жанровски условљених почетака и завршетака. У роману *Вољена* почетак нарације личи на почетак готског романа написан у маниру Ен Радклиф. У *Џезу* списатељка користи образац крими-романа у стилу Рејмонда Чендлера. Међутим, иако форма неизбежно подсећа на карактеристике жанра, завршетак романа може да изневери очекивања читалаца, а овај рад покушава да објасни зашто Тони Морисон експериментисање жанровским конвенцијама.

**Кључне речи:** Тони Морисон, жанр, готски роман, детективски роман

### Увод

Оно што се у књижевној критици често помиње као трилогија Тони Морисони (чак Дантеовска трилогија) обухвата романе *Вољена* (1987), *Џез* (1992) и *Рај* (1998). Иако ова три романа немају исте ликове, нити се може рећи да им је слична радња, можемо их лако посматрати као један уметнички покушај да се опише историја америчких црнаца од периода ропства до потпуне слободе остварене борбом за грађанска права. У роману *Вољена* Морисон описује последице ропства непосредно након аболиције, тачније 1873. године, у роману *Џез* описује живот црнаца у урбаној средини – у Харлему током двадесетих година XX века (што је период популаризације џез музике и, у ширем смислу, џез културе), а у роману *Рај* радња се одиграва седамдесетих година XX века у једном америчком градићу у ком је становништво у потпуности црначко. Дакле, кроз ова три романа лако се прати развој заједнице америчких црнаца током сто година борбе за људска и грађанска права. Овај рад бави се међутим анализом почетака и завршетака два наведена романа у којима конвенционални оквир приче који Морисон користи јесте у ствари њено експериментисање формом одређеног жанра: почетак романа *Вољена* сугерише форму готског романа, а почетак *Џеза* детективног романа.

### Роман *Вољена*

*Вољена*<sup>1</sup> је један сложен вишеслојни роман у ком нарација тече на више нивоа, нелинеарно. Радња се дешава 1873: бивша ропкиња Сета

1 Тони Морисон је за роман *Вољена* добила Пулицерову награду 1988. године.

живи на слободном Северу са кћерком Денвер и духом своје друге мртве кћерке након што су двојица синова побегла, свекрва умрла, а муж нестао без трага. На почетку романа у њихово домаћинство стиже Пол Ди, један од петорице мушкараца са којима је Сета била роб на једној фарми у Кентакију.

124 је зловна. Пуна бебиног отрова. Жене у кући су то знале, као и деца. Већ годинама свако од њих бори се са том злбом на свој начин, али до 1873. Сета и њена кћерка Денвер остале су једине жртве. Бака Бејби Сагз је мртва, а синови Хауард и Бјуглар побегли су још када су имали тринаест година – када је огледало пукло након што су се само огледали у њему (то је био знак за Бјуглара), а када су се на торти појавила два сићушна отиска дланова (то је било превише за Хауарда).<sup>2</sup>

Овакав технички одлично осмишљен почетак, у ком се кућа уводи у причу једним јединим придевом (зловна), већ у првој реченици обавештава читаоца о чему роман говори – о злоби. У другој реченици помиње се беба, односно бебин отров, а потом се представља читав низ ликова – Сета и кћерка Денвер, бака, два одбегла брата. Ипак, два главна лика упознајемо у прве две уводне реченице – први је кућа, а други беба. У овом тренутку читалац не зна о којој беби је реч у уводном пасусу, али видимо да је то једна моћна беба која контролише целу кућу и животе њених становника.

Уводна реченица (124 је зловна) износи чињеницу која сугерише натприродни квалитет текста: у кући пуцају огледала, појављују се отисци у торти, дешавају се неприродне ствари. Овакав почетак уводи читаоца право у чудна збивања у кући 124, као да је и он један од ликова. Готски почетак романа може нас навести да помислимо да је и прича такве природе, али у даљем тексту ауторка паралелно користи (историјске) чињенице док ствара језиву и сабласну атмосферу. Један од конвенционалних елемената готског романа јесте управо велика осамљена кућа (какав дворца, замак или вила) препуна тајни у коју стиже девојка коју обично нико не воли, а потом кућа и овакво окружење најпре подстичу, а на крају разрешавају унутрашњи конфликт јунакиње. Морисонина кућа 124 испуњена присуством духа плаши јунакињу Сету. Кућа се налази у предграђу Синсинатија, на самом крају града и када се Сета уселила у њу са својом породицом „кућа није имала број, јер се Синсинати тада није протезао дотле“<sup>3</sup>. Још један конвенционални готски елемент јесте присуство духа који терорише цело домаћинство. Дух у роману *Вољена* је стваран (није само сабласна приказа), његово постојање узима се здраво за готово, нико од ликова не сумња у његово (њено) физичко присуство. Дакле, није у питању терор од стране непознате силе, и не постоји могућност да читалац „не верује“ у присуство духа. Када се у првој половини романа појави отелотворење духа као један од ликова, имамо један типично готски призор, додуже прилично снажан за читаоца – тајанствена појава која на крајње необичан начин излази из реке:

2 Т. Morrison, *Beloved*, Vintage, London: 2005, 1. Све преводе одломака из романа *Вољена* урадила је ауторка рада.

3 *Ибид*, 3.

Потпуно обучена жена изађе из воде. Чим је стигла до суве обале реке, села је и наслонила се на дуд. Цео тај дан и целу ноћ је тамо преседела, главе наслонене на стабло на прилично необичан начин да је лако могла да сломије обод свог сламненог шешира. Све ју је болело, а највише плућа. Потпуно мокра, једва долазећи до даха, сате и сате је провела седећи тамо тешких капака. Дневни поветарац осушио јој је хаљину, а ноћни ветар ју је изгужвао. Нико није видео да је изашала, нити наишао у пролазу. Да јесте, врло је могуће да би оклевао да јој се приближи. Не зато што је била мокра, нити што је спавала и дисала попут астматичара, већ зато што се усред свега тога смешила. Било јој је потребно цело следеће јутро да се подигне и крене кроз шуму, поред огромног храма шимшира, преко поља до дворишта куће изграђене од сивих блокова. Поново исцрпљена, села је на прво zgodно место, један пањ близу степеница куће 124.<sup>4</sup>

У својој студији *Настјанак готског романа* Мери Килгер тврди да се појава духа типична за готски роман и његова тадашња сврха друштвене критике сада оживљава у критичкој методологији која се бави откривањем сакривених (сахрањених) тајни одређених култура. С друге стране, психоаналитички приступ каже да готско одражава повратак потиснутог, где подсвесна психичка енергија пробија ограничења свесног. Ако узмемо три општеприхваћене особине готског романа – рашчлањавање текста, наративну неповезаност и презир према форми, видећемо да је цео роман *Вољена* написан у овом духу: у роману нема означених поглавља, делови су, уместо тога, одвојени белинама или празном страницом, постоје пасуси који су написани без иједног знака интерпункције, чак без великог слова. Очигледно је да готско код Морисон није „ескапизам од стварности, већ њена деконструкција и рашчлањавање“<sup>5</sup>.

Главни лик у роману је Сета, жена која је убила своју кћерку док је била беба како би је сачувала од ужаса ропства, а заплет романа се управо темељи на повратку отелотворења мртве кћерке која почиње да злоставља психички цело домаћинство (мајку, сестру и маминог партнера Пола Дија). На сличан начин, у готском роману често родитељи сакате децу, или деца родитеље, а по правилу повратак мртвих проузрокује страдање. Сета је убила своју бебу и сада се дух те бебе вратио да је доведе до психичке и менталне пропасти.

Један од најранијих поджанрова готске књижевности јесте тзв. конзервативни женски готски роман чији је оснивач Ен Радклиф. Када се појавио, женски готски роман желео је да образује своје читатељке и због ове дидактичке црте сматра се конзервативним. С друге стране, он представља своје јунакиње као самосталне храбре хероине које се боре против мрачних сила. Иако се и даље расправља шта су одлике готског жанра, сматра се да су четири основне карактеристике женског готског романа оне које се редовно јављају у сваком таквом роману: јунакиња, зликовац, кућа духова, натприродна сила. У женском готском роману супротстављене су прошлост и садашњост и јављају се бројне дилеме које се односе на потиснуто сећање, може доћи до удвајања ликова који често живе

4 *Ibid.*, 60.

5 M. Kilgour, *The Rise of The Gothic Novel*, Routledge, London & New York: 1995, 9.

у затвореном простору. Због свега овога, готски роман је идеална форма за писање о проблемима којима се Морисон бави у роману *Вољена*. Сета бежи од прошлости која је прогања живећи у кући која је пуна заробљених успомена. Ипак, сами ликови имају другачије особине од ликова у готском роману. Традиционална готска јунакиња је добра и честита, и на делу и у мислима, што се никако не може рећи за Сету – жену која је починила чедоморство. У заплету женског готског романа какав пише Ен Радклиф, сећање служи као неопходна веза између прошлости и садашњости јунакиње. Сећање је реакција на наглу промену која је настала услед „шока који је настао због насилне смрти“<sup>6</sup>. Сећање код Морисон (односно, поновно сећање или сећање изнова, што је покушај превода Морисонине лингвистичке иновације *rememory*) јесте Сетина реакција на губитак кћери (односно њено убиство), чиме Морисон повезује своје интересовање за испитивање феномена сећања са традиционалном причом о духовима. Када Вољена стиже у Сетино домаћинство, сећање на страشان чин из прошлости добија свој физички облик, отелотворује се, а Сета мора да нађе начин да га преброди, али најпре мора да истражи и суочи се са оним што је „унутра“. Конкретан тренутак материјализације духа убијене девојчице оличава снагу прошлости, али и „Сетину потребу да превазиђе прошлост ако жели да крене даље“<sup>7</sup>.

Сама Вољена поседује низ особина које се приписују духовима: има потпуно нову кожу на којој су уочљиви једино трагови насилне смрти, има натприродне моћи, може да мења свој физички облик кад год пожели, може да баца чини, да једним прстом подигне огроман терет, да затрудни.

Како се читалац ближи крају традиционалног готског романа, претња натприродних сила постаје све већа, толика да ће на крају усмртити јунакињу ако се не нађе неко ко ће је извући из животне опасности. Натприродне силе остају неразјашњене, или се једноставно „објасне“ као натприродне, или се, ређе, за њих пронађе какво рационално објашњење. На крају романа *Вољена*, дух постаје толико снажан да све брже одузима Сети животну снагу, па цела заједница одлучује да му се супротстави и спаси Сету од злокобних моћи убијене кћерке. Црнкиње се окупљају и уз помоћ „ритуалних молитви и певања“, који имају функцију егзорцизма, отерају духа, чиме у ствари појава ове утваре непобитно остаје резултат натприродног. Ела је једна од жена која доноси одлуку да треба сви да се умешају и извуку Сету из замке коју је Вољена поставила:

Док год духови излазе са својих места за духове како би продрмали предмете, плакали, разбијали и слично, Ела је имала разумевања. Чак ако неки дух узме људски облик и закорачи у њен свет, па, све се враћа, све се плаћа. Није јој сметало мало разговора између два света, али овако нешто права је инвазија.<sup>8</sup>

6 *Ибиц*, 27.

7 J. Matus, *Toni Morrison*, Manchester UP, Manchester & New York: 1998, 113.

8 T. Morrison, нав. дело, 302.



Појава Вољене у роману не може се рационално објаснити. Као и у готском роману, и код Морисон је сам заплет важнији од открића на крају приче:

Доле код реке иза 124 њене стопе долазе и одлазе, долазе и одлазе. Толико познате. Када би неко дете или одрасло створење ставило своја стопала у те трагове, они би одговарали. Када би их извадили, трагови би нестали као да нико никада туда није прошао.

Временом су сви трагови нестали, и заборављене су не само стопе, већ и вода, и све што је тамо доле. Све што је остало је време. Не дах заборављених и необјашњивих, већ ветар у стрехама, брзо пролећно отапање леда. Пуко време. Свакако не бучно тражење пољупца.

## Вољена.<sup>9</sup>

Последња два пасуса романа описују контрадикторну природу Вољене, коју су сада сви заборавили и не сећају је се. Природне силе (ветар у стрехама, отапање леда, временске прилике) сада су замениле натприродне силе (стопе које се појављују и нестају) које читаоцима остају неразјашњене. У женским готским романима које је писала Ен Радклиф, ауторка увек даје једно рационално објашњење за све „натприродне“ догађаје. Постоји још један поджанр готског романа – објашњено натприродно – у ком природни закони не престају да важе и у ком се лако одбацују све натприродне појаве. Овај поджанр ослања се на Фројдову дефиницију сабласног, односно невероватног. Он сабласне појаве дефинише као ствари које су нам познате, али су нам на одређени начин стране или болне. По Фројду, сабласно не долази споља, већ из нечега што је потиснуто у нама, а подстакнуто прошлим искуствима. Сета се годинама труди да потисне болна сећања на ропство и убиство детета које је починила (што је њено „сабласно“) и живи „заробљена у сопственим сећањима“<sup>10</sup>. Када прошлост добије материјални облик духа, Сетина сећања навиру и прете да је прогутају. Постоје критичари који кажу да је наша немоћ да разумемо природу тог духа управо поента свеукупног Морисониног уметничког настојања. Сам епилог објашњава духа као део свакодневне временске, значи природне, атмосфере, а сви који су је познавали заборавили су је „попут непријатног сна који нас мучи усред ноћи“<sup>11</sup>.

## Роман *Цез*

Док роман *Вољена* почиње бројем, роман *Цез* почиње звуком, који је на енглеском представљен консонантима *sth*:

Их, познајем ту жену. Живела је с јатом птица у Авенији Ленокс. Знам јој и мужа. Он се заљубио у осамнаестогодишњу девојку, и та дубока, потмула љубав толико га је растужила и усрећила да је убио девојку из пиштоља само зато да осећање не би ишчилело. Кад је његова жена, а она се зове

9 *Ибид*, 324.

10 J. Матус, нав. дело, 112.

11 T. Morrison, нав. дело, 323.

Виолета, отишла на погреб да види девојку и да исече њено мртво лице, оборили су је на под и избацили из цркве. Потрчала је кроз сав онај снег, а кад се вратила у свој стан извукла је птице из кавеза и ставила их на прозор да се смрзну или одлете; није задржала ни папагаја који је говорио: „Волим те“.<sup>12</sup>

Сам почетак романа *Цез* указује на поновљену вишеструкост и вишеслојност и језика, и приче. Сврха ономатопејског звука с почетка јесте да се што пре закупи читаочева пажња. Ова три слова СТХ могу на енглеском да означавају SOUTH или SETHE, ако прихватимо да три раније наведена романа посматрамо као трилогију.<sup>13</sup> У прилог овоме говори и опис овог консонантског скупа који налазимо у претходном роману *Вољена* као „звук којим се жена оглашава када промаши рупу на игли док увлачи конач“.<sup>14</sup> Стога можемо претпоставити да је анонимни свезнајући наратор у роману *Цез* који тачно зна шта се десило и који подсећа на приватног истражитеља у каквом крими роману – жена. Она се поставља као да зна све детаље догађаја, а сада ће и нама – читаоцима – да их открије.

Друга реченица (Познајем ту жену) упућује на женско оговарање, као и жељу нараторке да задобије поверење читалаца. У првом пасусу ми добијамо скраћену верзију приче, а на наредне четири стране и целу причу: Цоову аферу са Доркас, њено убиство, Виолетин очај и покушај скрнављења Доркасиног леша, као и пријатељство које после тога настаје између Виолете и Доркасине тетке. Ово уводно поглавље завршава се примедбом „исход се разликовао само по томе ко је у кога пуцао“<sup>14</sup>. Дакле, роман нам даје причу о модерном градском злочину. Ако погледамо историју књижевности, видећемо да су први записи о градским злочинима били документарна проза, али врло брзо су их разни аутори попунили архетиповима и заплетом готског романа. Тако посматрано, и *Цез* је прича о једном духу, само што овај дух убијене Доркас није отелотворен, него опседа мисли и ум ликова у роману, а сваки њихов покрет прати помисао на убијену девојку.

Ни у овом роману поглавља нису означена, нити нумерисана, већ се „сливају“ једно у друго, као у каквом детективском роману:

Крај првог одељка:

Ожењен је женом која разговара углавном са својим птицама. А једна од њих одговара: Волим те.

Почетак другог:

Или је бар некад одговарала.

Крај четвртог одељка:

Закопчала је капут, изашла из Дагијеве радње и приметила [...] да је стигло пролеће.

12 Т. Морисон, *Цез*, Плато, Београд: 2002, 9. Сви преводи одломака из овог романа узети су из наведеног извора.

13 Сама списатељка их је у више наврата описала као трилогију и као једно уметничко остварење.

14 Т. Морисон, *Цез*, 12.

Почетак петог одељка:

А кад пролеће дође у Сити, људи приметe једни друге на улици.

Сматра се да је тзв. тврди детективски роман усавршио Рејмонд Чендлер који је жанр довео до савршенства. Такозвани тврди кримићи лако се препознају по томе што садрже злочин, насиље и секс, што су управо три основне теме романа *Цез*. Овај књижевни жанр појавио се двадесетих година XX века, баш када се дешава радња романа *Цез* (у Харлему у зиму 1926. године). Током те деценије Харлем је био обећани град за мноштво црнаца миграната са руралног Југа у индустријски развијен Север. У *Цезу* Морисон транспонује музику свог народа, која је баш тада настајала и изражавала тугу, веру и радост, у другу уметничку форму. Она језик трансформише у моћан инструмент на ком свира своју мелодију и некако је природно да ће користити баш детективски жанр како би читаоца што више увукла да учествује у развоју догађаја. Ипак, и злочин и решење злочина описани су на прве две стране. Џо Траг упуцао је своју младу љубавницу Доркас, па читалац не мора да прати трагове, јер је детективски жанр очигледно само оквир приче. Права мистерија није ко или како, већ зашто, односно детективским језиком казано – питање је шта је мотив. Форма детективног романа представља „одлично средство за романсијера који се бави језиком, приповедањем и тражењем значења“<sup>15</sup>, дакле ауторка користи овај жанр како би испричала сасвим другачију причу.

Детективска прича издвојила се као посебна књижевна форма када је дошло до развоја савремене полиције и стварања модерне бирократске државе током XIX века. Детективски роман настао је од готског романа, као и неколико других жанрова. Ипак, класичне детективске приче из XIX века доста се разликују од тврдог кримића који нема у тој мери јасне и прецизне особине. Детектив из тврдог кримића скоро никада не поседује аналитичке моћи једног Шерлока Холмса, штавише, интелект није његов најјачи адут – он снагом решава проблеме и разрешава злочин. Овај поджанр временом је постао урбани жанр у ком је и сам град у ком се радња дешава лик у роману. На исти начин, код Морисон је Сити (Харлем) лик, ако не и главни лик, јер је то место новог почетка: „Луда сам за овим градом... У граду попут овог моји снови расту и осећања приањају уз све“<sup>16</sup>, признаје нараторка. У време које је описано у роману, Харлем је највећа црнаца заједница у Америци коју тада називају „престоницом расе“. Био је интелектуално стециште свих америчких црнаца, „културна Мека Американаца афричког порекла“<sup>17</sup>. Између 1920. и 1930. године број становника Харлема се дуплирао. Нараторка у *Цезу*, која јесте свезнајућа, али ипак непоуздана, примећује да у Ситију постоје „разне врсте незнања и злочина“: „Сити наводи људе на помисао да могу некажњено радити шта год желе, то ми се свиђа“<sup>18</sup>. Доба цеза у Харлему унело је на-

15 J. Tally, *The Cambridge Companion to Toni Morrison*, CUP, Cambridge: 2007, 77.

16 T. Morrison, *Цез*, 12.

17 J. Tally, нав. дело, 60.

18 T. Morrison, *Цез*, 13.

силну промену у животе Џоа, Виолете и Доркас. Џо је најпре преварио жену, потом убио љубавницу и једино што је наратору остало да објасни (на почетку романа) јесте разлог за овај злочин.

Нешто што је заједнички елемент свих детективских романа јесте – загонетка. Морисон поставља загонетку у роману *Џез* већ у загонетном епиграфу:

Ја сам име звука  
И звук имена.  
Ја сам знак писма  
И ознака поделе.

Ово су стихови из једне гностичке поеме „Гром, савршени ум“ који су у ствари загонетка којој недостаје оно рефренско питање: шта сам ја? Дакле, питалица на почетку упућује читаоца на природу дела које је пред њим, као да је роман проширење ове почетне загонетке.

Када се слуша аудио верзија романа (у којој сама Тони Морисон чита свој роман) слушаоцу није потребно више од пар минута да схвати да је глас приповедача у ствари имитација жестоког детектива Филипа Марлоуа. Дакле, још једном жанр је Морисонино средство, читалац изиграва детектива, памти трагове, ствара закључке да би на крају изостало јасно решење. Роман се завршава монологом нараторке која говори о себи и поистовећује се са самом књигом. Открива нам како ни сама не разуме ликове, мада им завиди, јер чезне да достигне љубав какву су они искусили:

Завидим им на њиховој јавној љубави. Ја сам упознала љубав само у тајности, делила је у тајности, и жудела, жудела да је покажем – да гласно кажем оно што они уопште не морају да кажу...

Али, не могу да кажем наглас; никоме не могу да кажем да ово чекам читавог живота. Умем да чекам зато што сам за то изабрана. Да могу, рекла бих. Рекла бих: роди ме, препороди ме. Слободан си да то учиниш, а ја сам слободна да ти допустим, јер види, види. Види где су ти руке. Сада.<sup>19</sup>

Роман се завршава на начин који никако није уобичајен за детективски жанр. Морисон персонификује однос читаоца и књиге као однос љубавника, њихов загрљај, што је доказ списатељкине жеље да ангажује читаоце и увуче их у процес читања (да роде и препороде текст). На крају *Џеза*, Џо и Виолета су се помирили, па можемо рећи да је завршетак романа романтичан. Критичари и за Чендлерове романе кажу да имају романтичне завршетке, јер јунак решава злочин и открива покварену страну друштва. Морисонин крај би веома личио на чендлеровски само да је злочинац на крају кажњен за злочин који је починио. Међутим, на крају романа *Џез* он је заробљен (кажњен) у својим сећањима уместо у затвору (као и Сета у роману *Вољена*).

<sup>19</sup> *Ибид*, 195.

## Закључак

Почеци оба романа различити су од конвенционалних почетака жанрова које опонашају, чиме се подвлачи значење текста. Оба заплета конструисана су око приче о једном духу, а приче о духовима су врло популаран жанр чије конвенције Морисон намерно користи како би изиграла очекивања читаоца. У роману *Вољена* она се поиграва формом традиционалне приче о духу, само што имамо увид у унутрашњи монолог тог женског духа, и у њену историју. *Цез* почиње као крими роман, али се завршава као љубавни роман. Оба романа изграђена су око одређене загонетке: Ко је Вољена? Ко је нараторка? И структура и техника оба романа само служе да се нагласи тема (сећање у првом, стварност у другом роману).

Морисон никако није први велики писац који се бави озбиљним темама у жанру који критика сматра минорним (чак нижеразредним). Она жели да читаоци буду активни у процесу читања књиге, а ове две жанровске форме јој то омогућују, јер читаоци морају будно да прате трагове<sup>20</sup> и интензивно размишљају како би попунили све нејасноће на које наилазе у ова два романа. Међутим, како жанр поред спољашње форме, чини и унутрашња (став, тон, сврха)<sup>21</sup>, онда је пажљивом читаоцу јасно да се Морисон само „игра“ жанровским формама и да *Вољена* никако не може бити искључиво готски роман, баш као што *Цез* никако није детективски. Желећи да нагласи да ропство од људских бића прави „духове“ или, да се послужимо термином савремене кинематографије – зомбије (у слободном преводу, живе мртваце), Морисон руши границе реалистичног приповедања уводећи у реалистичну, чак документарну причу<sup>22</sup>, лик духа не осетивши потребу да читаоцу некако објасни ову натприродну појаву. На сличан начин, у роману *Цез* ком причу смешта у детективски оквир, она већ на самом почетку укида елемент напетости, основну особину детективног романа, откривајући починоца убиства на трећој страни романа. Дакле, и овде је форма пуко средство за ауторку којим она успева да обради велике теме попут љубави, издаје, чак културних образаца једног народа у одређеном историјском периоду. Лакоћа којом се Морисон поиграва формом устаљених жанрова показује управо величину једног нобеловца<sup>23</sup> и неког ко има заслужено место у савременом канону светске књижевности.

20 Цо, главни јунак романа *Цез*, нимало случајно презива се Трејс (енгл. Trace) што у преводу са енглеског значи *траг*.

21 Р. Велек и О. Ворен, *Теорија књижевности*, Нолит, Београд: 1991, 270.

22 Лик Сете заснован је на историској личности Маргарет Гарнер, одбегле ропкиње, која је убила двоје своје деце управо не желећи да доспеју у руке бившег робовласника који је полагао право и на њу и на њену децу. Маргарет је ухапшена при покушају да убије и треће дете, а суђено јој је за „одузимање туђе имовине“, а не за убиство и покушај убиства, јер су робови тада законски били дефинисани као имовина која припада робовласнику.

23 Тони Морисон добила је Нобелову награду за књижевност 1993. године.

**Литература:**

Hogle, J. E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: CUP, 2002.

Kilgour, M. *The Rise of the Gothic Novel*. London & New York: Routledge, 1995.

Matus, J. *Toni Morrison*. Manchester & New York: Manchester UP, 1998.

Morrison, T. *Beloved*. London: Vintage, 2005.

Морисон, Т. *Џез*. Београд: Плато, 2002.

Tally, J. *The Cambridge Companion to Toni Morrison*. Cambridge: CUP, 2007.

Велек, Р. и Ворен О. *Теорија књижевности*. Београд: Нолит, 1991.

**MORRISON'S EXPERIMENTING WITH THE GENRE CONVENTIONS**

**Summary**

The paper analyzes the structural organization and metaphorical colouring of the beginnings and endings of two Toni Morrison's novels, drawing parallels and, at the same time, finding dissimilarities between the conventional forms and Morrison's experimental variations. The author tries to discover if this Morrison's modification of the conventional beginnings also means closing the narrative in an unconventional way.

*Mirjana Daničić*

Биљана ВЛАШКОВИЋ  
Крагујевац

## МРТВИ КАО СВЕТИЊА У РОМАНУ ВИЛИЈЕМА ФОКНЕРА ДОК ЛЕЖАХ НА САМРТИ

Рад анализира потешкоће на које наилазе чланови породице Бандрен на њиховом путу ка Џеферсону, будућем месту починка Еди Бандрен. Циљ рада је да разреши дилему у вези са жанром коме припада овај роман, тј. давање одговора на питање: „*Да ли је роман Вилијема Фокнера »Док лежах на самрти« комедија, трагедија, или нешто треће?*“ На основу стања свести сваког од чланова ове необичне породице, ауторка жели да покаже да је овај роман трагична фарса, те да у њему комични елементи само појачавају трагични ефекат приче.

**Кључне речи:** Фокнер, речи/акција/мисли, ниво свести

Сваки покушај да се парафразира једно књижевно-уметничко дело неминовно се завршава неуспехом – писац се не би ни трудио да напише роман на двеста страна ако зна да ће га неко оскрнавити парафразом од две стране. Ипак, зарад разумевања једног овако, нарочито по питању технике и структуре, комплексног романа, дајмо пар уводних назнака: Еди Бандрен умире. Док лежи на самрти, испод прозора њене собе најстарији син, Кеш, „добар столар“, прави ковчег специјално за њу. Након Едине смрти породица Бандрен има аманетни задатак: да сахрани покојницу у Џеферсону, тридесет миља удаљеном месту у којем је она рођена и где су сахрањени сви њени преци. Тако Бандренови, сиромашна породица белих горштака, крећу на путовање које ће се претворити у катастрофу. Упркос смраду леша који се већ распада и лешинарима који их прате, пркосећи поплавама и јулској жези, они настављају свој пут. У Џеферсон стижу тек деветог дана и коначно сахрањују Еди, али ускоро потом се појављује глава породице, „уцвељени“ супруг Анс, са непознатом женом коју ћерки и синовима представља као нову госпођу Бандрен. Ову, на први поглед гротескни причу, Фокнер приказује кроз 59 одељака у којима је приказан ток мисли чланова породице Бандрен, синова Кеша, Дарла, Џуела и Вардамана, кћери Дјуи Дел и супруга Еди Бандрен, Анса. Причу „виде“ и ликови који ову породичну трагедију не доживљавају као личну, што нам омогућава и да објективно, са емотивне дистанце, сагледамо читав догађај.

Роман *Док лежах на самрти* је роман „тока мисли“ у којем Фокнер даје предност делању, а не речима, јер „речи немају никаквог смисла; речи чак нису у складу са оним што покушавају да искажу.“<sup>1</sup> Стога аутор приказује мисли својих ликова, али опет, те исте мисли траже своје тело,

1 Вилијем Фокнер, *Док лежах на самрти*, превела Љубица Бауер-Протић, „Реч и Мисао“, Издавачка радна организација „Рад“, Београд, 1982, 110.

морају да буду изречене јер је „реч тело мисли“<sup>2</sup>, па читалац има додатни проблем: он мора да прокрчи пут разумевању кроз језик да би дошао до самих мисли. Језик који Фокнер користи да одене мисли својих јунака на махове је високо стилизован, а чешће разуздан јужњачки дијалекат који читаоци морају припитомити. Истина је да те мисли указују на богат унутрашњи живот ликова, али чињеница остаје да већи део таквог богатства остаје неизречен, те је комуникација међу ликовима као таква упадљиво сиромашна. Конрад Ејкон (1889-1973) је приметио да начин на који „чујемо“ мисли у овом делу подсећа на композициони принцип у музици, фугу<sup>3</sup>, која почиње експозицијом у првом гласу који се чује до самог краја композиције, затим се уводи други глас који имитира први, али за квинту или кварту више, а онда се уводе остали гласови по истом принципу. Први глас одговарао би „гласу“ Дарла, генија и лудака, најинтелигентнијег сина Еди Бандрен, јер њега најчешће чујемо. Гласови свих ликова у комбинацији понекад подсети и на буку мотора коју је Фокнер слушао свих оних неколико недеља, колико му је требало да напише овај роман, док је радио у термоелектрани, а као подлогу за писање користио гвоздена колица. Центар у овој структури, онај који држи све елементе на окупу и повезује их, није, међутим, Дарл, већ сама покојница. Мајка није одсутна, већ присутна, и то буквално, као физички леш, али и симболично – присутна је својом одсутношћу. Њен „глас“ Бандренови не успевају да ућуткају ни након што је положи у земљу. Сама та чињеница оправдава поимање дела као гротеске или фарсе, али читалац који има добар увид у мотивацију самих ликова и њихов однос према покојници, могао би да нађе да је *Док лежах на самрти* заправо једна горка трагедија.

Олга Викери идентификовала је четири различита нивоа на којима функционишу ликови у овом делу: ниво акције, ниво речи, подручје свесног и подручје несвесног. Уз незнатна преиначења, ова класификација може послужити бољем разумевању сложених међусобних односа чланова породице Бандрен, али и њихових мотивација, чији извор морамо такође тражити и у самој Еди, оној која је „својом крвљу ударила жиг на њихову крв за вечна времена“<sup>4</sup>. Еди Бандрен је од свога оца научила да „човек живи зато да би се припремио да остане дуго мртав“<sup>5</sup>. Она се, међутим, и за живота осећала мртвом. Фокнер изненађује тиме што даје глас мртвој Еди, па чујемо из њене перспективе о односу са Ансом, о ванбрачној афери са Витфилдом, локалним свештеником, у којој је зачет Џуел, као и о околностима под којима је родила остало четворо деце. Ова жена се доима као одлучна и интелигентна, али прогоњена осећајем дубоког разочарења – у свој брак, децу, Бога, а нарочито разочарана због тога што је извршила насиље над својом самоћом. Ансу, који егзистира само на нивоу речи, док делање препушта другима, Еди оставља у аманет да је сахрани у Це-

2 Морис Мерло-Понти, „Тело као израз и реч“, у *Феноменологија*, Нолит, Београд, 1975.

3 Детаљније види у: *William Faulkner, The Sound and the Fury, As I Lay Dying, essays, articles, reviews*, edited by Nicholas Tredell, Columbia Critical Guides, Columbia University Press, New York, 1999, 48.

4 Вилијем Фокнер, нав. дело, 109.

5 Исто.



ферсону, знајући да ће Анс одржати своју реч, те му се тако свети. „Моја освета“, мисли Еди, „ће се састојати у томе што никад неће знати да се ја светим.“<sup>6</sup> Анс има и скривени мотив за испуњење овог обећања – жели да у Џеферсону купи нове зубе. Страхоту живота Еди спознаје када сазнаје да носи Кеша: у том тренутку она схвата да речи немају смисла јер је „реч материнство измислио неко коме је била потребна реч за то јер је онима који имају децу свеједно да ли постоји реч за то или не постоји“<sup>7</sup>.

Кеш стоји као упадљив контраст Ансу, његов је ниво делања/акције, или оно што је Нортроп Фрај (1912-1991) назвао „нивоом имагинације“. Кешова самосвест и практична вештина су савршено искомбиновани и он у глави увек има визију онога што жели да створи. Вештина и спретност коју он показује док прави ковчег за своју мајку, као и муке и бол због повређене ноге које трпи ћутке, једини су начин на који он може да искаже љубав коју према мајци осећа. Након рођења Кеша, Анс и Еди се потпуно отуђују, али живот има за њих друге планове: обоје су преварени у тренутку када сазнају да Еди носи Дарла.

Ако је централни проблем у овом роману Еди, онда је Дарл најпроблематичнији лик. Комплексност Дарлове личности следи из његове интелигенције и способности да делује на свим нивоима које наводи Олга Викери. Његова филозофска природа и моћ идентификације са другима плаши људе. Он „зна“ и без речи, зна да Џуел није Ансов син, зна да је његова сестра, Дјуи Дел, трудна и да жели да оде у Џеферсон како би се решила бебе. Као такав, он је отуђен од своје породице и околине. Кора Тал, побожна комшиница Бандренових и Едина пријатељица, примећује о Еди: „Кад је једини грех што је икад починила био њена пристрасност према Џуелу који је никад није волео и био њена казна, њему је поклањала више нежности него Дарлу, коме је Сам Бог пореметио ум, а кога ми смртници сматрамо чудним, док ју је он истински волео“<sup>8</sup>.

Наведени цитат послужиће и да наслутимо анимозитет између Дарла и Џуела. Каролин Портер наводи да је Фокнер изјавио да Џуел не зна да није Ансов син. Дарл је онај који зна и то сазнање довољно је да он разуме Едину склоност према Џуелу, али и да се још више отуђи и повуче у свој свет. Ироничне примедбе које Дарл упућује Џуелу одражавају пригушени бес и патњу. Џуел је, са своје стране, љут не само на Дарла, већ на читав свет, на све оно споља што нарушава његову приватност, а иста је смрћу Еди неумитно нарушена, те из Џуелових уста излазе скоро искључиво псовке – привилегија коју у роману има само он. „Дрвени“ Џуел ужива једино у друштву свог дивљег коња, који умногоме подсећа на свог власника, нарочито по томе што га је тешко, а некад чак и немогуће контролисати. Немачки филозоф и антрополог Лудвиг Фојербах (1804-1872) сматрао је да је „само у беди човековој родно место Бога“. Ако је тако, онда би Бог морао бити свеприсутан у кући Бандренових. Ипак, једини Бог за кога Еди Бандрен зна јесте њен син Џуел, „драгуљ“<sup>9</sup> њеног ока. Она предвиђа:

6 Исто, 111.

7 Исто.

8 Исто, 108.

9 Jewel (eng) = драгуљ, прим. аут.

„Он је мој крст и он ће бити мој спас. Он ће ме спасти од воде и од ватре. Чак и кад се будем растала са животом, он ће ме спасити“<sup>10</sup>. И заиста, њен леш спасиће не Бог, већ човек који на сваком кораку псује Бога.

Дјуи Дел се разликује од осталих ликова не само због тога што је жена, већ и због тога што је потпуно отуђена од света каквим га њена браћа доживљавају. Једина особа која је била у стању да је разуме и помогне да прекине нежељену трудноћу била је Еди, али она је сада мртва, а седамнаестогодишња девојка остављена да се сама снађе. Дјуи Дел насилно премешта сазнања о себи из области свесног у несвесно и пориче и самој себи ситуацију у којој се нашао. Без подршке мајке она лако постаје плен у рукама мачо лешинара који тражи сексуално задовољавање у замену за лажни лек против трудноће. Али и после тог аморалног чина Дјуи Дел изгледа смирено, као да се њој лично ништа није ни десило, мирно седи у колима и грицка своју банану.

Најмлађи члан породице, Вардаман, има машту какву само једно дете може да има. Фокнер у овом роману даје тело мислима полуписмених сељака, користећи притом јужњачки дијалекат, а у Дарловим одељцима и високостилизовану прозу. Врхунац ипак налазимо у Вардамановом језику: пошто је он још увек дете, и не очекујемо да чујемо много од њега, али и Вардаманова бол мора наћи вентил кроз речи и то такве какве он сам не би умео да изговори, али би их могао замислити. Ево како Вардаман, непосредно након мајчине смрти, описује Џуеловог коња: „Као да га је мрак растворио из повезаности у неповезане растурене састојке – њушкање и топотање; мирис меса које расхлађује и задах амонијака из длаке; илузију усклађене целине коже, прошаране пегама, и снажних костију у чијем се омотачу налази, безлично и тајно и присно, једно *јестће* различито од мога *јестће*“<sup>11</sup>. Дакле, *јестће коња* различито је од *јестће мене*, Вардамана. Видимо невероватну лепоту језика дечијих мисли, оних које никада неће бити изречене јер и Вардаман, као и остали ликови, живи у изолацији, одвојен од вањског света и затворен у себе. Након смрти мајке он почиње да преиспитује свој, али и туђе идентитете, а мајку идентификује са рибом коју је раније тог дана уловио и тој мисли, која покреће питање идентитета, посвећен је посебан, најкраћи одељак који гласи: „Моја мајка је риба“<sup>12</sup>. Док гледа затворен ковчег, Вардаман замишља своју мајку како се унутра гуши и вапи за ваздухом, те се лати сврдла и пробуши рупе у сандуку како би му мајка могла дисати. Међутим, „кад подигоше поклопац са ње, видеше да су две рупе тако дубоке да јој је на два места пробушено лице“<sup>13</sup>.

Ова седмочлана поворка креће на пут потпуно несвесна да се упушта у донкихотијаду која ће се претворити у подухват надљудских размера. Ричард Чејс пореди путовање до Џеферсона са религијским ритуалом, али таквим који није хијератичан, ни теолошки, нити трагичан, већ подсећа на давно заборављене митове о мртвима. Унакажени леш Еди

10 Вилијем Фокнер, нав. дело, 108.

11 Исто, 40.

12 Исто, 56.

13 Исто, 50.

Бандрен положен је у мртвачки ковчег обрнуто како би се звонаста сукња венчанице у коју је била обучена раширила, а преко лица ставили су мрежу против комараца како би прекрили рупе од сврдла. Са овако скаредним и смрдљивим товаром у колима и Џуелом који их прати на свом дивљем коњу, Бандренови наилазе на прву препреку: време је поплава и набујала вода однела је мост на реци. Неодлучни, они зуре у ту побеснелу масу пуну олупина и пене и слушају хуку воде. Вода као библијски симбол стоји за истину, прочишћење и просвећеност, али у овом тренутку представља животну опасност, те је неопходно оставити се лажне побожности јер, како каже Џуел, „ако има Бога, чему он, ког ђавола, служи?“<sup>14</sup> Стога он преузима улогу Харона, лађара из Подземља који је превозио покојнике преко разјарене и свете реке Стикс. Попут Харона, Џуел је ћутљив и намрштен, али надљудском снагом успева да превезе ковчег преко набујале реке губећи успут запрегу мазги и Кешов алат. На другој обали, док посматра битку своје браће са љутом реком, Вардаман машта да ће Еди оживети, јер, сетимо се, његова мајка је риба, да ће скочити у реку и отпливати у слободу. За њега ова река има моћ, као и река Стикс, да убије, али и излечи, оживи, па се Вардаман нада да ће његова мајка на ахилејски начин зарадити бесмртност. То се не дешава: Едино беживотно тело прелази реку уз помоћ једног другог „Бога“, Џуела, али још увек не стиже на место починка. Ансова опседнутост речима, чији је значај жива Еди тако упорно побијала, не дозвољава им да стану и сахране покојницу. За Анса одати пошту мртвима значи испунити обећање њима дато док су живели. У очима других људи, међутим, најбољи начин да се мртвима ода пошта је ставити их што брже у земљу.

Вода није прочистила Еди ни симболички ни буквално: у местима кроз које Бандренови пролазе на свом путу жене прислањају марамице на нос због задаха који се шири из сандука; људи не разумеју те чудаке који вуку неколико дана стар леш док на њему лежи повређени Кеш и ћутке трпи бол, како и приличи једном мученику. Чак се и из сандука чују звуци које Дарл тумачи као Едину молитву Богу да јој помогне и склони од погледа људи. За интроспективног Дарла, који је већ дуже време скептичан по питању целе ове фарсе, то је више него довољан разлог да „помогне“ мајци и спали њен леш. Ако грех настаје онда када радимо против своје савести, питање је да ли је подметање пожара био Дарлов грех или не. Пошто је Џуел, вечити заштитник своје мајке, спасио ковчег и животиње из штале у пламену, остаје да нагађамо да ли је Дарл плакао над мајчиним телом зато што је није у смрти ослободио мука, или зато што се покајао због онога што је урадио. Ватра као таква фасцинира нас и плаши, може да нас огреје, али и да опече. Средњовековно веровање Хришћана да је пакао сачињен од ватре која гута грешнике у супротности је са библијским симболизмом ватре као средства које ће Бог искористити да очисти људе од греха, али након што се суоче са кушњама живота. У митологији ватра се појављује као креативна сила, али и као деструктивна казнена мера за грешнике. Ако говоримо о мртвима, ватра чини само

14 Исто, 14.

добро – она је начин да покојник на достојанствени начин пређе у други свет. Међутим, због свепрожимајућег гласа мртве Еди у искушењу смо да помислимо да је Дарлов чин спаљивања леша чин матрицида, онакав какав се често помиње у патријархалној фази паганизма. Овде се ради не о убиству мајке, већ о очајничком покушају спасења једне душе од стране сина који је превише разумео и превише осећао. Као такав, морао је бити етикетиран као лудак од стране својих најближих.

Девет дана стар леш положен је у земљу наредног јутра, али утом се појављује Анс, поносан и постиђен у исто време, са новом госпођом Бандрен и тако затвара један круг, а олаком заменом једног идентитета другим отпочиње нови круг. Кеш није добио грамофон који је желео, Џуел се одрекао свога коња зарад добробити мајке, Дјуи Дел се није решила бебе, Вардаман није видео играчку-воз у Џеферсону, Дарл је смештен у лудницу – једино је Анс добио оно што је желео: нове зубе и нову жену. Роман се реченицом: „Упознајте се са госпођом Бандрен“<sup>15</sup> нагло завршава, остављајући нас, читаоце, да „верујемо, јер је апсурдно“.

### Литература:

Бошњак, Бранко, *Филозофија, увод у филозофско мишљење и рјечник*, треће, прерађено издање, ИТРО, „Напријед“, Загреб, 1982.

Chase, Richard, *The American Novel and its Tradition*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1957.

Дерида, Жак, *Уликс грамофон*, поговор Н. Милића, *Неколико оштрих местиа о Дерида*, уз пар речи за Џојса, Издавачко предузеће РАД, Београд.

Фокнер, Вилијем, *Док лежах на самрти*, превела Љубица Бауер-Протић, „Реч и Мисао“, Издавачка радна организација „Рад“, Београд, 1982.

Hoffman, J. Frederick, Vickery, W. Olga, *William Faulkner, Two Decades of Criticism*, Michigan State College Press, 1951.

Мерло-Понти, Морис, „Тело као израз и реч“, у *Феноменологија*, Нолит, Београд, 1975.

Porter, Carolyn, *William Faulkner*, Oxford University Press Inc, New York, 2007.

*William Faulkner, The Sound and the Fury, As I Lay Dying, essays, articles, reviews*, edited by Nicholas Tredell, Columbia Critical Guides, Columbia University Press, New York, 1999.

## THE DEAD AS SANCTITY IN WILLIAM FAULKNER'S AS I LAY DYING

### Summary

The work analyzes the difficulties which the members of the Bundren family encounter on their way to Jefferson, the future resting place of Addie Bundren. The aim of the work is to solve the dilemma about the genre to which this novel belongs, i.e. to provide an answer to the question: "Is William Faulkner's novel »As I Lay Dying« a comedy, tragedy, or something else?" By describing the different states of mind of each family member, the author wishes to show that the novel is a tragic farce in itself, and that its comic elements serve to emphasize the tragic effect of the story.

Biljana Vlašković

15 Исто, 168.

## СИНХРОНИЦИТЕТ У РОМАНУ *БЛЕДА ВАТРА* ВЛАДИМИРА НАБОВОКА

У тексту се дефинишу три врсте синхроничитета које се јављају у роману – синхроничитет као књижевни поступак, синхроничитет као феномен стварности и псеудосинхроничитет. Образлаже се где и како се оне јављају у роману, као и начини на које се прожимају. Констатује се доминација псеудосинхроничитета као начина да се читаоци убеде у реалност нараторове приче. Објашњавају се механизми које наратор користи да би синхронизовао дешавања на два плана реалности, настајање једне песме и фиктивно путовање лика из његове уобразиље. На крају се одређују место и улога синхроничитета унутар ширег појма третмана времена у овом делу, као и његов значај за целину романа.

**Кључне речи:** Владимир Набоков, *Бледа ватра*, синхроничитет, време, на-рација

Термин „синхроничитет“ први је употребио Карл Густав Јунг у значењу временске коинциденције два смисаоно повезана догађаја међу којима не постоји каузална веза. „Не ради [се] о узроку и ефекту, већ о подударану у времену, некој врсти *истовремености*.“<sup>1</sup> Главни критеријуми којима се Јунг руководио при одређивању синхроничитета су, дакле, истовременост и смисаона, али акаузална, веза. У питању је

„... оно што је стално и одавно лежало у основи као један, поред каузално постојећег, другачији поредак света, наиме онај свет префигурације, кореспонденције и престабилисане хармоније [...], нешто што је играло значајну улогу у античком и средњовековном схватању (као и у тајанственом схватању модернога).“<sup>2</sup>

У складу с тим, овде се ограничавамо на синхроничитет у његовом изворном значењу *смисаоно повезаних догађаја*, те се неће разматрати „синхронизам који представља само истовременост два догађаја“<sup>3</sup> без икакве друге везе сем временске.

*Бледа ватра* је роман необичне структуре (састоји се из предговора, песме под називом „Бледа ватра“, коментара и индекса), саграђен на неколико нивоа. Очигледна прича је следећа: Чарлс Кинбот, предавач на једном провинцијском универзитету, нуди нам предговор песми „Бледа ватра“ коју је написао његов „пријатељ“, амерички песник Џон Шејд, даје нам песму, а затим пише коментаре уз њу. Ови коментари, међутим, откривају другу причу: причу о Чарлсу Ксавијеру Вољеном, прогнаном краљу далеке северне краљевине Зембле за време екстремистичке (тј.

1 Карл Густав Јунг, *Дух и животи*, Матица српска, Београд, 1978, 138.

2 Исто, 132.

3 Исто, 145.

комунистичке) револуције. Сазнајемо да је Кинбот заправо прерушени краљ Чарлс, који се крије од револуционарне организације из Зембле која жели да га убије. Ова организација у потеру за њим шаље трапавог атентатора Јакоба Градуса, који грешком убија Шејда. Током настанка песме, Кинбот убеђује Шејда да пише о Зембли, а затим као приређивач и коментатор врши насиље над њом тиме што покушава да је сагледа само као песму о краљу Зембле. На овом нивоу морамо се запитати да ли је Кинбот луд, да ли он, у ствари, измишља причу о краљу Чарлсу. Јер, како се испоставља, Јакоб Градус није никакав земблански револуционар, већ Џек Греј, манични убица побегао из луднице. Видевши да у песми нема ништа о краљу, Кинбот свој коментар пише као вид освете.

Оно што спаја Јунгово поимање повезаности догађаја и овај роман јесте начин грађења заплета, начин спајања догађаја у повест. Зато што

„повест ... мора бити нешто више од пуког набрајања догађаја који следе један за другим; она те догађаје мора да организује у интелегибилну целину на такав начин да се увек можемо питати шта је „тема“ повести. Укратко, грађење заплета је поступак који из простог следа догађаја извучи конфигурацију.“<sup>4</sup>

(Видећемо да ће се ово извлачење конфигурације претворити у својеврсно надвлачење између аутора и наратора, јер ће се Кинбот својски трудити да се унутар Набоковљеве конфигурације избори за своју.) Синхронизитет се јавља као један од најзначајнијих механизма повезивања догађаја у роману, а у оквиру њега можемо издвојити три поткатегорије – синхронизитет као књижевни поступак, синхронизитет као феномен стварности и псеудосинхронизитет.

Синхронизитет као књижевни поступак за циљ има да подвуче истовременост два или више догађаја како би тиме допринео естетском утиску и богатству значења дела. Он је еквивалент поступку паралелне монтаже у филмској уметности, и користи се да би поспешео разумевање дела наглашавањем смисаоне повезаности одређених догађаја. Најзначајнији пример ове врсте синхронизитета јавља се на крају Другог певања песме „Бледа ватра“, где Шејд синхронизује одлазак своје неугледне кћери Хејзел на састанак с младићем који ће се изгубити чим је види и њено самоубиство након тога са забринутим ишчекивањем њених родитеља код куће. Овај део почиње експлицитном најавом синхронизације: *Ти си одмерила ручни зглоб: „Осам и петинаесет. / [И шу се време рачва.] (Бледа ватра, 35).*

„Прва прича испричана је поетским транспоновањем чињеница, кроз преплитање имагинације и реалности, онако како се могла одиграти; друга, онако како се заиста одиграла, са прецизношћу којом се човек сећа детаља кошмарног сна; сусрећу се на крају певања, уз необичан и изузетно снажан поетски ефекат – када тензија и неизвесност ишчекивања достигну врхунац...“<sup>5</sup>

4 Пол Рикер, *Време и прича*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1993, 88–89.

5 Зоран Пауновић, *Гушачи бледе ватре*, Просвета, Београд, 1997, 209.

Кинбот ће у свом коментару ових стихова оштро критиковати тај поступак: „Цео овај део делује ми одвише извештачено и предугачко, готово што су поступак синхронизације до бесвести исцрпили Флобер и Џојс. Што се осталог тиче, цео образац је савршен.“ (149) Међутим, одмах након тога и сам ће искористити исти поступак.

И у Кинботовом коментару, додуше само спорадично, појављује се овај тип синхроничитета, као када у коментару речи „данас“ у стиху 181 износи шта су тога дана радили Шејд, Градус и он, или када поетски описује како је воз прошао између башти, а хералдички лептир пролетео у тренутку када је Џон Шејд узео следећу картицу за исписивање својих стихова.

Синхроничитет као феномен стварности представља управо оно о чему је Јунг писао, констатацију смисаоно повезаних истовремених догађаја (коинциденција) без претензија да се оне употребе ради књижевног ефекта. Овај тип синхроничитета не јавља се посебно често, али је присутан у сва четири дела романа. У предговору, Кинбот приповеда како се, желећи да помогне Шејдовима да покрену аутомобил заглављен у леду, оклизнуо и у том тренутку аутомобил се ослободио и готово га прегазио – његов је пад, каже на аутомобил деловао као хемијски реагенс. У својој песми, Шејд говори о следећем догађају:

*На кори бора видели смо,  
Док смо се враћали кући оног дана кад је умрла,<sup>6</sup>  
Празну смарагдну чауру, зџурену и жабљооку,  
Како грли сшабло, и њеног прашиоца,  
Смолем слејљеног мрава. (31)*

У једном коментару, Кинбот примећује да су Градус, Шејд и он рођењени истог дана, Градус и он чак и исте године<sup>7</sup>; у исто време када је Шејд писао о загробном животу, Кинбот је ишао да се моли у две цркве, нагнан бригом за своје спасење. Чак се и у новинама које Градус чита када дође у Њујорк<sup>8</sup> појављује текст о чудноватој коинциденцији: гром је ударио у телевизор и повредио двоје људи у тренутку када је на њему била приказана глумица изгубљена у олуји. Минут пре Шејдове смрти појављује се хералдички лептир.

Међутим, у роману је најзаступљенија једна веома специфична врста синхроничитета коју називам псеудосинхроничитетом. Овај назив чини се примереним зато што се њиме синхронизују догађаји са два квалитативно различита плана реалности. Користи се, наиме, да би се у „смисаону“ везу довело настајање Шејдове песме у реалном времену и просто ру („реалном“, дакако, само на нивоу романа<sup>9</sup>) са фиктивним путовањем лика из нараторове уобразиље – Јакоба Градуса. Псеудосинхроничитет користи искључиво Кинбот, с циљем да својој причи подари веродостојност, да читаоце убеди у њену реалност. Ово остварује тако што од 1.

6 Стихови се односе на Шејдову кћер Хезел.

7 Roth, Phyllis, ed. *Critical essays on Vladimir Nabokov*, G. K. Hall, Boston, 1984, 84.

8 О значају овог догађаја видети Пауновић, Зоран, нав. дело, 224.

9 О нивоима егзистенције у *Бледој ваири* видети: Зоран Пауновић, *Гушачи бледе ваири*, 91-231.

до 21. јула 1959. године сваки корак Јакоба Градуса на путу од Зембле до Америке – од бацања карата којим је одлучено да се њему повери извршење смртне пресуде над краљем па све до Градусовог „оваплоћења“ у Америци када се двоструко време које смо пратили кроз цео роман стапа у једно – педантно везује за кораке у настанку песме „Бледа ватра“.

„У мислима ћемо стално пратити Градуса док путује од далеке Зембле до зелене Апалачије, целом дужином песме, док следи пут њеног ритма, док пролази у рими, открива смисао у наставку стиха, дише с цезуром, спушта се до дна странице са стиха на стих као с гране на грану, крије се између две речи (види белешку уз стих 596), појављује се на хоризонту новог певања, постојано се у маршу приближава јамбским кретањем, прелази улице, успиње се с путном торбом преко покретних степеница пентаметра, силази, улази у нови воз мисли, ступа у предворје хотела, гаси светлост над креветом док Шејд брише реч, и тоне у сан док песник одлаже перо за ту ноћ.“ (61)

Кинбот је толико уверен у то да његова техника функционише и да ми верујемо у постојање Градуса, да се не либи да нам сасвим отворено изложи свој поступак:

„Белешке које се односе на њега тако сам распоредио да прва (види белешку уз стих 17 где су назначене и неке друге његове активности) буде најнејаснија, док оне које следе постају градуално јасније како се градуални Градус приближава у простору и времену.“ (116)

Он тиме донекле брише границу између синхронизитета као књижевног поступка и псеудосинхронизитета, јер се као веома компетентан приповедач, надарен и образован, свесно користи књижевним средствима да би остварио свој циљ – уверио нас у истинитост света из своје уобразиље.

Уз прве стихове песме Градус је изабран да изврши атентат на краља, а на пут креће када Шејд почиње Друго певање. Коначно, после петнаестодневног потуцања по Европи у потрази за одбеглим краљем и стотина написаних стихова „Бледе ватре“, Градус 20. јула увече стиже у Њујорк.

„Тако је негде у јутро 21. јула, последњег дана свог живота, Џон Шејд започео последњи свежањ својих картица (од седамдесет и седме до осамдесете). Две ћутљиве временске зоне помешале су се да би дале стандардно време судбине једног човека; није немогуће да су се песник у Њу Вају и лопужа у Њу Јорку пробудили тог јутра уз исти пригушен откуцај штоперике Мерача њиховог времена.“ (204)

Примећујемо сличност поступка који приповедач користи кроз цео коментар са поступком синхронизације који је Шејд употребио при описивању смрти своје кћери. У оба случаја две приче које смо упоредо пратили сливају се у једну – у трагично велико финале. „Шејд и Кинбот, дакле, причају своје приче на сличан начин; примену поступка синхронизације Кинбот као да је научио од свог „пријатеља“ и књижевног узора.“<sup>10</sup>

Кинбот псеудосинхронизитет ван приче о Градусовом путовању употребљава само у још једном случају – да би исприповедао свој долазак у Америку. године 1958, 17. октобра, краљ је спектакуларно падобра-

10 Зоран Пауновић, нав. дело, 209.



ном слетео у Америку, а истог дана Џон Шејд је доживео срчани удар. Наторатор, дакле, улазак фиктивних ликова у стварни свет мора да синхронизује са стварним догађајима да би им дао убедљивост.

А на самом крају романа, Кинбот се опрашта од нас речима:

„О, можда ћу учинити много ствари! Ако историја дозволи, можда ћу се вратити у своје обновљено краљевство, и уз велики јецај поздравити грао обалу и одблесак неког крова у киши. Можда ћу се мувати и стењати у лудници. Али што год да се догоди, где год та сцена била, неко ће, негде, тихо кренути – неко је већ кренуо, неко ко је још увек далеко купује карту, пење се у аутобус, на брод, у авион, слеће, хода према милион фотографа, и убрзо ће зазвонити на моја врата – већи, ваљанији, способнији Градус.“ (226)

Синхронизитет заузима централно место унутар ширег појма третмана времена у роману *Бледа ватра*, коме је Набоков приступио на један традиционалан начин, веома водећи рачуна о хронологији и детаљима.<sup>11</sup> Синхронизитет овде представља окосницу „конфигуративног чина [који] се састоји у „обједињавању“ појединачних радњи и згода; [који] из тог мноштва разноврсних догађаја ... извлачи јединство временског тоталитета<sup>12</sup>“.

Синхронизитет игра важну улогу у роману утолико што обједињује и смисаоно повезује догађаје, даје им кохерентност и виши смисао. Он спаја два плана егзистенције, који би се без њега изгубили у својој неповезаности. Роману даје слојевитост и могућност читања на више начина. Можемо дозволити да нас Кинбот заведе својом причом и убеди да је Зембла стварна, да Градус и Чарлс Вољени заиста постоје, или пак не поверовати ни речи.

### Литература:

Јунг, Карл Густав, *Дух и животи*, Матица српска, Београд, 1978.

Набоков, Владимир, *Бледа ватра*, Народна књига, БИГЗ: Београд, 1988.

Пајлон, Кевин, „Хронологија *Бледе ватре*“, *Нови видици*, бр.1, Београд, стр. 98-105.

Пауновић, Зоран, *Гушчачи бледе ватре*, Просвета, Београд, 1997.

Рикер, Пол, *Време и прича*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1993.

Roth, Phyllis, ed. *Critical essays on Vladimir Nabokov*, G. K. Hall, Boston, 1984.

## SYNCHRONICITY IN VLADIMIR NABOKOV'S PALE FIREA

### Summary

The article defines three types of synchronicity that are present in the novel – synchronicity as a literary device, synchronicity as a phenomenon of reality and pseudo-synchronicity. It

11 Детаљније о овоме видети: Кевин Пајлон, „Хронологија *Бледе ватре*“, *Нови видици*, бр.1, Београд, 98-105.

12 Пол Рикер, нав. дело, 90.

explains where and how they appear and the ways they interact with each other. The domination of pseudo-synchronicity as a means of persuading the reader into the reality of the narrator's story is asserted. The article further explains the mechanisms which the narrator uses to synchronize events on the two planes of reality, the birth of a poem and the fictitious voyage of a character from his imagination. In the end, the place and role of synchronicity within the broader concept of treatment of time in this work and its importance for the novel as a whole are determined.

*Artea Panajotović*

## ПОЕТИКА ПРИПОВИЈЕТКЕ СМРТ У СИНАНОВОЈ ТЕКИЈИ ИВЕ АНДРИЋА

Овај рад бави се истраживањем доминантних приповједачких поступака у приповијетки *Смрти у Синановој текији* Иве Андрића, анализом приповједне структуре и основних мотива те ишчитавањем симболичког слоја одређених знакова којима приповједни текст располаже.

Контекстуализација приповијетке *Смрти у Синановој текији* у шири оквир поставља захтјев проблематизирања феноменологије приповијетке као књижевне врсте унутар књижевног опуса Иве Андрића. При том полазимо од претпоставке да је приповијетка средишњи облик књижевног опуса Иве Андрића, која у својој генези пролази кроз бројне фазе унутарњих мијена те ју је готово немогуће типолошки класифицирати: метаморфоза нарације, као и казивање искуства свијета у неухватљивим преображајима облика наслијеђе је модернизма у којем се зрцали цјелокупни опус овога аутора, било да је ријеч о замецима нарације карактеристичним за рано стваралаштво, или пак уланчаним приповједним секвенцама које сачињавају текстове касније фазе.

Неусидривост приповједачког субјекта који искушава облике исказивања самога себе кроз искуство језика под привидом систематичне и хармонично уређене архитектонике властитога израза доводи до закључка да су сустави путем којих се врши мимикрија цјелокупнога значењскога потенцијала симболичких односа у тексту неухватљиви у свим својим аспектима.

**Кључне ријечи:** приповједачки поступак, приповједна структура, симболички слој, мотивација, аналепса, понављање, контекстуализација

### Увод

Приповијетка *Смрти у Синановој текији* објављена је у збирци приповједака *Приповејке*<sup>1</sup> Иве Андрића. Колико нам је познато, до сада није објављена ниједна студија о овој приповијетки. О њој се писало у контексту збирке приповједака *Приповејке*<sup>2</sup> односно у контексту особина ауторове поетике.<sup>3</sup>

Намјера овог рада јест истраживање доминантних приповједачких поступака у приповијетки, анализа приповједне структуре и основних мотива те ишчитавање симболичког слоја одређених знакова којима приповједни текст располаже.

1 Иво Андрић, *Приповејке* – књига друга. Београд, изд. Српска књижевна задруга, коло XXXIX, књига 262, 1936.

2 Усп. о томе: Новаковић, *Иво Андрић, Приповејке, II*, у: *Летопис Матице српске*, год. 110, књ. 346, св. 2, 1936, 211–213; Димитријевић, *Приповејке Ива Андрића*, у: *Јужни преглед*, XI, 1, 1937, 38–41; Мирковић, „*Приповејке*“ *Иве Андрића. Књига друга*, у: *Српски књижевни гласник*, 1937, 216–219; Низетео, *Уз нову књигу Ива Андрића*, у: *Хрватска ревија*, X, 9, 1937, 486–488.

3 Види: Вучковић, *Велика синџеза (о Иви Андрићу)*, Сарајево, Свјетлост, 1974, 249–250.

## Анализа Структуре

### Појединац и колектив

Насловом приповијетке назначен је мотив из којег се гради централна прича – прича о сјећању главног лика. Тај лик окарактеризиран је особинама освједоченим од стране колектива. Он представља утјеловљење идеала доброте и праведности, морални узор заједнице. У остваривању његовог карактера приповједач се позива на искуство, на опће знање о човјеку и свијету, уцијепљено на начин архетипа у свијест колектива:

*Изгледа да су му немир и људска потреба за немиром били потпуно непознати.*<sup>4</sup>

По мишљењу људи који су свјedoци, а чији искази чине основну грађу претповијести приче, Алидеде је био човјек ослобођен подчињености жудњи, а истовремено особа која нити не осуђује друге, оне који подлијежу пороцима. Приповједач описује начин његова бивања у свијету таквим да се чинило као да не примјећује ништа од онога што је зло и ружно у њему.<sup>5</sup>

То је лик о чијим је дјелима све записано; у заједници влада опће мишљење да је Алидеде био узвишен човјек чистих намјера. Заједница га је називала „божјим човјеком“. Он је био знак чуда, јер, како тврди приповједач, унаточ томе силном знању о Алидедином животу и јасној позицији штовања, чак дивљења и обожавања Алидеде и уздизања до разине божанскога, нитко од тих људи није схваћао, нити је игдје било објашње-но, како је могуће да је уопће постојао такав човјек.

### Разине мотивације

Приповједач уводи мотив Алидединог повратка матици, завичају. Алидеде се враћа из Цариграда у Сарајево након четрдесетак година одсућа. Мотивација тога повратка остварена је на двије разине, чиме приповједач наговјешћује основну мотивско-структурну организацију читаве приче, која иде увијек у два смјера; одвија се на унутарњој и вањској разини.

Начин на који Алидеде презентира колективу разлоге својега одласка чини се савршено оправданим, али није ни у каквој вези са стварним узроком појаве – оним што ћемо назвати унутрашњом разином мотивације. Под тим подразумевамо склоп дубинских, аутономних збивања, која се одвијају у самоме лику и чине нешто што бисмо увјетно могли назвати узрочним фактором догађајности. На овоме примјеру транспарентност модела огледа се на слиједећи начин: Алидеде, и од *распанка*, најболније ствари на свету, умео је да *направи науку и леиошу*.<sup>6</sup> Стога је својој субраћи из цариградске текије свој одлазак приказао као дуг своме завичају,

4 Андрић, *Смрт* у Синановој шекији, у: Жеђ, Сабрана дјела Иве Андрића, Сарајево, 1977.

5 Ибид.

6 Ибид.

као чин ни по чему необичан, јер *Шта је вернику далеко? И шта му може бити необично? Свуда на овом белом свијету може да се нађе мало сенке, колико човеку треба да се простије у молићви; свуда се зна где је исток...*<sup>7</sup>

Та разина мотивације, коју ћемо назвати вањском, има објашњаваљачко значење за колектив и придружује се оним знањима које колектив има о животу тога лика, за којег наивно сматра да га разумије. Међутим, до стварних спознаја о лику, па тако и о евентуалним узрочно-последичним везама које граде сиже, долазимо тек путем приповједачевог раскривања унутрашње разине мотивације – она припада скривеном свијету лика. Колектив нема право на увид у њу. Зашто Алидеде уистину одлази у Босну након четрдесет година мирног и сретног живота с браћом у Цариграду? Истински разлог лежи у томе што га зове смрт. Он осјећа зов земље, зов исконског, дубинског, првотног, онога што се налази у њему као силница која га тјера да се нађе у позицији човјека који нема избора. Алидеде долази у Синанову текију, означену мјестом сусрета учених људи, угледних грађана и побожних путника који су у пролазу кроз Сарајево. То је мјесто на којем су се окупљали сви људи који су жељели чути Алидедину ријеч.

### Приповједачки поступак: аналепса

Алидедина смрт, која је наступила у Синановој текији, мотив је из којег приповједач гради централну причу, причу сјећања. То чини поступком аналепсе, на мотивској разини удвојене, па тако имамо двије аналепсе, које на временској црти заузимају сасвим удаљене позиције и приповиједају о различитим догађајима, али опсесивни мотиви, који леже у подлогама тих двију аналепси, идентични су: то су мотиви жене, страха, кривице и одговорности.

Откривање путености и жудње у првој аналепси попраћено је осјећајем стида, јер је носитељ приповједне свијести лик дјетета које, откривајући по први пут наго женско тијело, осјећа истовремено силну радозналост и срам. Стиди се нагости која се отвара пред њим у виду смрти. Бизарни прозор га шокира и узбуђује до те мјере да, премда ужаснут ситуацијом у којој се налази, не може одољети погледу на оно што узнемирује његова осјетила.

У другој аналепси жудња се испреплиће с поривом за заштитом и страхом од реализације жеље. Субјект, премда више није дијете, задржава свој дјетињи страх од жене, који се у овом случају појављује у транспонираном облику – не више као мјешавина удивљења, радозналости и језе дјетета, које открива путеност и смрт, уједињене у шокантном призору, него као драма сензуалности: посегнути, или не, за опсесивним садржајем који узнемирује?

Аналепсе приповједач обликује као знак посљедњег трага Алидедине свијести. Приказане су као низ сјећања на прошлост, која призивају давно потиснуте догађаје, који су се одвијали тајно и наизглед нису имали посебно значење нити врху, али су неоспорно посљедње свједочанство

7 Ибид.

постојања тога лика и представљају мотив који брише све остале сегменте живота, оне сегменте који се односе на вањски свијет, вањски живот лика. Ова сјећања скривена су знању колектива, припадају тајном животу лика, сфери његове интиме, и на необичан начин обиљежавају његов живот, његову смрт, а самим тиме могу се проматрати као носиоци значења, смисла, проникнућа у свијет лика.

Један од најзначајнијих догађаја у приповијетки приказан је у првој аналепси, у којој је носитељ приповједачке акције – дјечја свијест. Догађај је преломљен кроз дјечју психу, сви процеси се у том дијелу приповијетке одигравају у границама инфантилне свијести. У оваквој моделу налазимо поступак при којему се процеси у приповједачкој структури одигравају на двије разине и имају два значења:

1. непосредно значење, које даје дјечја свијест сама по себи;
2. одраз тога значења у оквирима опћег алегоријског смисла приче.

Када говоримо о овом аспекту дјела, полазимо од питања: зашто приповједач одабере баш лик свећеника? Он то не чини да би проблематизирао религиозну свијест, него управо да би најдрастичније приказао животну дилему једног појединца, једног људског типа, једног облика живљења. Алидеду не мучи питање постојања Бога – мучи га живот. У тренуцима пред смрт, он се не осјећа кривим пред Богом, него пред животом. Изједају га посљедице страха од ангажмана у животу.

Причу можемо ишчитавати у алегоријском кључу, јер се кривица пред животом који је „заобиђен“ манифестира у структури приче и као одговорност пред потребом етичког ангажмана у тренутку угрожености нечијег туђег живота, и као осјећај кривње пред богатством властитог унутрашњег живота, које је остало неискориштено.

Мотив жене. Агонични сусрет *ја – други*. Етичка дилема или драма чулности?

Кривица и страх опсесије су лика Алидеде, а та два мотива приповједач повезује уз жену, која је представљена као симболички предмет, као знак агоније чулности.

Вучковић<sup>8</sup> види жену као мотив који је у функцији означавања етичке дилеме лика: ангажирати се, помоћи угроженом бићу или се препустити страху и не учинити ништа?

Мишљења смо да лик жене носи значење жудње, која, будући да није задовољена, бива потиснута, те се претвара у захтјев лика за низом надомјестака. Гоњен жудњом, Алидеде бива и остаје подвојен, што се транспарентно очитује не само у паралелизму прве и друге аналепсе, него и у муци лика због властитог осјећаја да носи у себи нешто мрачно и тајно, нешто што га изједа изнутра. Жена се у његовој свијести непрекидно враћа на његова врата, куца и моли, а он се, подвојен између жудње и страха, заварава да је све био сан, зато што има осјећај да би тек њего-

8 Вучковић, Велика синџеза (о Иви Андрићу), Сарајево, Свјетлост, 1974, 249–250: Али жена, како је он овде доживео, није деловала на њега (...) својом изазовном чулношћу. Она је у оба случаја дана као стипријуални доживљај младога Алидеде пред угроженим властитим бићем: једанпут кад је имао девет година и други пут двадесет и пет.

вим покретом ствар добила изглед јаве. Он тај покрет ипак не чини, него потискује и негира жудњу, јер је ужаснут над властитом слабости. Његова подвојеност досљедна је до крајњих граница: он се истовремено прекоравашто није интервенирао и тврди да би поново поступио једнако, јер је слаб.

Драма путености назначена је и његовим погледом на нагост жене/жена:

*Окрену се и иза себе угледа наго женско шело, сипешњено између дирека и плоша, преко половине ушонуло у муљу, али раме је вирило јасно из шалога, а мало ниже прошезао се бео кук; колено је било прекривено муљем, а заштим се показао листи, па прсти на нози. Дечак се наједном умири. Пошито је још једном прешао погледом цело доплављено шело по дужини, спусти се с дирека полако на прошивну ситрану и поче да узмиче преко башице, напирашке и не скидајући погледа са места где је лежала ушитољеница. (...) прчећи према кући, викао је гласно мајку, али кад је ситишао и угледао укућане, превлада у њему одједном дошла непознато осећање ситида.<sup>9</sup>*

*Већ је хтео да зашвори прозор и да се врати у поштељу, кад у врху улице угледа неки бео лик који се брзо спустишао низбрдо. Отвори широко очи, у недоумици између сна и јаве: лик се примичао великом брзином. То је била нека жена у белој хаљини или само у кошуљи. (...) Кад се примакла, видело се да је рашчујана, поцепана и полунага. (...) Разбуђен, јасно угледа још једном мрачне оружане људе како зоне неку најола наго жену, чу јасно њен паг, и угледа још једном руку испружену ка аlici која је сувише високо. И сваког шренутика може одјекнути њезино куцање. (...) Што не устанеш? Што да устанем? А изнад свега штога неиздржив стирах да сваке секунде може одјекнути њено куцање.<sup>10</sup>*

Посљедњи тренуци Алидединог живота, означени превирањем, представљају мотив који је у функцији приказивања побједи сензуалног над религиозно-мисаоним аспектом живљења. Алидеде признаје да је заборавио да жена ситоји, као капија, на излазу, као и на улазу овог свиета.<sup>11</sup> Горчина која га је обузела у посљедњим тренуцима живота за њега је знак горчине робовања земаљским законима и немогућности безболнога преласка у други свијет. Без трауматског суочавања с прошлошћу и потиснутим опсесијама, појединац не може напустити мирно овај свијет, без обзира на вјеру и поуздање у опћи ред и сврху тога устроја.

## Понављање

Књижевни поступак којим се гради средишњи дио приповијетке јест понављање,<sup>12</sup> које се може разматрати у ужем и ширем смислу.

1. Понављање у ужем смислу: *понављање моштива* као техника композиције.

9 Андрић, *Смрт* у *Синановој шекији*, у: Жеђ, *Сабрана дјела* Иве Андрића, Сарајево, 1977, 205–206.

10 Ибид, 208–209.

11 Ибид, 212.

12 Види: *Понављање*, у: Бити, *Појмовник сувремене књижевне и културне теорије*, Загреб, Матица хрватска, 2000, 387–389.

Аналепса која чини средишњи дио приповијетке остварена је интенционалним понављањем мотива жене, на који се навезују склопови мотива о којима је већ било ријечи (жудња, страх, одговорност, кривња, смрт). У том смислу, овај бисмо текст могли назвати *репетитивним*,<sup>13</sup> јер се у његовом дискурсу више пута понавља догађај који се у причи одиграо само једанпут.

Уколико проблем понављања промотримо у контексту рецепције<sup>14</sup>, подударности међу догађајима резултат су читатељевог удјела у причи. Парадоксалност вриједности понављања очитује се у њезином порасту овисном о ступњу различитости догађаја међу којима је установљено. У случају ове приповијетке, понављање као поступак задобива високу вриједност, јер су догађаји између којих је установљено наизглед врло различити. Оно што их повезује јест свијест лика, која је такођер заточена у кругу понављања – присили понављања.

2. Понављање у ширем смислу: *присила на понављање* као основни елемент унутрашње мотивације лика.

Парадоксалност Алидединог нагона за обнављањем тјескобних искустава можемо означити присилом на понављање.<sup>15</sup> Наиме, интензитет којим лик Алидеде жуди поново успоставити стање нелагоде и зазора, доводи га до нагона за смрћу. Управо присила на понављање претпоставља тај нагон нагону за животом.<sup>16</sup>

### Симболички слој

На једноме примјеру означитељске праксе приповједача показат ћемо интензитет уплетености симболичког слоја у ткању приповијетке. Као примјер одабрали смо знак *враиша*<sup>17</sup>, из епизоде која је приказана другом аналепсом.

Драматичност ове епизоде остварена је снажном семантизацијом знакова *кајија*, *куцање*, *алка*, *враиша*. При томе управо *враиша* задобивају средишње значење. Она су мјесто пријелаза између двају свјетова (духовног и свјетовног). Она раздвајају познато (текија) и непознато (вањски свијет). Граница су свјетлости (Алидеде) и таме (жена). Врата имају врло динамично психолошко значење: не само да означају пролаз, него и позивају на то да се кроз њега прође (Алидедина кушња). У симболичком смислу, врата су овдје пријелаз из подручја светог у подручје профаног, пријелаз који Алидеде није остварио.

*Још многу ноћ се будио од куцања алке, које је само он могао да чује, и бдео са осећањем да је уз кајију испод његовог прозора прислоњено шело онесвешћене*

13 Види Genett-ову класификацију у: ибид, 387.

14 Види Val-ову концепцију понављања, у: ибид, 388.

15 Види Фреудову концепцију понављања, у: ибид, 388.

16 Фреуд у својим анализама управо у структури приповијетке открива повратак потиснутих садржаја, тако да смо мишљења да је сплет мотива ове приповијетке врло тешко разјаснити без теоријског апарата психоаналитичке критике. Ипак, не бисмо ишли тако далеко да посљедње одбјеске Алидедине свијести тумачимо, примјерице, неоствареношћу еротских фантазија спрам мајке, премда су и таква тумачења могућа.

17 Види: Chevalier, *Рјечник симбола*, Загреб, Накладни завод Матице хрватске, 1983, 763.



жене; и *и*ешио се, одмах за*и*им, да није *и*ако, да је довољно да уст*и*ане, оде до *и*розора, и увери се да нема ничега. Али никад није уст*и*ајао.<sup>18</sup>

### Организација заврше*и*ка

Увођењем опрека као што су „тајно – јавно“, „истинито – лажно“, приповједач прави пријелазе у приповједном поступку; на тај начин организиран је и сам крај приповијетке, у којем наилазимо на смјењивање опречних модела: Алидедино потискивање прошлих догађаја описано је као успјешан начин уклањања њихових посљедица, па приповједач говори о дугом мирном раздобљу Алидединог живота, о четрдесет година мира и непостојања патње, о посвећености раду и молитви. Тај Алидедин живот је онај који је познат колективу, онај о којем колектив свједочи.

Након тога слиједи супротан поступак: приповједач понире у интиму лика и у облику молитве, коју Алидеде изговара толико тихо да је нитко од људи који га окружују не разумије, приказује разрешење његове стварне унутарње драме, знане само њему.

У завршноме одломку приповједач поново свој фокус премјешта у колектив и преноси његово знање; опће мишљење је да је Алидедина смрт била чудо, које испуњава удивљењем свакога човјека, баш као што је то чинио и његов живот.

### Закључак

*Пое*и*т*и*чка кон*и*текстуализација *и*риповијетке  
См*и*т*и* у Синановој *и*екији*

Збирка приповиједака Иве Андрића из 1936. г. садржи, осим приповијетке *См*и*т*и* у Синановој *и*екији*, још пет приповиједака: *Свадба*, *Олуја*, *ци*, *Жећ*, *Најаст*и** и *Мила и Прелац*. Оно што је заједничко овим приповијеткама и што их обједињује у цјелину јест проводна нит рефлексije изражена језгровитошћу – *све је сведено на с*и*равичну *и*рагику човека изложеног немом *и*лаку живота*.<sup>19</sup>

Тежња за сажетостћу и збијеношћу израза у приповијеткама ове збирке доводи до згушњавања описа и њихове сведености на разину симбола, при чему градња приповједачке структуре укључује поступак алегоризације и симболизације:

*У широком оквиру једне алегорије, каква је свака од ових *и*риповедака, у ванредном мозаичком склопу финих, ош*и*ром о*и*сервацијом ухваћених де*и*таља, израсте неки од њих у једно шире значење које се уклапа у ош*и*ти оквир, и својом многост*и*рукошћу га релативизира и димензионира*.<sup>20</sup>

Контекстуализација приповијетке *См*и*т*и* у Синановој *и*екији* у шири оквир поставља нам захтјев проблематизирања феноменологије приповијетке као књижевне врсте унутар књижевног опуса Иве Андрића. При

18 Андрић, *См*и*т*и* у Синановој *и*екији*, у Жећ, Сабрана дјела Иве Андрића, Сарајево, 1977, 211.

19 Вучковић, *Велика син*и*еза (о Иви Андрићу)*, Сарајево, 1974, 239.

20 Ибид, 262.

томе ћемо се сложити с мишљењем да је приповијетка *централна форма поливалентног књижевног ојуса Иве Андрића*,<sup>21</sup> која у својој генези пролази кроз бројне фазе унутарњих мијена те ју је готово немогуће типолошки класифицирати: метаморфоза нарације, као и казивање искуства свијета у неухватљивим преображајима облика, наслијеђе је модернизма, у којем се зрцали цјелокупни опус овога аутора, било да је ријеч о замцима нарације, карактеристичнима за рано стваралаштво, или, пак, уланчаним приповједним секвенцама, које сачињавају текстове касније фазе.

Неусидривост приповједачког субјекта, који искушава облике исказивања самога себе кроз искуство језика, под привидом систематичне и хармонично уређене архитектонике властитог израза, доводи до закључка да су сустави којима се врши мимикрија цјелокупнога значењскога потенцијала симболичких односа у тексту *неухватљиви* у свим својим аспектима.

### Литература:

Андрић, Иво, *Приповијетке* – књига друга. Београд, изд. Српска књижевна задруга, коло XXXIX, књига 262, 1936.

Андрић, Иво, *Смрт у Синановој текији*, у: Жеђ, Сабрана дјела Иве Андрића, Сарајево, 1977.

Новаковић, Иво Андрић, *Приповијетке, II*, у: Летопис Матице српске, год. 110, књ. 346, св. 2, 1936.

Димитријевић, *Приповијетке Ива Андрића*, у: Јужни преглед, XI, 1, 1937.

Мирковић, „*Приповијетке*“ *Иве Андрића. Књижа друга*, у: Српски књижевни гласник, 1937.

Низетео, *Уз нову књижу Ива Андрића*, у: Хрватска ревија, X, 9, 1937.

Вучковић, *Велика синџеза (о Иви Андрићу)*, Сарајево, Свјетлост, 1974.

Бити, *Појмовник савремене књижевне и културне теорије*, Загреб, Матица хрватска, 2000.

Chevalier, *Рјечник симбола*, Загреб, Накладни завод Матице хрватске, 1983.

Пантић, *Модернистичко приповедање*, Београд, 1999.

## THE POETICS OF THE SHORT STORY *THE DEATH IN SINAN'S TEKKE* BY IVO ANDRIĆ

### Summary

The paper examines the dominant narrative procedure in the short story „The Death in the Sinan's *tekija*“ by Ivo Andrić. It analyses the narrative structure, the essential motives and the symbolic layer of the signs in the text. Putting the story „The Death in the Sinan's *tekija*“ to a wider context requires questing the phenomenology of the short story as a literary form within the Andrić's opus. The initial supposition is that the short story is it's central form. The stories by Ivo Andrić in evolution pass through numerous phases of inner alteration. The metamorphosis of narration, telling the experience of the world in the elusive transformations of the form, is the inheritance of the modernism.

Dubravka Bogutovac

21 Пантић, *Модернистичко приповедање*, Београд, 1999.

Бранко ИЛИЋ  
*Јагодина*

## ПОЕТИЧКИ ПРЕОБРАЖАЈИ У ПРИПОВЕДАЊУ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

У раду се анализирају специфични аспекти фикције Драгослава Михаловића, као и одређене промене унутар наративне структуре. Фокус анализе је на 1980-им и 1990-им, периодима којима је у стваралаштву Драгослава Михаловића посвећено мање пажње, а када се десио поетички преображај, нарочито онај који се тиче наративних техника.

Анализом новог типа фикције, у раду се даје осврт на промене у оквиру наративних микроструктура. Михаловићева нарација се може описати као један комплексан, динамичан и кохерентан систем, односно као систем међусобно зависних односа.

**Кључне речи:** Драгослав Михаловић, наративне технике, хомодијегетичка нарација

Судбина писца Драгослава Михаловића и његов статус у несталним оквирима савремене српске књижевности обележени су снажним осцилацијама. Појавивши се средином шездесетих година готово ниоткуда, без претходне литерарне најаве, као потпуно оформљен писац (збирка приповедака *Фреде, лаку ноћ*, 1967), одмах бива награђиван и слављен од стручне и читалачке јавности. Неколико година касније, међутим, замривши се самом политичком врху земље, прелази у списатељску илегалу и седамдесетих доживљава упорно игнорисање јавности. Осамдесете још једном мењају друштвени статус овог аутора и коначно доносе јавна признања и афирмацију (пријем у Академију наука), да би га деведесете лагано померале из фокуса и оставиле на маргинама модерних токова српске књижевности. И колико је у периоду до осамдесетих о Михаловићу често и озбиљно писано, толико су деведесете године остале у сенци његове публицистичке прозе (тротомни *Голи ошок*), као и другог „нелитерарног“ јавног ангажовања.

Наше проучавање рада Драгослава Михаловића, првенствено посвећено наратолошким поставкама његове прозе, открило је, међутим, да најзанимљивије стваралачке помаке овај аутор чини управо крајем осамдесетих и током деведесетих и да се тај важан део његовог рада неоправдано запоставља.

Значајне студије о Михаловићевом стваралаштву објављене су врло рано, још током седамдесетих<sup>1</sup>. Од самог почетка, како су еминентни проучаваоци утврдили, централно место његове приповедачке поетике представља *сказ* – од стране неколицине писаца у то време поново откривена наративна техника, коју ће управо овај аутор промовисати у функ-

1 Љубиша Јеремић, *Проза новог стиила*, Београд, Просвета, 1978.

ционалан и модеран поступак. Сказ, међутим, није и једини наративни модел који Михаиловић користи. У исто време, и увек у дубокој сенци веома популарних текстова писаних сказом, овај аутор ствара и потпуно другачију прозу, и то, да ствар буде занимљивија, крећући се паралелно у два различита правца. Са једне стране конзервативно се држи традиционалног, „класичног“ хетеродијегетичког приповедања „андрићевског“ типа и, са друге, негује модернистичко, снажно лирски обележено приповедање у првом лицу. Сва три приповедна начина Михаиловићевог проседа могуће је пратити у континуитету од раних шездесетих па све до средине осамдесетих година прошлог века.

Међутим, управо током осамдесетих и, нарочито, почетком деведесетих долази до значајних промена у наративној поставци овог писца. Најупечатљивији је, свакако, изостанак сказа, који као приповедна техника у потпуности нестаје, али је још важније пратити шта се догађа са преостала два магистрална приповедачка правца – традиционалним и модернистичким, односно хетеродијегитичким и хомодијегитичким<sup>2</sup> – који, заправо, и доживљавају суштински преображај.

Овај рад прати трансформацију *стандардног приповедања у првом лицу* Драгослава Михаиловића ка једном оригиналном и сложеном наративном поступку.

## 1.

Од самог почетка своје књижевне активности Михаиловић пише користећи приповедање у граматичком првом лицу једнине (приповетка *Гости* из 1959). Ради се о наративној поставци у којој се приповедач обраћа директно (подразумеваном) читаоцу, говори искључиво о догађајима у којима сам учествује, без посредника и додатних наративних оквира и, што је посебно важно, не „представља се“ притом другачије до као онај који пише текст који читамо. Пошто сличне хомодијегетске особине, уз очигледне разлике о којима ће више речи бити касније, поседује и *сказ*, за технику која је предмет наше пажње оправдано је користити назив *стандардно приповедање у првом лицу*. Осим што истиче „уобичајеност“ једног наративног поступка, овај назив је погодан и због тога што индиректно указује и на *стандардни језик* који се користи приликом приповедања (за разлику од *некњижевног* који везујемо за *сказ*).

Већина школских водича кроз теорију приповедања међу типичне поджанрове *нарације у првом лицу* смешта, између осталих, и *сказ*.<sup>3</sup> Овакво одређење може се препознати, на пример, у Штанцловим *индивидуалним приповедачким ситуацијама* – граматичко прво лице приповедања карактерише специфичан однос наративне инстанце приповедача

2 Према Жерару Женету.

3 Manfred Jahn, „Narratology: A Guide to the Theory of Narrative“, Part III of *Poems, Plays and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, English Department, University of Cologne 2003, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/ppp.htm> (N3.3.4.)

према приповеданом<sup>4</sup>. И заиста, у том смислу и препознајемо базичну истоветност двеју наративних техника: приповедање у првом лицу означава непосредно обраћање наратора који је и сâм део приповедног света. Штанцл каже да приповедачка ситуација у првом лицу омогућава „безбројне варијанте“<sup>5</sup> и у том смислу разумемо да *сказ-приповедање* заправо представља само једну од њих. Обе технике, дакле, повезује постојање *ја-приповедача* као кључне наративне инстанце текста, а оваквој поставци одговара и Женетова класификација која приповедање у коме је приповедач део наративног света сврстава у групу *хомодијеџејске нарације*<sup>6</sup>.

За нашу анализу важније је оно што ове две технике истог типа разликује. Онолико колико се подударају у погледу положаја приповедача у односу на сопствени наративни свет, толико изгледају супротстављене једна другој када их упоредимо у равни односа између различитих наративних инстанци. Док *техника сказа* почива на њиховом усложњавању, пре свега на јасном разликовању и одвајању инстанце *приповедача* од *подразумеваног аутора* (уз добро познато „повлачење“ и „скривање“ потоњег), *стандардно приповедање у првом лицу* управо наглашава њихову истоветност – приповедач „говори“ из позиције (подразумеваног) аутора. Ако прихватимо чињеницу да *сказ мистификује приповедање* кроз стварање илузије непосредног казивања наратора (истицањем лика „некњижевног“ приповедача) и то као облик „скривања“ и „нестајања“ аутора, *стандардно приповедање у првом лицу*, насупрот томе, *јружа илузију* непосредне комуникације са њим – (подразумевани) писац као да се директно обраћа читаоцу.

Кључна одлика сказа, заправо поента ове наративне технике, јесте стварање утиска да приповедање тече независно од *подразумеваног аутора*. За *сказ* је од пресудне важности да изгради функционалну *сцену* приповедања и аутономну *личности приповедача*. Код *стандардног приповедања у првом лицу* управо је супротно – такав оквир је излишан и могао би само да омета комуникациони канал између приповедача (аутора) и адресата (подразумеваног читаоца). Осим тога, колико год да је *сказ*, као и свако друго приповедање у првом лицу, у обликовном смислу монолошког карактера, он ипак представља наративну форму у чијој основи стоји – *дијалог*, казивање које рачуна на саговорника, нешто што се *јавно* догађа пред *другим*. То није обраћање приповедача читаоцу, то је чин приповедачевог обраћања *неком сведоку* (најчешће безгласном), чин коме и *аутор* и *читалац* „само присуствују“. *Сказ* укључује *аудијтивне* квалитете казивања и тај глас који се „чује“, читалац је тога све време свестан, није глас (подразумеваног) писца. Овај други „глас“, глас *записивача* казивања, наслућује се и када га нема у тексту, када је приповедање обележено записивачевим ћутањем, а и тада је оно семантички функционално,

4 Франц К. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

5 Исто, 32.

6 Gerard Genette, *Narrative Discourse, an Essay in Method*, Cornell University Press, 1983, 243–252.

у форми минус присутног знака. Ово „разногласје“ и сложености наративних инстанци примарна је одлика приповедања сказ-типа.

Насупрот томе, техника *стандардног приповедања у првом лицу*, а посебно у облику како је Михаиловић користи, ствара илузију читања интимног записа, непосредног и личног поверавања, дневничке белешке, она је пре свега врста ауторске исповести (у смислу подразумеваног аутора, наравно). Адресат причања није *неко дружи* у тексту, већ *сам* (подразумевани) читалац. Из ове перспективе гледано, из визуре која сагледава присутност (односно одсутност) инстанце подразумеваног аутора у тексту, *стандардно приповедање у првом лицу* откривамо као технику не само различиту, већ управо супротну сказ организацији нарације. Другим речима, пошто сказ-приповедање има карактеристику одсуства подразумеваног аутора у тексту, могли бисмо рећи да је, за разлику од *стандардног приповедања у првом лицу*, код сказа *перцепцибилности* ауторске инстанце обележена негативно.<sup>7</sup>

Још је занимљивије да се *контрастни положај* ових техника, у оквиру заједничког *ја-приповедног* обрасца, успоставља и на нивоу самог исказа. Различит положај надређене наративне инстанце нужно имплицира и формалне промене у самом исказу. Ради се, свакако, о најзначајнијој последици коришћења различитих наративних техника. Скривеност (подразумеваног) аутора и ослоњеност на казивача, какве имамамо у *сказу*, условљавају да нарација пре свега буде *непосредно окренутиа догађајима* које представља – она је јасно усмерена на временску, а потом и на драмску страну приповести.<sup>8</sup> Оваква поставка има за последицу да сказ делује „простије“, директно је окренут приповеданим догађајима. Често истицана и у критичким написима хваљена *једноставности и економичности*<sup>9</sup> Михаиловићевог приповедања пре свега је овим особинама одређена.

Са друге стране, „откривање“ ауторске инстанце и потенцирање субјекта казивања код *стандардног приповедања у првом лицу* условљава другачије представљање приказаног; текст конструише центар опажања сасвим различите врсте од оног карактеристичног за сказ-приповедача – *сам* исказ се овде неминовно формира као сложенији, „дубљи“, приповедање се „филтрира“ кроз свест приповедача, постаје кондензованије и добија рефлексивне и поетске црте. Може се рећи да приповетке писане поступком стандардног приповедања у првом лицу показују снажан лирски капацитет и можемо их, условно, назавати *лирском прозом*. Истовремено, препознајемо наративно-технички контрапункт који успостављају две технике – у случају стандардног приповедања у првом лицу, управо супротност од сказа, једноставности наративног оквира одговара дубина и поетичност самог исказа.

7 Shlomith Rimmon-Kenan, „Naracija: Razine i glasovi“, u: *Uvod u Naratologiju, zbornik*, Osijek, 1989, 84.

8 Жерар Женет, „Границе приповедања“, у *Фигуре*, Вук Караџић, Београд, 1985, 95.

9 Владета Јанковић, „Допринос Драгослава Михаиловића“, поговор роману *Петријин венац*, Нолит, Београд, 1981, 339.

## 2.

Осврнућемо се, у наставку, на групу текстова коју можемо представити као својеврстан продужетак и, у теоријском смислу речено, *изда-нак* раније формираног приповедног поступка *сћандардног приповедања у првом лицу*. Термин који предлагемо – *носталџијска проза* – не указује директно на наративне карактеристике текстова, већ пре свега упућује на један засебан тематски круг, односи се на специфичан фиктивни свет као и положај главног јунака у њему. Уз све то и суштина таквог тематског одређења, а ради се о приповедачком повратку у детињство, чак и није дословно *носталџијског* типа и, у том смислу, наш избор може изгледати и као непрецизно или погрешно употребљена реч. То није *чезња за завичајем* неког ко у туђини пати, и *носталџију* овде користимо веома условно. Наглашавамо, заправо, њено конотативно значење – чињеницу да ови текстови подразумевају *меланхолично погсећање* на завичај јунакове младости, на неповратно ишчезли свет детињства и, што је врло значајно, једно сасвим нарочито сећање испуњено *болом*. Наравно, поменути тип прозе никако није нов у српској књижевности. Ваља се, на пример, подсетити збирке приповедака *Рани јади* Данила Киша као сличне, уметнички успешно остварене, евокације детињства.

Треба одмах истаћи чињеницу да се не ради о потпуно новој и само-својној приповедној техници већ о тенденцији нашег аутора да комбинује извесна претходно стечена искуства у приповедачком послу. *Носталџијска проза* открива нова поетичка стремљења и тематске приоритете Драгослава Михаиловића, али већ и сама представља пример истраживачког односа нашег аутора према проблемима приповедања и потврђује његово никад прекинуто наративно експериментисање и мењање. Група приповедака писаних у различито време, током седамдесетих и осамдесетих, а коначно уобличених деведесетих, представља основни корпус текстова овог типа.

У погледу континуитета коришћења приповедне форме Михаиловић може изненадити оне који су навикли да од њега увек очекују један одређени тип прозе. Откривамо да зачетак овог наративног облика сеже чак до шездесетих година и указује на сложеност приповедачких потенцијала нашег аутора и његову изворну поетичку разноврсност.

Приповетку коју прву узимамо у разматрање, *Чија тио душа овуда шумара*, аутор је у часопису објавио још 1968. године,<sup>10</sup> тада под насловом *Чија тио сенка овде шумара*. Како ће се исте године појавити кратки роман *Кад су цветале шикве*, а убрзо и контроверзна драма истог наслова, нимало не чуди што прича у то доба није привукла значајнију пажњу критичара и бива углавном непримећена. За аутора, међутим, она и у наредном периоду остаје извор нових тематских и наративних подстицаја.

Пажљивије читање овог текста откриће да се, осим новог тематског опредељења, ради и о занимљивом приповедном поступку. Приповетка свакако не припада сказ-причама, а, опет, поседује изражене елементе два наративна облика које смо раније поменули. Оно што се са њом

10 *НИН*, 5. V 1968, г. XVIII, 904; 6.

даље збива постаје само по себи значајно. Повратак аутора поменутом тексту у више наврата показује да се ради, из перспективе самог писца посматрано, о посебно значајној уметничкој и тематској замисли, и отуд на обновљено и делом измењено издање, сада већ под насловом *Чија је душа овуда шумара*, наилазимо петнаест година касније, 1983. године, у оквиру приповедне збирке *Ухвати звезду падалицу*. Да наведени текст није изузетак нити некакав случајни излет у другачије прозне форме сведочи и наредна приповетка сличних карактеристика објављена у истој књизи, за нашу анализу посебно значајна – *Ујка Драги седе под јабуком*, штампана први пут, такође у часопису, годину дана раније.<sup>11</sup>

Још неке приче истог типа указују на стални напор аутора да, паралелно са различитим старим и новим тематским и поетичким приоритетима, оствари и овај, врло специфични прозни израз. Коначно, о потенцијалу овог давно написаног текста говори и чињеница да четврт века по првом објављивању и по трећи пут бива актуелизован, сада као околница обимније и сложеније приповечке форме којој се аутор коначно посвећује почетком деведесетих. Ради се о роману *Гори Морава* (1994) чији излазак потврђује да је речени поступак досегао пуноћу и важност претходних. Отуд приповетка *Чија је душа...* има двоструки значај – као почетни модел у односу на који је наш аутор формирао приповедачки поступак *носталгијске прозе*, али и као замисао која је дуго тражила свој целовит жанровски облик.

### 3.

Сличности приповедног поступка *носталгијске прозе* са *стандардним приповедањем у првом лицу* очигледне су и многобројне. Пре свега препознајемо истоветну *хомодијеџетску* раван казивања – приповедач говори о сопственом искуству и животу, он је део приповедног света који ствара својом причањем. Осим тога, и само казивање изведено је као непосредно обраћање *ја-приповедача* читаоцу, дакле без додатног усложњавања комуникационог канала (*подразумевани аутор – читалац* уметањем неке нове наративне инстанце. И на крају, али подједнако важно као и претходно, поетске особине текста доминирају у односу на фабулативне.

Нису промењене ни стандардне карактеристике приповедног света Михаиловићеве прозе. Ради се о једнако суровом и тегобном животном окружењу какво је најчешће сликано у његовим делима. То је она, добро позната, *проза живота* на којој, као на каквој стабилној, једнобојној и незаобилазној позадини, овај аутор исцртава разноврсну и богату симболичку и значењску структуру својих текстова и тиме указује на темеље сопственог разумевања стварности и уметности.

Анализу технике почињемо од прве приповетке у низу. Мада њена нарација није обележена свим карактеристичним особинама *носталгијске прозе*, она већ поседује нешто што је разликује од текстова писаних стандардним приповедањем у првом лицу. У њеном случају сама прича,

11 *Књижевне новине*, 16. септембар 1982, г. XXXIV, 654, 1–3.



заправо – *фабулативна компонента* текста, добија много више на значају него *рефлексивна* или *поетска*, особине које су доминирале у „лирским“ приповеткама.

Наиме, образац поменуте приповедне форме – „лирске прозе“ писане поступком стандардног приповедања у првом лицу – без обзира на варијетете које пружа, прилично је једноставно оцртати. Имамо релативно кратак текст подељен на две целине: I) *уводни део* – наговештава и припрема *преображај* стања приповедача – прелази у → II) *главни део* – сама приповедачева визија (сан, сећање, необичан доживљај) изазвана неким спољашњим подстицајем.

Некада би почетно стање јунака-приповедача веома брзо прешло у фантазмагоричну визију (*Ухвати звезду падалицу*) или би било нешто дуже припремано кроз поступно достизање стања егзалтираности и препознавања (*Пас*), али са јасно постављеним тежиштем приповедне целине увек на овом другом делу.

Када упоредимо приповетку *Чија ти душа овуда шумара* са поменутиим обрасцем откривамо да уводни део приче, онај познати улазак у наративну ситуацију лирског приповедања (припрема својеврсне „епифаније“ приповедача, или „прогледавања“) наглашено добија на протежности и тиме, у ствари, престаје да буде *увод*. Запажамо да се приповедање реалистичког типа продужава и равномерно тече из поглавља у поглавље приповетке (укупно их је девет) све до последњег које се коначно завршава извесном нараторовом визијом – сценом сусрета са оцем на шеталишту поред Мораве, кључним тренутком приповедачевог детињства који је трајно обележио и читав његов каснији живот. Очигледно, у овом конкретном случају преовладава потреба да се пре свега – *исприповеда прича*, док егзалтирана визија „прогледавања“, тако карактеристична за текстове стандардног приповедања у првом лицу, добија обележје кратке *лирске поенше* на самом крају. Управо из ових разлога, из потребе да много више исприча него у лирској нарацији, наратор поприма особине које га удаљују од Михаиловићевог *стандардног приповедача у првом лицу* и приближавају класичном приповедачу (чак ближем ономе *хетеродијегетског* типа).

Кључна особина *лирске прозе* и јесте био мањак фабулативног капацитета текста, односно непостојање потребе да се „превише“ приповеда. Изразита дескриптивност, приповедачка субјективност, наглашавање личног доживљаја, преламање света кроз перспективу *ја-приповедача* важило је за њене основне карактеристике. Са друге стране, „класичном“ наратору који суверено влада приповедањем и води читаоца кроз лавиринт догађаја, управо недостаје та веома значајна доза *лирског пошеницијала* какву поетска проза по правилу поседује. Нова Михаиловићева тематска поставка, она коју смо за ову прилику назвали *носталгијском*, захтевала је, међутим, истовремено присуство обе наведене особине у приповедању. Било је потребно и испричати причу, али и дати јој лирска сенчења носталгије. У потрази за оптималним наративним решењем наш аутор ће посегнути за нечим што му је нудило сопствено претходно писање. У том смислу и јесте важна приповетка *Чија ти душа овуда шу-*

мара јер је упорно истрајавање на њеном тематском концепту отворило нове наративне могућности. Она још увек не поседује особине „праве“ *носталгијске прозе*, али јасно указује на пут који аутор прелази у потрази за одговарајућим изразом. Можемо је, дакле, посматрати и као пример *шрагања* за наративном формом.

#### 4.

Суштински помак према новом типу приповедања препознаћемо, ипак, у другој причи коју придружујемо *носталгијском* приповедном низу – *Ујка Драги седи под јабуком*. Мада се може учинити да је сва сачињена од елемената које је аутор и раније користио (што једним делом и јесте тачно) и површно читање овог текста указује на неке значајне промене. Откривамо другачију атмосферу, некакав необични тон казивања, квалитативно различит наративни свет у односу на претходне приповетке. Видећемо да је она, иако прва у својој врсти, на извештан начин већ савршенија од „обичне“ *лирске приповешке*.

Пре свега задржавамо фокус на новоуспостављеној позицији приповедача која пресудно мења и остале карактеристике посматраних текстова. Док је наратор лирске прозе као одрастао човек бивао *прустовски* подстакнут споља да „прогледа“ неким другим очима, покренут да на „нов начин“ сагледа свет око себе, приповедач *Ујка Драго* од почетка „види“ свој свет другачије.<sup>12</sup> Његова измењена перспектива више није последица спољашњих збивања већ је функционално *уграђена* у модел приповедања. Ова *унушрашња* промена хомодијегетичког субјекта наратије обележиће на нов начин наратора носталгијског типа и, упркос израженом фабулативном замаху, вратиће га поново на позиције „лирског“ приповедача. То је постигнуто на прилично „једноставан“ начин: уместо одраслог човека који се присећа детињства, проговара дете које то детињство живи и посматра га сопственим очима.

Неминовно се поставља питање има ли ту, у оквиру Михаиловићеве поетике, ичега заиста оригиналног. Ако се подсетимо карактеристичних наративних позиција у *Лилици* или *Барабама*, приповеткама објављеним још током шездесетих, открићемо да ни *детиње виђење света* као перспектива казивања никако није новост у Михаиловићевом проседеу. Вешто постављена наративна перспектива, у комбинацији са другим особинама сказ-приповедања, и представља најважнији уметнички потенцијал ових текстова. Управо у том смислу и говоримо о смисленој употреби најбољих постигнућа сопственог писања и преображају поетике. *Носталгијска проза* користи перспективу казивања сличну оној из претходно поменутих приповедака, али је читав концепт наративне инстанце приповедача потпуно другачији. Пресудно је то што сада тежиште текста није на формирању посебне личности казивача (*сказ-шпија*), већ на томе да дете преузме улогу *ја-приповедача ауторског шпија*.

Ова само наизглед незнатна промена има за последицу темељит преображај читавог наративног поступка. Њен прави квалитет лежи, заправо,

<sup>12</sup> В. Шкловски би овај поступак назвао класичним *онеобичавањем*.

у занимљивом усложњавању приповедачке инстанце која, истовремено, (п)остаје и *субјективна* (наивна, односно детиња) али и *аукторијална* (свезнајућа). Нова наративна позиција доноси са собом *двострукости* посебне врсте која обухвата и тражену необичну перспективу дечијег разумевања стварности и живота (узгред, она обележава и садашње време приче), али истовремено задржава и драгоцен квалитет стандардног приповедача у првом лицу (особина коју сказ-нарација никада није поседовала) – способност да из другог времена (садашњег времена приповедања) рефлексивно и лирски обележи приповедане догађаје. *Дулирани* наративни фокус биће најважније обележје овог приповедања, а ми га препознајемо и као Михаиловићев покушај да на нови начин успостави, за његову поетику суштинску, симбиозу прозаичног и лирског.

## 5.

Испитивање поменуте *двострукости* наративне инстанце ипак треба започети од анализе језика овог приповедања. Стандардно приповедање у првом лицу тражи и језички стандардизован исказ, дакле, не трпи језичку неправилност. Разлог томе није тешко пронаћи: свака дијалекатска особеност говора по аутоматизму би формирала нову наративну инстанцу – некакву аутономну личност казивача различиту од (подразумеваног) аутора. Отуд у *стандардном* не треба ни очекивати приповедање које одудара од језички нормираног. Међутим, тип приповедања који обележава *носталгијску прозу*, и то јесте за нас посебно занимљиво, ипак користи поред књижевног, овог пута на трагу сказа као сопственог узора у постизању аутентичности, и некњижевни говор. И не само што је то уметнички уверљиво изведено, већ употреба дијалекта овде надилази уобичајено остваривање утиска веродостојности и реалистичности приче и постаје функционална у једном далеко важнијем смислу. Ова промена на нивоу језика у односу на стандардно приповедање у првом лицу тражи исцрпније појашњење.

Основна приповедачева нарација увек остаје у границама књижевног говора и ту никаквих одступања нема. Са друге стране, пошто књижевни јунаци говоре својим завичајним језиком и приповедач, као главни лик сопствене повести, када и сам проговори у равни дијалога са осталим личностима, то чини у складу са дијалекатским особинама говора. Језик тиме постаје основно разликовно обележје у двама позицијама истог приповедача. Дијалекат је, тако, начин да се означи *наративна позиција приче*, кроз директно казивање самих ликова, укључујући и приповедача, и тиме се иста одвоји од оне друге – *наративне позиције казивања* из које наратор има способност промишљања приповедане стварности, било из перспективе детета било одрасле особе.

Приповедачев исказ изговорен стандардним језиком остаће обележен наглашеним рефлексивним и лирским капацитетом, док његов дијалог има све особине језика сказ-приповедања:

Све док није окишало, ујка нам у кућу није ушао. Присео би на поцрнелу клупу за укопаним столом испод наше јабуке илињаче у авлији и наслонио се леђима на стабло. (Велика и стара, илињача је још давала оситне, често

црвљиве, сипкаве, укусне црвенкасто-жуте плодове, и тада била окружена шебојем и лепим човеком, ружама, георгинама, перуникама и божурима, и ограђена тарабицама; касније плотић око ње ће пропасти и цвеће ће очупати кокошке.) И, остајући ту, гледао би да уместо ручка узме кашичицу слатка и чашу воде.

„Опери то са цеђ“, додавао би после тога. [...]

„Е, шта ћеш“, каже он, „ал` да знаш, и то је боље но да будеш болес`ан.“

Нисам видео у чему је боље. Ни овако ни онако не можеш да се играш.<sup>13</sup>

Два различита дискурса обитавају паралелно у овом кратком одломку јасно одвојени, не кварећи приповедачки опсег један другоме, али непрестано указујући на темељну преплетеност наративних равни. Свакако је најзначајнија чињеница да они упућују на додатна, на први поглед невидљива укрштања која се успостављају по дубини текста.

Тако је од очигледне језичке двострукости далеко важније приметити истовремено постојање темпоралне подвојености. У теорији приповедања већ је указано на чињеницу да је форма *ретроспекције у првом лицу* као створена за прожимање временских равни наратије.<sup>14</sup> Претходни одломак добар је пример такве поставке: укопани сто у дворишту за којим је оболели ујка-Драги обично седео док су сви остали улазили у кућу, метафора његовог постепеног али неумитног искључења из заједнице и најаву блиске смрти, дат је у две слике које припадају различитим хронолошким нивоима – и времену приповеданих догађаја и времену самог причања. Наравно, двострукости временских равни стално је место Михаиловићевог приповедања. Довољно је подсетити се романа *Кад су цвешале тикве*: света Естерсунда и света Душановца; или *Петријиног венца*: приповедачке позиције главне јунакиње, с једне стране, и саме њене приче са друге. Ипак, и поред неспорне сличности постоји значајна новина у односу на раније Михаиловићеве текстове – док су они претходни подразумевали почетну темељну раздвојеност временских планова, њихово поступно међусобно приближавање током приповедања и коначно спајање на самом крају, у овој причи различита наративна времена трају напоредо, наизменично се смењујући.

Да бисмо то показали потребно је вратити се претходном одломку и погледати пажљивије део између заграда који почиње са: „Велика и стара...“ →

„...илињача је *још* давала...“ (дакле, *сада* док приповедач „говори“ – слика која припада *времену приповедања*),

„...и *тада* [је] била окружена шебојем...“ (у оно време – слика припада *времену приче*),

„...касније *плотић* око ње ће пропасти и цвеће ће очупати кокошке...“ (*повраћајак на време приповедања*).

У једној истој реченици, дакле, слика се појављује сагледана из различитих темпоралних равни. Али ни то није све: не само да ове временске равни стоје напоредо, већ се употребом одговарајућих граматичких

13 Драгослав Михаиловић, „Ујка Драги седи под јабуком“ у: *Ухвати звезду падалицу*, НИП Политика, Београд, 1990, 30–31.

14 Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Народна књига/Алфа, Београд, 2003, 56.

времена и дословно преплићу и укрштају. Приповедачки перфекти који се користи као основно граматичко време казивања бива нарушен приповедачким футурином као обележјем својеврсне унутрашње промене перспективе. Другим речима: уместо из времена приповедања према времену приче, како нарација „природно“ тече, на самом крају овог одломка приповедање се из времена приче окреће према времену приповедања – говори се о труљењу ограда као о нечему што ће се тек догодити.

Овакво „увртање“ временске перспективе откривамо као посебно важну одлику приповедања *носталгијске прозе*. Тиме се разара континуитет нарације класичног типа и додатно усложњава приповедачка позиција *ја-приповедача*. Лирски капацитет текста бива значајно увећан и ове делове приповести препознајемо као симболички посебно наглашене. Стога не чуди што је претходно описана сцена дата као наслов текста и то у презентском облику. Да бисмо разумели важност промене потребно је упоредити ову са неком ранијом Михаиловићевом приповетком. На пример, наслов хетеродијететске приче гласио је *О томе како је остала флека* (перфекат), док у овом случају *Ујка Драги седи под јабуком* (презент). У симболичкој поставци *носталгијске прозе* ујка Драги и сада седи на истом месту, као што и приповедач „живи“ у несталим свету сопственог детињства.

Наредни пример из исте приповетке указује на то да, осим језичке и временске, помињана двострукост подразумева још неке различите нивое на којима је постигнута:

Међутим, ако као један ђак првак волиш да цуњаш и шушњариш и не плашиш се приповедака о опасним шаркама, поскоцима и појатским псима, које највероватније никад нећеш ни срести, изабери да чуваш козе и јариће, најлепше створове под небесима, код виноградске колибе мога деда-Љубе у Дубрави код Сења. (...) А већ ноћење у слами под отвореним небом са кајсијастим звездама замршеним у грање, док ти просто под главом хуји шумаричка и букова гора и хучу ћукови, нећеш заборавити, вероватно, док будеш жив.

„Али, дедо“, нисам пристајао, „па и у наше су село били `ајдуци.“<sup>15</sup>

Пре свега истичемо да одломак добро илуструје замашан лирски капацитет текста. Затим, ваља указати и на карактеристичну позицију приповедача као неког који у исто време говори о ономе што чује и види (као дете), али, опет, и неке (*нарашћивне*) *свесћи* која то наивно дечије виђење надилази. Индикативан је и сâм начин на који приповедач казује о томе како се читавог живота сећа дана и ноћи проведених у дединој колиби – уместо да о томе говори у садашњем времену (задржавајући перспективу *приповедане садашњости*) или у прошлом времену (из перспективе приповедања), он поново, као и у претходном примеру, користи *футур*, убацујући и једно модално *вероватно*. Нарација мења своју уобичајену перспективу и уместо у равни приповеданих догађаја или са позиција времена приповедања према прошлости, окреће се унутар себе саме, полази из

15 Драгослав Михаиловић, „Ујка Драги седи под јабуком“ у: *Ухвати звезду падалицу*, НИП Политика, Београд, 1990, 26.

времена приче и почиње да антиципира догађаје „из будућности“, односно оне које приповедачка свест одраслог већ познаје као извесне.

За наше испитивање је још занимљивији начин на који аутору полази за руком да оствари својеврсну игру са укрштеним приповедним равнима, заправо да успостави необични дијалог *метанаративног* типа – комуникацију у равни „изнад“ приповедања, а опет „унутар“ саме приповедне инстанце – уписујући врло дискретну ноту ироније у сам исказ и постижући тиме уметнички ефекат посебне врсте. Ако пажљивије погледамо претходни одломак, приметит ćemo како у једном тренутку наратор престаје да приповеда на до тада уобичајен начин и изненада уместо *првог* почиње да користи граматичко *друго лице* једине. Уместо да *прича*, он почиње да се неком *обраћа*. Наравно, ту промену треба у првом реду прихватити као емотивно снажније обојено директно казивање *стиандардног приповедача у првом лицу* подразумеваном читаоцу. Дакле, дијалог би, у том смислу, могао остати на нивоу *приповедача* → (подразумевани) *чишалац*.

Међутим, читав пасус у исто време функционише на још један начин – као *разговор* две наративне свести. Један лик казивача, једно његово наративно остварење (*приповедача* као дете) обраћа се другоме (истом *приповедачу*, али као одраслој особи) и њихова комуникација пуна разумевања и саглашавања несметано траје до краја цитираног дела текста. Овај дијалог, који ничим не омета саму наративну, указиваће на сложен однос два различита отелотворења истог лика и стварајући иронијски контекст посебне врсте обележиће све текстове носталгијског типа, достижући свој врхунски домет и пун значењски капацитет у роману *Гори Морава*.

## 6.

Још један текст, а ради се о причи *Баба Велика*, у потпуности остварен разматраним поступком, објављен је већ 1983. године, и овог пута прво у часопису,<sup>16</sup> да би касније, заједно са претходно анализираним приповеткама, био укључен у прозну целину под насловом *Бајање од главе*, као почетни корак у приповедању, односно први део поетског романа/збирке приповедака *Гори Морава*.<sup>17</sup>

Све оно што смо приликом анализе претходног текста разазнали као кључне особине једног приповедног типа овде је, чини се, још очигледније. Израженија је и локална обојеност говора што ову приповетку, на језичком нивоу, приближава *казу*, али, истовремено, аутор је успео да још снажније истакне и већ познате карактеристике „поетског“ приповедања. Приповетка показује форму која је дефинитивно одабрана за приповедање *носталгијске прозе* и послужиће као модел за све остале приповести.

Настојање да се у потпуности очува аутентичност приказаног света овде је још израженије него у причи *Ујка Драги*. Приповедач је сасвим мало дете и Михаиловић ће ово разликовање старосног доба наратора

<sup>16</sup> *Полишка*, 16. јануар 1983, г. LXXX, 24878, 12.

<sup>17</sup> Драгослав Михаиловић, *Гори Морава*, Лом, Београд, 2002.

употребити као везивни моменат за груписање текстова у оквиру шире прозне форме. Примећујемо да је наративна инстанца приповедача у функцији обједињавања фрагментарне прозне целине, пошто се мења током романа, па је могуће издвојити неколико различитих приповедачких позиција почевши од раног детињства до младићких година.<sup>18</sup>

Рефлективни капацитет *ја-приповедача* у овом је случају у потпуности подређен узрасном добу малог детета. Међутим, способност да коментарише и објашњава свој свет није онемогућена његовим годинама, већ управо додатно онеобичена том новом перспективом. Чак се и његов језик, нарочито на нивоу лексике, много више него у претходној приповеци уподобљава аутентичном говору.

Отад сам размишљао да ли се наочари носе само кад ти умре отац или кад ти умре мајка. Ни једно ни друго није ми се допадало, али ако и ја једанпут мораднем да будем ћора, више сам волео да ми умре отац. А и моја мама је с неким теткама разговарала о оној несрећној деци што им је умрла мајка. Нисам баш разумео о којој деци су разговарале, иако сам и ја знао једног дечка коме је умрла мама, па он није носио наочаре.<sup>19</sup>

Ово почетно, приповедачевим узрастом мотивисано, „наивно“ разумевање живота, детиње несхватање света око себе, претвориће се, заправо, у лајт-мотив читавог казивања – основну карактеристику и једину константу приповедачевог односа према стварности, не само ове приповести, него и шире прозне целине. „Несхватање“ које се у почетку иронично успоставља само према језику одраслих, али, ускоро, и у равни њихових поступака, понашања и међусобних односа, претвориће се у уметнички мотивисан наговештај и антиципацију далеко озбиљније врсте *неразумевања* коју приповедач касније исповеда као већ одрастао човек. На самом крају тај суштински и судбински недостатак разумевања себе, као и света око себе, биће и дословно потврђен и обележиће приповедачев живот у целини.

Ако је наратор *лирске прозе* у појединим изузетним тренуцима „прогледавао“ и, притом, ипак успевао да са извесним новим разумевањем сагледа стварност, приповедач *носталгијске прозе* све време остаје окружен светом кроз који не уме да гледа, који не може до краја да схвати и увек се изнова (у сваком новом тренутку или животном добу наратора) појављује као нерешива тајна на једном вишем нивоу у односу на претходни.

Мада нарација континуирано тече следећи перспективу малог детета и свест одраслог приповедача је истовремено присутна. Текст прецизно наводи и локални говор онакав какав познаје сказ-приповедање, али посеже и за неким аутентичним фолклорним формама народног предања, као што су молитве и бајалице. Позиција одрасле особе као други део (или *друго ја*) малог приповедача све време је индиректно присутна у тексту као драматизована свест која ће прикупити и објавити дословна казивања учесника у догађајима. Како приповедање у оквиру про-

18 Радивоје Микић, *Опис приче – огледи о уметности приповедања*, Просвета, Ниш, 1998, 196.

19 Драгослав Михаиловић, *Гори Морава*, Лом, Београд, 2002, 21.

зе *Гори Морава* буде даље одмицало, перспектива казивања ће се мењати и унутрашње оправдање постојања те свести биће могуће разумети тек кроз сагледавање ширег контекста. Тиме се положај наратора открива као темељна тачка обједињавања различитих приповедних текстова и формирања јединствене, унутар себе кохерентне, прозне целине.

*Носталгијска проза*, односно техника наратије која карактерише поменути приповедну врсту, указује на врло озбиљно ауторово бављење проблемима приповедања. *Стандардно приповедање у првом лицу* као поступак идеалан за кратку причу лирског типа, добија током осамдесетих и почетком деведесетих облик погодан за уобличавање захтевније и сложеније прозе. Промена је извршена тако што аутор задржава инстанцу *ја-приповедача* ауторског типа, али истовремено укључује и перспективу детињег виђења света. Сложена нарративна позиција нуди могућности за стварање разноликог и моћног приповедања једнако опскрбљеног и фабулативним и лирским потенцијалима. Приповетке обједињене у поглавља својим међусобним везама формирају приповедни венац посебног типа.

## 7.

Потребно је, на крају, поменути и начин на који је Михаиловић повезао текстове настајале у различито време (1968–1993) у јединствену романескну целину. Композицијски поступак примењен у прози *Гори Морава* могао би најпре да подсети на онај из *Петријиног венца*. Имамо низ текстова довољно аутономних и логички затворених да једнако успешно могу да постоје и као засебне приповетке; затим, израђену личност приповедача који обједињује сва казивања, као и јединствен приповедни свет текста. Међутим, на чињеници да Михаиловић поново ствара прозну форму која се налази на несигурној позицији између збирке приповедака и романа завршава се и свака сличност са поменутиим делом. Техничке карактеристике наратије, а посебно измењена инстанца приповедача указује на битне разлике између два текста.

Претходно анализирани двоструки статус приповедача *носталгијске прозе* Михаиловић користи и као композицијски стожер. У првом и другом делу књиге, *Бајање од главе и Дивизијска музика у главној улици*, приповедач је снажно обележен детињом перспективом, док у последњем делу романа, *Чија је душа овуда шумара*, наилазимо на истог приповедача, али сада као одраслу особу. Показује се да *инстијанца нараштора* у оквиру Михаиловићеве поезике увек заузима кључно место у композицијским напорима да се формира целина. Однос између две приповедачке позиције не само да обезбеђује континуитет наратије и упућује на значењска поља текста, него учествује и у обједињавању разноликих садржаја у кохерентну целину.

Као што је у дечаковом казивању, како смо имали прилике да видимо, све време присутна „сенка“ одраслог приповедача, да се послужимо метафором из наслова текста, тако и одрасла особа из последњег дела романа, суочена са разорном животном стихијом, проживљава својеврсну психолошку дезорганизацију и повратак у инфантилно и наивно.



Дечје разумевање света креће од непрепознавања и онеобичавања стварности и води све „разумнијем“ и логичнијем погледу на свет (па тако дечак-приповедач у почетку не зна, али касније сазнаје да му је мајка, заправо – тетка; да ујак умире од канцера који се злокобно наставља кроз породично стабло; да очево бекство од куће и породице има много дубљи мотив од површности и алкохолизма). Са друге стране, визура приповедача у трећем делу романа креће са супротних позиција, од стабилне перспективе зрелог човека који има рационалан однос према сопственој прошлости и детињству, али која полако почиње да бива нарушавана током приповедања, све до коначног сагледавања сопственог положаја као потпуно неизвесног и нелогичног, једнако обележеног неразумевањем и страхом какве је спознао мали приповедач на почетку књиге. Тиме се на самом крају романа затвара пун круг не само у хронолошком и тематском смислу, већ и на нивоу нараторолошке поставке. Дете-приповедач и (одрастао) човек-приповедач заменили су места а да су суштински остали исти.

Преображавајући стандардни приповедачки поступак хомодијегетичког типа, кроз усложњавање позиције наратора Михаиловић развија причу у више праваца и успева да релативно ограничен дomet приповетке *Чија ти душа овуда шумара* прошири на такав начин да својом новом целином обухвати слику читавог једног прохујалог света и времена. На тако широко насликаној позадини аутор стрпљиво поставља сцену за малу драму јунаковог одрастања. Захваљујући разрађеној наративној поставци нови текст сачињен из више приповедака не само да функционише као јединствена романескна целина, већ у сваком погледу превазилази поменути иницијални предложак.

## Литература:

### I Извори

Михаиловић, Драгослав, *Ухваћти звезду њадалицу*, НИП Политика, Београд, 1990.

Михаиловић, Драгослав, *Гори Морава*, Лом, Београд, 2002.

### II Библиографија

Женет, Жерар, *Фиџуре*, Вук Караџић, Београд, 1985.

Genette, Gérard, *Narrative Discourse, an Essay in Method*, Cornell University Press, 1983.

Jahn, Manfred, „Narratology: A Guide to the Theory of Narrative“, Part III of *Poems, Plays and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*, English Department, University of Cologne 2003, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/ppp.htm> (N3.3.4.)

Јанковић, Владета, „Допринос Драгослава Михаиловића“, поговор роману *Петријин венац*, Нолит, Београд, 1981.

Јеремић, Љубиша, *Проза новог стила*, Београд, Просвета, 1978.

Марчетић, Адријана, *Фиџуре приповедања*, Народна књига/Алфа, Београд, 2003.

Микић, Радивоје, *Опис приче – огледи о уметности приповедања*, Просвета, Ниш, 1998.

Rimmon-Kenan, Shlomith, „Naracija: Razine i glasovi“, u: *Uvod u Naratologiju, zbornik tekstova*, Osijek, 1989.

Штанцл, Франц, *Типичне форме романа*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

## POETICAL TRANSFORMATIONS IN DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ'S NARRATIVE

### *Summary*

The paper analyzes very specific aspects of Dragoslav Mihailovic's fiction and some changes of its narrative structure. It is focused on nineteen eighties and nineteen nineties, the less examined period of Mihailovic's work, when he changed his poetic, especially narrative techniques.

Analyzing a new type of fiction the paper marks changes made on the narrative microstructures. Mihailovic's narration is described as complex and dynamic system, coherent and interdependent.

*Branko Ilić*

Јелена ВЕЉКОВИЋ-МЕКИЋ  
*Пироџи*

## ПИТАЊА ОКВИРА И ТАЧКЕ ГЛЕДИШТА У РОМАНУ БАШТА, ПЕПЕО И У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ

У покушају да одговоримо на питања *оквира* и *тачке гледишта* ослањали смо се на главне поставке семиотичког учења и угледне представнике тартуско-московске школе, Јурија Лотмана и Бориса Успенског. У разматрању проблема *тачке гледишта* нисмо могли да се не осврнемо и на теорију приповедања Жерара Женета. Циљ рада је покушај примене ових теорија, као и указивање на проблеме са којима се сусрећемо у оваквим покушајима примене теорије на конкретно уметничко дело. Основне поставке ових теорија биће узете као основ и полазиште за својеврсну интерпретацију романа *Башта*, *пепео* Данила Киша и збирке приповедака *Башта сљезове боје* Бранка Ћопића, при чему ће акценат бити на истицању сличности и разлика у анализи *оквира*, *тачке гледишта* и *приповедача* у њима.

**Кључне речи:** *оквир*, *тачка гледишта*, *Башта*, *пепео*, *Башта сљезове боје*, Јуриј Лотман, Борис Успенски, Жерар Женет

На самом почетку рада потребно је да се присетимо основних поставки руских семиотичара које се тичу питања *оквира* уметничког дела. Лотман ће проблем *оквира* учинити темељним. У оригиналу он користи речи *рама* и *рамка*, где прву реч употребљава у значењу рам, на пример рам слике, док другом речју означава границу којом је омеђен сваки књижевни текст од некњижевнога текста. Основни ставови Бориса Успенског не разликују се много од Лотманових. *Оквире* он схвата као граничне појаве, места разграничења, појединости са самога руба уметничких структура које једном својом страном припадају уметничком, а другом неуметничкоме тексту. Слично Лотману, Успенски сматра да *оквири* имају задатак да нас из реалнога света преведу у имагинарни књижевни свет. Једна од битнијих поставки јесте да у уметничком тексту *оквири* имају свој предњи или почетни и задњи или завршни план.

Нашу анализу започињемо проблемима који се јављају у одређивању *оквира* у Кишовом роману *Башта*, *пепео* и од потешкоћа са којима се сусрећемо када покушамо да основна одређења појма *оквира* руских семиотичара применимо у пракси. Борис Успенски је на примеру руских бајки доказао своју поставку да се за образовање *оквира* обично користи нека опозиција између обликованих поступака. Он наводи примере у којима су *оквири* донекле лако уочљиви: стиховани почеци у руским бајкама, карактеристични почеци уз спомињање чуда у српским епским песмама, промена приповедачког лица, промена у тачки гледишта итд. У нашем покушају изналажења *оквира* трагаћемо за неким врстама опозиције из-

међу обликованих поступака, при чему ћемо имати у виду и Лотманове моделативне функције почетка и краја.<sup>1</sup>

Роман почиње реченицом: „У касна летња јутра мајка је улазила бешумно у собу, носећи послужавник.“<sup>2</sup> Мајка отвара роман, врата сећања и детињства. Она улази у спаваћу собу и буди дечака из сна. То је већ сам по себи тренутак разграничења, тренутак кад се прелази из једно у друго стање, из сна у јаву. Несумњиво да је прва реченица од пресудног значаја за проматрање проблема *оквира*, али она ће се у овом случају показати недовољном за дубље разумевање, па ћемо због тога узети цело прво поглавље<sup>3</sup> у разматрање. Следи опис вртоглаве шетње: стабла дивљих кестенова, фројлан Вајс, Фолксдојчери, мали црвени воз, замак. Веома битна за разумевање семантичког слоја јесте и литографија изнад кревета са дечаком и девојчицом на мосту, испод кога зјапи понор, док изнад њих лебди анђео чувар. Мајка уводи у роман и тему смрти којом се и завршава последње поглавље. Теме из *оквира*, нарочито тема смрти, и са њом у уској вези тема идентитета, биће разрађиване у средишњем делу романа.

У десет средишњих поглавља, са изузетком петог и шестог, доминантни лик је лик оца. Од другог поглавља, када се помиње по први пут, очева улога расте до митских размера и у осмом поглављу доживљава кулминацију. Аутор, готово у неком чуду, постаје тога свестан и пише: „Тако, сасвим неочекивано и непредвиђено, ова историја, ова скаска, постаје све више историја мог оца, историја генијалног Едуарда Сама... Пред њом падају у засенак себичне историје, оне о мојој мајци, о мојој сестри и о мени самом, историје годишњих доба и пејзажа...“<sup>4</sup> С обзиром на то да се тема идентитета показује као доминантна тема романа, није нимало необично то што је очева фигура заступљена том мером у тексту. На путу ка самоспознаји Андреас Сам мораће да разреши загонетку свог оца и да раскринка његову улогу у самом себи. То је један од разлога због чега се прича и расипа када из ње нестане отац. Историје мајке, сестре, па и његова лична историја су „себичне историје“, па им је због тога место на маргинама, на рубовима или на оквирима. Међутим, ове историје играју далеко већу улогу, него што би се то учинило на први поглед. Отац јесте средишњи лик и јесте сама прича, али је мајка та која држи оквире те приче.

Мајка је присутна и у последњој реченици романа: „Господе, како се овде брзо смрква.“<sup>5</sup> И у првој и у последњој реченици романа употреба несвршеног глаголског вида омогућава утисак трајања и понављања поменутих радње у првој реченици, односно збивања у последњој. Итератив-

1 Према Лотмановом мишљењу, почетак није само сведочанство о постојању, него и замена за касније категорије узрочности, док крај не сведочи само о завршетку неког сисеја, него и о конструкцији света у целини. Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976, 277–287.

2 Данило Киш, *Породични циркус*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993, 91.

3 Роман није подељен ни поднасловима, као што је случај у „Раним јадима“, нити су поглавља означена бројевима, као у „Пешчанику“. Ипак, механичким прекидањем текста и преласком на следећу страницу, бићемо у могућности да разликујемо дванаест, условно речено, поглавља.

4 Данило Киш, *Породични циркус*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993, 183.

5 Исто, 253.

но приповедање, које се с времена на време јавља у читавом тексту, нарочито је упадљиво у првом и у последња два поглавља. Постоји још једна подударност између прве и последње главе романа која се тиче начина приповедања, а то је асоцијативно компоновање које не признаје хронологију догађаја. У десет средишњих поглавља, могло би се рећи како је ова историја постала историјом Едуарда Сама, успоставља се хронолошко приказивање догађаја. Отац чини централни део приче и одржава причу, док је мајка лик из оквира. Она отвара и затвара странице овог романа.

Са сличним потешкоћама се сусрећемо када покушамо да утврдимо оквири у збирци приповедака *Баштиа сљезове боје*. Постављају се следећа питања: да ли за почетни план оквира прихватити прву причу приповедног циклуса која носи назив *Баштиа сљезове боје*, а за задњи план последњу са насловом *Зашточеник*, или пак задржати последњу причу за завршни план, а читати писмо-посвету уместо предњег плана.

Уколико за оквири прихватимо прву и последњу причу из збирке, тешко ћемо успети да између њих изнађемо подударности које би нам дале одговор на питање оквира, онаквог оквира каквим га руски семиотичари разумевају. Проблем оквира усложњава се и тиме што у случају *Баштиа сљезове боје* нисмо у могућности да изнађемо неку оквирну причу. Тешкоће настају и због непостојања унутарњих шавова међу приповеткама или због недовољне уочљивости истих. Приповетке *Баштиа сљезове боје* и *Зашточеник* у овом покушају разрешења нашег питања добијају статус оквира само због свог повлашћеног положаја прве, односно последње приповетке.

Сасвим другачије поимање оквира и другачији однос између предњег и завршног плана имаћемо уколико за предњи план прихватимо писмо-посвету писцу Зији Диздаревићу, а као задњи план оставимо причу *Зашточеник*. Међутим, и у овом случају је тешко изнаћи подударности између предњег и завршног плана које би их диференцирале од осталих приповедака. Посвета је замишљена као писмо покојном пријатељу, док се последња приповетка не разликује у форми од осталих приповедака збирке. Нека веза може се успоставити једино уз помоћ семантичког слоја. Наиме, и аутор и Батић саобраћају са мртвима. Ђопић посвећује књигу свом пријатељу, који је убијен у логору Јасеновац 1942, док Батић на жртву приноси цело своје стадо погинулим саборцима.

Посвета је веома важна за разумевање самог дела, јер у њој аутор пише о поводима с којима је писао, као и о поруци које дело даје. Јован Делић запажа како је писац у њој поставио архетипски оквир свом причању.<sup>6</sup> Овакво решење проблема оквира у складу је са Лотмановим ставом да се функција кодирања у савременом приповедном тексту приписује почетку, а сужејно-митолошка крају<sup>7</sup>. Лотман сматра да читалац црпе обавештења о жанру, стилу, уметничким кодовима које у својој свести мора да активира како би разумевао текст, углавном, из почетка. Ниједно од понуђених решења не задовољава овај критеријум осим писма-посвете.

6 Јован Делић, „Златна бајка о људима Бранка Ђопића“, у: Др Душко Бабић, *Књижевност за четврти разред средњих школа*, Партедон, Београд, 2005, 179.

7 Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976, 287.

На тај начин, посвета би се могла сагледати као кључ који декодира дело, као сигнал који указује читаоцу како дело треба читати и разумевати.

Разлика у разрешавању проблема *оквира* у роману *Баштиа, ђејео* и у збирци приповедака *Баштиа сљезове боје* произишла је и због разлике у жанровским одликама. Као што је већ напоменуто, роман *Баштиа, ђејео* састоји се од дванаест поглавља, која никако не могу бити самосталне целине. Тиме није искључено разматрање унутарњих композиционих поступака сваког појединачног одломка, али је искључено рашчлањавање романа као органске целине. Како уочавамо границе између појединих одломака текста, можемо запазити и *оквири* сваког појединачног поглавља. У складу са тим, могли бисмо констатовати да, од укупно дванаест поглавља, девет почињу помињањем оца. Међутим, овакви *оквири унутар оквира*<sup>8</sup> постоје у функцији образовања унутарњих шавова дела, те би њихово издвајање из контекста романа оставило утисак усиљености. Вероватно је овакве примере имао на уму Борис Успенски када је писао о „нерашчлањивости“<sup>9</sup> уметничког дела. С друге стране, *Баштиа сљезове боје* састоји се од тридесет и четири приповетке, где свака приповетка представља самосталан микроопис. Приповетке су међу собом толико разнородне да се свака од њих може засебно читати и анализирати. Отуда и потиче проблем у изналагању *оквира*. Проблем се додатно усложњава тиме што у *Баштии сљезове боје* не постоји уоквиравање какво на пример налазимо у *Декамерону* и у *Хиљаду и једној ноћи*, где *оквир* представља прича о казивачима. У случају *Баштије сљезове боје* уоквиравање је постигнуто на основу истог амбијента, јединственог времена приповедања<sup>10</sup> и присуства јединственог приповедача. Ипак, што се приповедача тиче, он није присутан на исти начин и једнаким интензитетом у свим приповеткама. Најјасније нам се указује у посвети, док се у већини приповедака другог циклуса јавља само у уводним напоменама. Могло би се рећи да и овакво запажање иде у корист оном решењу проблема *оквира* које за предњи план прихвата писмо-посвету.

Вратићемо се на кратко руским семиотичарима и њиховим одређењима појма *тачке гледишта*. Лотман на следећи начин разуме овај појам: „Појам ‚уметничка тачка гледишта‘ прочитује се као однос система према своме субјекту (систем у датом контексту може бити и лингвистички систем и систем других, виших нивоа). Под ‚субјектом система‘ (идеолошког, стилског исл.) подразумевамо свест која је способна да створи такву структуру и, у складу с тим, свест која се реконструише при перцепцији текста“<sup>11</sup>. Тачка гледишта, како је Успенски схвата, јесте свака позиција са које се у уметности даје неки опис. Са своје тачке гледишта описивач може прећи на другу, док се догађаји и ситуације могу описивати изнутра

8 Аналогну појаву запажамо и у сликарству; као пример можемо навести триптих Хијеронимуса Боша *Врш уживања*.

9 Борис Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979, 215.

10 Како примећује Мирјана Поповић-Радовић, реч је о специфичном времену приповедања, јер се односи на след сећања. Мирјана Поповић-Радовић, „Башта сљезове боје, књига сећања“; у: *Баштиа сљезове боје*, Просвета, Београд, 1991, 11.

11 Ј. М. Лотман, нав. дело, 341.

и споља, па је реч о унутрашњој, односно спољњој тачки гледишта. Овим тачкама гледишта могу се служити аутор<sup>12</sup>, причалац као конкретизован лик, главни, споредни и епизодични ликови.

Када разматрамо питање *тачке гледишта* у роману *Баштџа, њејео*, не можемо да се не осврнемо и на романе *Рани јади* и *Пешчаник*. Сам аутор је изрекао пресудно слово о односу између ова три романа: „Те три књиге сачињавају триптих. Три погледа, три прилаза истој стварности, усред које се налази Едуард Сам, Е. С., нестали, средишња фигура света који је такође нестао. Јеврејски свет централне Европе. У *Раним јадима*, тај свет је виђен очима детета; у роману *Баштџа, њејео* поглед се шири кроз приповедачев поглед; у *Пешчанику* обојица нестају и приповедање тежи ка готово божанској објективности“.<sup>13</sup> Киш ће ово померање *тачке гледишта* довести у везу са искуством музике, јер је промена ритма, сматра он, захтевала померање тачке гледишта<sup>14</sup>.

Иако је роман *Баштџа, њејео* реализован као приповедање у првом лицу, приметно је мешање тачака гледишта, и то мешање тачке гледишта дечака и тачке гледишта приповедача који се поистовећује са дечаком. Описи су предочени из двоструке перспективе, јер је у истом времену приповедања искоришћена просторна тачка гледишта јунака и психолошка тачка гледишта приповедача. Дакле, приповедач је у исти мах и „лирски наиван и поетички проницљив“<sup>15</sup>, како то примећује Михајло Пантић.

У роману је заступљено *фокализовано хомодијеџетичко приповедање*<sup>16</sup>. Сви остали ликови биће приказани споља, док ће опис унутарњег стања бити дозвољен једино Андреасу Саму. Изузетак представља девето поглавље, у којем приповедач испреда мит о свом оцу. У овом поглављу уочавамо најпре промену наративног нивоа, а потом и промену тачке гледишта. Обраћајући се читаоцима, Андреас Сам напушта улогу фиктивног приповедача и разоткрива своје романсијерско „ја“, при чему не мења свој идентитет ни у једном тренутку. Овакву промену наративног нивоа Женет означава термином *металейса*<sup>17</sup>. У оквиру истог поглавља уочавамо и пример Женетове *паралейсе*<sup>18</sup>. Приповедач се, у овом случају,

12 Под термином *аутор* Успенски подразумева онога ко у начелу даје најобухватнији опис. Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Бигз, Јединство, Београд, 1984, 301.

13 Данило Киш, Поговор (изводи из Кишове поетике), у: *Породични циркус*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993, 504.

14 Одговор Данила Киша на читалачки доживљај Карен Розенберг. Види: Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Просвета, Београд, 1995, 303.

15 Михајло Пантић, *Александријски синдром* 2, СКЗ, Београд, 1994, 21.

16 Приповедач је уједно и главни јунак приче, па су сви догађаји и сви ликови приказани из његове перспективе.

17 „*Металейса* се манифестује као ауторска, екстрадијегетичка интервенција у дијегетичком универзуму измишљених ликова.“ Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Народна књига, Алфа, Београд, 2003, 94.

18 *Паралейса* или „вишак“ информација, састоји се, у овом случају, у изненадном *продору* у мисли јунака у приповедању са спољашњом фокализацијом. Адријана Марчетић запажа да се овакви изненадни *продори* у свест јунака не морају увек схватати као *пре-*

користио „речима очућавања“<sup>19</sup>, како би могао да пређе, у односу на описивано лице, са спољне на унутарњу тачку гледишта. Користећи се наведеним поступцима у приповедању, приповедач је себи омогућио да *говори* о догађајима који су се збили пре његова рођења. С једне стране приповедач распреда о давно проживљеним догађајима свог оца, након што је све добро промислио, па је у стању да реконструише унутарње стање његове личности замишљајући шта и како је могао да искуси. С друге стране приповедач распреда о догађајима које је могао само да замисли и измашта. Због тога девето поглавље не би требало схватити као приповедну нелогичност.

У већини приповедака првог циклуса *Башиће сљезове боје, у Јуџирима њлавог сљеза*, приповедач је *хомодијеџетички*; јавља се и у улози сведока када приповеда причу неког другог јунака, и као протагониста када приповеда сопствену причу. У *Данима црвеног сљеза*, осим у уводним напоменама, приповедача из првог циклуса *Башиће сљезове боје* ретко кад препознајемо. Прва прича другог циклуса *Дјечак с џавана* својим формалним и стилским одликама не одудара од осталих приповедака првог циклуса, али приповедач себе опомиње: „Шта је ово, зар се још увек нисам коначно разбудео? На овоме свијету, изгледа, нема у исто вријеме мјеста и за бомбардере и за опчињене дјечаке, који роне испод сјенки нешто траже кроз тишине опељене тугом несмирених предака?“<sup>20</sup> И, доиста, приповедач као да се „призвао себи“, па је у другим приповеткама овог циклуса готово *несћао*. У већини приповедака другог циклуса приповедач нам се не указује као неки конкретни лик, већ као имперсонални посматрач.

Приповедач нам се у појединим приповеткама, као и приповедач из романа *Башића, њеџео*, указује као двојан. Он се у одређеним сегментима или у одређеним приповеткама у потпуности повинује тачки гледишта дечака и тежи да нам све прикаже из његове перспективе, али се и дистанцира од ње и усваја перспективу онога који у том тренутку стоји над својим рукописом. Тако ће приповетка *Поход на мјесец*, започети реченицама: „Тек ми је пета година, а већ се свијет око мене почиње затварати и стезати. Ово можеш, а оно не можеш, ово је добро, оно није, ово смијеш казати, оно не смијеш. Ничу тако забране са свих страна, јато љутих гусака, хоће и да ударе.“<sup>21</sup> Готово да је у целој приповеци доминантна дечкова тачка гледишта, све до пред крај приче, када се јавља „поетички проницљив“ приповедач са својом вечитом дилемом.

У приповеци *Маријана* реч је о *хомодијеџетичком приповедачу*. Приповедач припада том фикционалном свету, али махом заузима улогу сведока, док су протагонисти приповетке дјед Раде, стриц Ница и његова су-

*иначења*, већ их можемо схватити и као обична померања тачке гледишта. Андријана Марчетић, *Фиџуре приповедања*, Народна књига, Алфа, Београд, 2003, 235.

19 Овако Борис Успенски назива „речи-операторе које аутор употребљава као посебан поступак чија је функција да оправдају примену глагола унутарњег стања на лице које се, уопштено речено, описује са неке стране („очуђене“) тачке гледишта.“ Борис Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979, 122.

20 Бранко Ђопић, *Башића сљезове боје*, Просвета, Београд, 1991, 105.

21 Исто, 35.



пруга Сава. Уједно ће се њиховим тачкама гледишта и користити приповедач у овом приповедном тексту. Међутим, уколико покушамо да на ову приповетку применимо одређену „формулу“ фокализације<sup>22</sup>, наћи ћемо се пред дилемом: да ли јој приписати формулу приповедања са нултиом фокализацијом или приповедања са *променљивом унутрашњом фокализацијом*. Закључићемо да није увек могуће применити одређену формулу фокализације на приповедни текст у целини, на шта нас упозорава и Жетет. Често је лакше изнаћи примере у мањим сегментима приповедне целине. У продужетку рада биће навођени сегменти приповетке који илуструју примере *променљиве фокализације*.

Пример за прву промену тачке гледишта налазимо већ на првој страници приповетке, као одговор на приповедачево питање: „Зашто плаче?“<sup>23</sup>: „Све да и хоће, она вам то, можда, не би ни знала да одговори. Биће ваљда, највише због тога што усамљени пјевач зове у заједничко бјекство ту непознату пуну Маријану, а не њу, Саву. Бог зна ко му је та Маријана за којом он сваког прољећа тугује. Па да, с њом би он да оде некуд у ову провлажену ноћ, кроз тамне шуме гдје сабласно стражаре у бијело обучене невјесте, дивље трешње. Је ли се поново зажелио Норд Америке и хоће ли тамо да поведе своју незнанку?“<sup>24</sup> Приповедач у овом примеру готово неприметно прелази са своје тачке гледишта на Савину тачку гледишта, да би се убрзо вратио на своју. Одмах после Ницине песме о Маријани, следи пасус у којем поново уочавамо Савину тачку гледишта: „Ето ти га на, што ти је невјерно мушко срце: звао је, до малоприје, незнанку да заједно бјеже, а сад – одох ја и сам, остављам те.“<sup>25</sup> Међутим, овде се ситуација додатно усложњава; последње речи цитата „одох ја и сам, остављам те“, припадају Ници, али их изговара Сава или би можда боље било рећи да их Сава мисли. Ницина песма преломљена је кроз Савину перспективу.

У истоименој приповеци препознајемо и тачку гледишта дједа Рада и то у одговору на питање „А шта је сад ово, најновије?“<sup>26</sup>: „Како шта је! Ама, зар неко из поштене старе Ђопића куће има образа да јавно и отворено, пјесмом, помиње тамо некакву чупоглавицу, а овамо има поред себе живу-здраву своју вјенчану жену? То се, гласно, није чуло откад су Ђопићи на огњишту ватру пропирили. Пјевање је момачки посао, а ожењен човјек – јарам на врат, па тегли и ћути.“<sup>27</sup> У овом примеру дјед Раде представља особу која истовремено посматра предочени приказ и

22 Женетова типологија разликује *нулту, спољашњу и унутрашњу* фокализацију. *Нулта фокализација* одговара приповедачу који каже више од сваког појединачног лика и од свих ликова заједно, док *унутрашња фокализација* одговара оном приповедачу који износи само оне информације које су доступне лику из чије перспективе сагледава догађаје. Поред *фиксне фокализације*, постоји и случај где фокус није ограничен на перспективу једног лика, што значи да фокализација може бити *променљива*. Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Народна књига, Алфа, Београд, 2003, 217–222.

23 Бранко Ђопић, *Башића сјезове боје*, Просвета, Београд, 1991, 53.

24 Исто, 53.

25 Исто, 54.

26 Бранко Ђопић, *Башића сјезове боје*, Просвета, Београд, 1991, 54.

27 Исто, 54.

тумачи га, али особу чије чулно и духовно виђење служи за разумевање и вредновање представљених збивања. И у другим причама првог циклуса приповедачава тачка гледишта меша се са тачком гледишта дједа Рада, чак би се могло рећи да је здружена са њом. Милован Данојлић пише: „Чим напусти дједа Раду, чим га изгуби из вида, Ђопић остаје без драгоценог, непогрешивог компаса у разазнавању добра и зла, упада у моралну индиферентност; и то би могло бити једно од објашњења зашто је други део књиге онако изразито сувљи, незанимљивији“<sup>28</sup>.

Трећи и уједно последњи пример промене тачке гледишта из приповетке *Маријана* садржан је у последњим реченицама, с тим што ће овде приповедач са своје тачке гледишта прећи на тачку гледишта стрица Нице: „Ипак је стрикану најтеже падало да кочијаши, кад би се путовало некуд у околину, на црквени сабор. Сједи он сам напријед, швићка камџијом, а на метар испред њега љуљају се сјајне округле Маријанине сапи. Дај сад зини и запјевај, мајчин сине, у овој тјескоби, кад се пред тобом, надохват руке, изазивачки поиграва Веселичина кумовска напаст! Гром га убио и Веселицу!“<sup>29</sup>

Занимљив пример *промене тачке гледишта* налазимо у приповеци *Свети Раде Лојовски*, када је, пошто је сликар бацио на софру блок са новим светитељем, настало опште нагађање који би то светитељ могао да буде: „Незнанко је малчице личио на светог Николу, али откуд он сад испаде?... Да није свети Вратоломије, бог ти га помогао?... Јест, врага, откуд сад он!“<sup>30</sup> У претходним примерима када смо разматрали *преиначења* у погледу тачке гледишта, могли смо јасно да дамо одговор чији фокус приповедач усваја, што у овом примеру није случај. Због тога је овај пример специфичан. Имамо ситуацију где се више тачака гледишта укршта, а да не знамо где се тачно налази „инструмент за посматрање“<sup>31</sup>. Ипак, могло би се рећи да се „инструмент за посматрање“ налази баш тамо где је Ђопић и желео да се нађе – у зачуђеној дружини.

У роману *Башића*, *йејео* сви догађаји приказани су с једне тачке гледишта, то јест кроз призму доживљаја једног лика. Једино је за лик Андреаса Сама карактеристичан опис унутарњег стања, док су сви остали ликови описани споља, тј. онако како их види Андреас Сам. Овакав случај илуструје пример *постојане тачке гледишта*. Насупрот томе, у неким од приповедака *Башиће сљезове боје* ауторов објектив помера се у свом кретању са једне на другу тачку гледишта, па се тиме илуструје пример *променљиве тачке гледишта*. Аутор *Башиће*, *йејела*, у већој мери него што то чини аутор *Башиће сљезове боје*, води рачуна о спољњим особеностима

28 Милован Данојлић, „Најбољи Ђопић“, у: Бранко Ђопић, *Делије на Бихаћу*, Просвета-Свјетлост-Веселин Маслеша, Београд-Сарајево, 1975, 360.

29 Бранко Ђопић, *Башића сљезове боје*, Просвета, Београд, 1991, 59.

30 Бранко Бранко Ђопић, *Башића сљезове боје. Глава у кланицу ноге на вранцу*, Просвета-Свјетлост-Веселин Маслеша, Београд-Сарајево, 1975, 67.

31 „Инструмент за посматрање“, у теорији приповедања Жерара Женета, представља фикционалну свест из чије се перспективе збивања сагледавају, и служи приповедачу за „подешавање наративних информација“. Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Народна књига, Алфа, Београд, 2003, 214.

говора. Аутору *Башиће сљезове боје* битнија је суштина говора, могли бисмо рећи и суштина говорења. Због тога се у случају *Башиће сљезове боје* приповедачева фразеолошка тачка гледишта више приближава тачки гледишта личности или тачки гледишта говорника коју он описује. Усвајање тачке гледиште Едуарда Сама мотивисано је тежњом Андреаса Сама да се идентификује са очевом фигуром. Усвајање различитих тачака гледишта у *Башићи сљезове боје* мотивисано је самом природом таквог приповедања, али и приповедачевом жељом да нам што више приближи своје ликове како би се ми идентификовали са њима. Колико је аутор успео да се саживи са својим ликовима видљиво је управо у лакоћи усвајања различитих тачака гледишта. Узимајући у виду Лотманове моделативне системе, можемо закључити да је тачка гледишта у сталној корелацији са позицијом творца текста, и проблемима истинитости и личности, па тиме и у уској вези са општим задатком изградње слике света.

### Литература:

- Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Народна књига-Алфа, Београд, 2003.  
 Борис Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979.  
 Бранко Ђопић, *Башића сљезове боје*, Просвета, Београд, 1991.  
 Бранко Ђопић, *Делије на Бихаћу. Критика о делу Бранка Ђопића*, Просвета-Свјетлост-Веселин Маслеша, Београд, 1975.  
 Данило Киш, *Породични циркус*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993.  
 Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976.  
 Јован Делић, „Златна бајка о људима Бранка Ђопића“, Др Душко Бабић, *Књижевности за четврти разред средњих школа*, Партенон, Београд, 2005.  
 Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Просвета, Београд, 1995.  
 Михајло Пантић, *Александријски синдром 2*, СКЗ, Београд, 1994.  
 Михајло Пантић, *Киш*, Светови-Књига комерц, Београд, 1998.  
 Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Бигз-Јединство, Београд, 1984.  
 Жерар Женет, „Перспектива и фокализације“, превела Милица Винавер, *Реч*, Београд, 1995/8, 83–86.  
*Речник књижевних термина*, Романов-Бања Лука, 2001.

## THE QUESTIONS OF FRAMEWORK AND POINT OF VIEW IN THE NOVEL GARDEN, ASHES AND THE COLLECTION OF STORIES MALLOW-COLOURED GARDEN

### Summary

While trying to answer the questions of *framework* and *point of view* we mostly relied on the fundamental principles of semiotic teachings and eminent representatives of Tartu-Moscow school, Yuri Lotman and Boris Uspensky. Considering the problem of *point of view*, we also had to reflect on Gerard Genette's theory of Narrative Discourse. The aim of this work is an effort to apply these theories, as well as to point out the problems one encounters while trying to apply these theories, on a specific work of art. The fundamental principles of these theories

will be used as the basis and starting point for a unique interpretation of the novel *Garden, Ashes* and the collection of stories *Mallow-Coloured Garden*. The emphasis of this analysis will be to point out the similarities and differences between their respective *frameworks, points of view* and *narrators*.

*Jelena Veljković-Mekić*

Милена ЧОМИЋ  
Крагујевац

## КОМЕНТАР У НАРАТИВНИМ СТРУКТУРАМА ДИКЕНСА, ТЕКЕРИЈА И СРЕМЦА

У раду се анализирају и упоређују карактеристике коментара као наративног облика, у делима Чарлса Дикенса, Виљема М. Текерија и Стевана Сремца, са циљем проналажења аналогичности међу њима. У оквиру четири типа коментара – паратекстуалног, информативног, идеолошког и коментара о причи – указује се на постојање истих варијанти ових типова код тројице аутора, као и на истоветност у погледу њихове обраде. Као репрезентативни примерци узети су роман *Оливер Твист* (Чарлс Дикенс), *Књига о снововима* (Виљем М. Текерија) и романи *Вукадин* и *Пој Ђира и њој Сџира* (Стеван Сремац).

**Кључне речи:** коментар, наративни облик, Дикенс, Текери, Сремац

Доминација коментара као наративне технике почиње са европским романом XVIII века, тачније са Филдингом, Стерном и Дидроом, и наставља се до савременог доба. Па ипак, у фокус теоријског промишљања долази тек у скорије време, може се рећи са процватом наратологије. Иако је од Вејна Бута, који први посвећује пажњу коментару, читав низ теоретичара, превасходно наратолога, усмеравао своја истраживања ка овом наративном облику, тешко је наћи дефиницију која би обухватила све аспекте коментара. Појмимо зато од Жерара Женета који схвата коментар као „манifestацију екстранаративне функције приповедачевог гласа који интерпретира и коментарише само поједине аспекте наративног текста.“<sup>1</sup> Ипак, Женет се није пуштао у разраду типологије коментара. Посебну пажњу коментару посвећује Симур Четмен, који га проучава у оквиру функције коју назива „склоност“. Ова функција дозвољава приповедачу да износи ставове о односима у фикционом свету, при чему он сам не може бити део тог света. По Четмену експлицитно изражена склоност јесте коментар или оцена.<sup>2</sup> Вејн Бут у делу *Решорика прозе* инсистира на диференцијацији различитих врста коментара као и њихових функција, али ни он не нуди обухватнију типологију. Најобухватнију типологију коментара излаже Снежана Милосављевић-Милић у делу *Модел коментара у српском роману 19. века*, где издваја седам типова овог дискурзивног облика, и то: информативни, идеолошки, филозофски, коментар о причи, метатекстуални, апелативни и паратекстуални коментар.

У поменутој типологији коментара, Снежана Милосављевић-Милић, као последњи у низу типова коментара, обрађује паратекстуални коментар, при чему би „паратексту припадали сви текстови који окружују

1 Наведено према: Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд, 2004, 95.

2 Симур Четмен, „Ликови и приповедачи“, *Реч*, бр. 8, април, 1995, 90.

причу/сиже/фикцију, а који су интенцијом аутора уведени као допуна приче<sup>3</sup>. Овакав коментар присутан је у наслову, поднасловима, предговору, поговору, фуснотама. Овај тип може се довести у везу са осталим типовима уколико се има у виду дигресивна природа коментара уопште, што само по себи намеће чињеницу о издвојености коментара из приче. Друга битна карактеристика паратекстуалног коментара, а која га овог пута издваја од осталих типова, јесте присуство биографског аутора и његове интенције док су остали типови коментара вођени интенцијом приповедача. У овом раду редослед представљања типова коментара супротан је редоследу који поставља Снежана Милосављевић-Милић, те ће смер посматрања коментара ићи од спољашњости ка унутрашњости књижевног дела. Најупечатљивији тип паратекстуалног коментара и код Дикенса и код Текерија јесте коментар подналова, који у њиховим делима има проспективну улогу тј. најављује даљи ток приповедања. Код Текерија поднаслови су концизни и више подсећају на наслове, па ипак, усмерење читаоачеве свести је у њима јасно одређено, као што се може уочити у следећим поднасловима: „Дворска хроника” и њен утицај на сновове“, „Велики сновови из Ситија“ или „Сновови који одлазе на вечере“. Са друге стране, Дикенсови поднаслови су дужи и експликативни, а често имају и метапоетички карактер<sup>4</sup>, као илустрација може послужити поднаслов десете главе *Оливера Твиста*:

#### Глава X:

Оливер боље упознаје своје нове другове и стиче искуство које скупо плаћа.  
– Глава кратка али при свем том од велике важности по ову нашу повест.<sup>5</sup>

Овакви коментари, у виду развијених подналова карактеристични су за дело Стевана Сремца у српској књижевности, а Снежана Милосављевић-Милић назива их усамљеном појавом у српској реалистичкој прози. Код њега се, поред проспективне функције и метапоетичког карактера, истиче и апелативни карактер<sup>6</sup>. Поднаслов прве главе романа *Вукадин* илуструје све поменуће аспекте:

#### Глава прва

У којој се биографским начином почиње баш од почетка, то јест од рођења самога јунака ове приче. Препоручујемо је пажњи поштованих читалаца, молећи их да је прочитају и добро запамте, јер ће тек на крају ове приповетке видети да је имало места и смисла овој првој глави [...].<sup>7</sup>

Пратећи смер који је претходно постављен у раду, након паратекстуалног коментара који обитава у вантекстуалној сфери, фокус прелази на информативни и идеолошки тип коментара, који припадају тексту,

3 Снежана Милосављевић-Милић, *Модели коментара у српском роману 19. века*, Про света, Ниш, 2006, 255.

4 Метапоетичким коментаром се у дело уноси поетичка садржина других аутора. Види: Снежана Милосављевић-Милић, нав. дело, 226.

5 Чарлс Дикенс, *Оливер Твист*, превео Божидар Марковић, “Бранко Ђоновић”, Београд, 1963, 83.

6 Основу апелативног коментара чини дијалог између приповедача и читаоца. Види: Снежана Милосављевић-Милић, нав. дело, 236.

7 Стеван Сремац, *Вукадин*, Нолит, Београд, 1981, 7.

али код којих је приповедач, у ствари, ауторитативни глас „изван“ фикције, тј. не припада фикционом свету.

Схватајући информативни коментар као чињеницу друштвене стварности и имајући у виду основно обележје реалистичког текста – начело миметичког обликовања, лако је уочљива погодност информативног коментара за реалистички текст. Ипак, овакво схватање није у потпуности применљиво на писце о којима је у овом раду реч. Иванка Ковачевић, говорећи о Дикенсу, износи мишљење већине критичара XIX века који закључују да његова проза прекорачује оквире миметичког принципа. Она закључује да је „Дикенс припадао оним великим писцима свога столећа, који су преобликовали стварност на видовит начин те су кроз приче које одступају од свакидашње реалности успели створити романи-митове.“<sup>8</sup> У истој књизи, говорећи о Текерију, закључује да његов „естетски домет треба тражити управо у начину на који је ускладио реалистичко начело са потребом да преобликује грађу узету из живота.“<sup>9</sup> Из овога директно следи мање придавање значаја информативном коментару као таквом у делима ових аутора, нарочито његовим подврстама историографском коментару и коментару са географским садржајем. Ипак, информативни коментар јесте присутан, али у трансформисаном облику. У вези са тим, нарочито је карактеристичан почетак *Оливера Твиста*:

Међу осталим јавним установама у извесноме граду, који је из много разлога боље не помињати, а коме нисам рад да дајем неко измишљено име, има једна установа [...] наике сиротињски дом, и у томе сиротињском дому родио се, одређеног дана, месеца и године, које није потребно да ближе наводим, [...] смртник чије је имеисакнуто наслову.<sup>10</sup>

Уместо експлицитног навођења што већег броја података, што је карактеристично за епоху реализма, Дикенс већ на почетку одбија да изнесе основне податке о особи која је толико важна да ју је сместио и у наслов романа. Ову линију трансформисања документарног, географског дискурса, и то у веома сличном облику, налазимо код Сремца, такође на почетку једног романа – романа *Пој Ђира и пој Сџира*:

Била два попа, ... и живели су у једном селу у Банату. Које је то село нећемо вам казати да не би село ни криво ни дужно, потрзали и излагали га подсмеху, [...]. А после, ако ћемо шта, оно и није село него варошица.<sup>11</sup>

Избегавање реалних топонима чиме би се обезбедила веродостојност испричаног, карактеристично је за оба наведена дела. На тај начин обојица аутора успевају да превазиђу проблем на који често скрећу пажњу постмодернистички теоретичари, а који се тиче настанка „пукотина“ на „референцијалној илузији“. Наиме, „полазећи од емпиријске стварности

8 Иванка Ковачевић, „Чарлс Дикенс“ у делу: *Енглеска књижевност*, И.П. Свјетлост Д.Д., Завод за уџбенике, Сарајево, 1991, 277.

9 Иванка Ковачевић, нав. дело, 301.

10 Чарлс Дикенс, нав. дело, 15.

11 Стеван Сремац, *Пој Ђира и пој Сџира*, Култура, Београд, 1962, 5.

приповедач је самим чином текстуализације трансформише<sup>12</sup> при чему настају поменуте „пукотине“.

Крећући се у оквирима реализма, неопходно је истаћи и други захтев на коме је ова поетика заснована, а то је захтев „да књижевна дела треба да имају ширу друштвену функцију, да жигошу негативне појаве у друштву и боре се против њих.“<sup>13</sup> Ову улогу преузима идеолошки коментар. Можда више као дефиниција него као пример идеолошког коментара истиче се интенција Текеријевог приповедача у *Књижи о снововима*:

Дуго већ живим у убеђењу да морам да извршим једно дело; [...] да морам да постигнем један циљ; [...] да морам да откријем и отклоним једно велико друштвено зло.<sup>14</sup>

Као посебан вид идеолошког коментара изваја се коментар обликован поступцима ироније, сатире или комике. Поред Текерија, чија цела поменута књига има иронијски карактер, ови видови коментара су веома заступљени и код Дикенса. Посебно се истичу сатирични коментари који илуструју живот најсиромашнијих слојева и деце:

Општински одборници су с времена на време обилазили имање, и увек су дан раније слали сиротињског стараоца да наговести њихов долазак. Деца су била уредна и чиста кад би они дошли да их виде; и шта би свет још хтео!<sup>15</sup>

Овакав тип сатиричних и ироничних коментара препознатљив је и у Сремчевом делу. Поступак којим се постиже идеолошки ангажман приповедача примењен је у *Вукадину* коришћењем кратких напомена о власти, протекцији итд., чиме се указује на критичку дистанцу према ликовима и догађајима о којима се приповеда.

„А тада већ настане распуст ђака за испит, ... и ужасно јурење професора од стране ђачких родитеља. И на улици, и код куће, и у кафани – нигде мира за професора!“

Дикенсова сатира је изразито друштвена и представља његов покушај да како-тако утиче на побољшање општег стања у тадашњој Енглеској<sup>16</sup>. За разлику од његове „Сремчева сатира има нарочиту боју; [...], она исмева људе који представљају или бар мисле да представљају народ“<sup>17</sup>. Ова сатира је без жаоке, јер Сремац, као изврстан познавалац психологије извесних душевних стања и чисто локалних типова, са скоро искључивом симпатијом према „нижем свету“, превасходно показује своју навику да се у свом писању само забавља.

Као што је већ споменуто, у претходна два типа коментара приповедач представља ауторитативни глас „изван“ фикције, док се у сле-

12 Снежана Милосављевић-Милић, нав. дело, 135.

13 Исто, 160.

14 В.М.Текери, *Књижа о снововима*, превела Нада Ђурџија-Продановић, Ново поколење, Београд, 1953, 8.

15 Чарлс Дикенс, нав. дело, 19.

16 Дикенс је написао *Оливера Твиста* након што је 1843. године изгласан такозвани „Закон о сиротињи“ који је више привидно него стварно помагао незапосленима.

17 Павле Поповић, „Приповетке Стевана Сремца“, у: *Павле Поповић и историјска кришика*, Матица српска, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1979, 191.



дећем типу, коментару о причи, приповедач приближава фикционом свету. Приповедач сада допушта себи да тумачи фикциони свет који је сам створио. Овим типом коментара најчешће се вреднују и објашњавају поступци јунака, износи се став приповедача према њима, дају се претпоставке и нагађања. Ови коментари „не само што су један од главних посредника мотивације и карактеризације јунака и радњи везаних за њих – они упадљивом реторичко-стилском снагом, избором изразитих примера (околности) и садржином важном за целину текста постају језгро смисла дела [...]“.<sup>18</sup> Карактеристично за сва три аутора о којима је реч јесте критика нарави и друштвених прилика кроз коментар са ироничним значењем. Управо таквим ироничним коментаром служи се Текери када у петој глави *Књиже о снобовима* описује једног племића као омиљену фигуру снобовског друштва:

Рецимо да је он млади племић који има наклоности за поезију и да је објавио сасвим глупе и слабе песме, снобови би покуповали хиљаде примерака његове књиге; издавачи њему би платили што год затражи.<sup>19</sup>

Оно што је за Дикенса нарочито карактеристично, а око чега се многи критичари слажу, јесте фантастична палета ликова. Ти ликови представљају, како примећује Нићифор Наумов „творевине специфичне врсте.“<sup>20</sup> Из овога се директно може извести закључак о значају ове врсте коментара у његовим делима. Пример употребе оваквог иронијског коментара налазимо опет у роману *Оливер Твист* приликом описа старатељке сиротињског дома:

Ова постарија жена била је паметно и искусно створење; она је знала шта је добро за децу; а имала је врло јасну представу и о томе шта је добро за њу саму.<sup>21</sup>

Коментар о причи са ироничним значењем најчешћи је у српској књижевности епохе реализма управо у Сремчевим романима. Као школски пример употребе овог коментара наводи се роман *Вукадин*, који је посвећен јунаку носиоцу негативних карактеристика. Из дела издвајамо следећи пример:

Од оне пређашње његове бистрине ни трага ни гласа, почео да пијуцка помало ракију и ваљда стога постао меланхоличан, зловољан, песимиста; на све стране видео све саме неправде у свету, а нарочито према себи.<sup>22</sup>

Упоредна анализа дела тројице поменутих аутора није нова појава у науци о књижевности. Док традиција упоређивања двојице енглеских писаца постоји онолико колико и њихова дела, њихови утицаји на Стевана Сремца такође су бивали предмет проучавања. Јован Деретић, пишући о Сремцу, истиче да је познавао и веома ценио енглески реалистички роман XVIII и XIX века. Први који експлицитно спомиње утицај Дикенса на

18 Душан Иванић, „Коментар у романима Јакова Игњатовића“, у: *Коментар и приповедање*, уредио Душан Иванић, Београд, 2000, 91.

19 В.М.Текери, нав. дело, 32.

20 Нићифор Наумов, *Дикенс код Срба и Хрватша*, Београд, 1967, 141.

21 Чарлс Дикенс, нав. дело, 19.

22 Стеван Сремац, *Вукадин*, 97.

српског писца је Антон Густав Матош у свом есеју о Сремцу, а Нићифор Наумов у својој књизи *Дикенс код Срба и Хрватиа* посвећује цело поглавље овом утицају. Па, иако су везе и аналогije између дела ових писаца и раније проучаване, конкретно, коментар није бивао предмет тих упоређивања. Тако да су истраживања коментара, која су у последње време све актуелнија, отворила нове могућности за упоређивање, не само ове тројице аутора већ на глобалном нивоу.

### Литература:

- Бут, Вејн: *Реторика прозе*, Београд, Нолит, 1976.  
Деретић, Јован: *Историја српске књижевности*, Београд, Нолит, 1983.  
Дикенс, Чарлс: *Оливер Твист*, Београд, „Бранко Ђоновић“, 1963.  
Иванић, Душан и др.: *Коментар и приповедање*, уредио Душан Иванић, Београд, 2000.  
Ковачевић, Иванка и др.: *Енглеска књижевности 2*, Сарајево, И.П. Свјетлост Д.Д., Завод за уџбенике, 1991  
Марчетић, Адријана: *Фигуре приповедања*, Београд, Народна књига, Алфа, 2004.  
Матош, Антон Густав: *Есеји и фељџони*, Београд, Просвета, 1952.  
Милосављевић-Милић, Снежана: *Модели коментара у српском роману 19. века*, Ниш, Просвета, 2006.  
Наумов, Нићифор: *Дикенс код Срба и Хрватиа*, Београд, 1967.  
Поповић, Павле: „Приповетке Стевана Сремца“, у: *Павле Појовић и историјска критика*, Нови Сад, Матица српска, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1979.  
Сремац, Стеван: *Вукадин*, Београд, Нолит, 1981.  
Сремац, Стеван: *Пој Ђира и пој Спире*, Београд, Култура, 1962.  
Текери, Виљем М.: *Књижа о снобовима*, Београд, Ново поколење, 1953.  
Четмен, Симур: „Ликови и приповедачи“, *Реч*, бр. 8, април, 1995.

## COMMENT IN THE NARRATIVE STRUCTURES OF DICKENS, THACKERAY AND SREMAC

### Summary

The text deals with a comment as a narrative form, in the novels of Charles Dickens, William Makepeace Thackeray and Stevan Sremac. The characteristics of this discursive form have been analysed and compared within the works of the three writers in order to find analogies between them. The comparison has been made within four types of comment – paratextual, informative, ideological and comment about fiction. Through comparative analysis of three case-studies (novel *Oliver Twist* by Charles Dickens, *The Book of Snubs* by William Makepeace Thackeray and novels *Vukadin* and *Pop Ćira and pop Spira* by Stevan Sremac), it has been pointed out that the same variants of these four types are present in the works of these three writers, as well as treated in the same manner.

Milena Ćomić

## АУТОР ТЕКСТА У МЕМОАРСКОЈ ЛИТЕРАТУРИ

Рад се бави проблемима мемоарске прозе уопште и њеним положајем у односу на друге видове прозног изражавања, нарочито у односу на историјски роман и научну историографију. Приказаћу и однос фикције и фактографије, имагинарног и дискурзивног писања. Бавићу се питањем временске дистанце аутора према догађајима које описује. Покушаћу да одговорим на питање шта је ауторов потпис и какву позицију обезбеђује аутору пред читаоцем, али и аутору пред самим собом. Бавићу се питањем „аутора текста“ и „аутора у тексту“, односно позицијом творца аутобиографије и мемоара у односу на свет који приказује. Такође, знаимаће ме и улога читаоца као полицијске снаге, питање веродостојности и вероватности, могућности подређивања животних и историјских чињеница намерама писца или другим вантекстовним елементима. Да ли треба безрезервно да прихватимо фактографску проверљивост исказа, чак и када писац на томе инсистира? Покушаћу да одговорим на питање колико се аутобиографско може третирати као биографско и где је та граница која нас може довести до заблуде.

**Кључне речи:** аутобиографија, аутор текста, аутор у тексту, историја, фикција

Да бих одредила свој став према проблему који третира овај рад, требало би да, пре свега, одредим карактер мемоарско-аутобиографске прозе уопште и њен положај у односу на остале видове прозног изражавања. Пол де Ман у чланку „Аутобиографија као раз-обличење“ истиче да аутобиографија није поларитет или-или, сматрајући да је та дистинкција нерешива. Можемо тврдити да су сви текстови аутобиографски или да ниједан то није нити може бити. Негде се ипак морају одредити границе овог жанра. Де Ман такође говори о „могућој конвергенцији естетике и историје“<sup>1</sup>, што би значило да се аутобиографска литература налази између фикције и фактографије, имагинарног и дикурзивног писања.

У мемоарској и аутобиографској литератури аутор говори о својим доживљајима, значајним историјским догађајима и свакодневним збивањима са одређене временске дистанце. Он не бележи оно што се тренутно дешава пред његовим очима, већ саопштава оно што се некада догодило пред његовим очима, оно у чему је он некада учествовао или оно о чему је он некада слушао. Већ и сама чињеница да писац говори о реалном свету који је некада стварно постојао и у коме је он некада живео, отвара могућност за интервенцију пишчеве маште. Он не описује реални свет, већ своја сећања о једном реалном свету. Слобода аутора огледа се у слободном избору и обликовању елемената реалне грађе која

<sup>1</sup> Пол де Ман, „Аутобиографија као раз-обличење“, превод, Новица Милић, *Књижевна кришица*, 1988, бр. 2, 119.

му стоји на располагању и коју он може подредити властитим намерама. Могућност подређивања животних чињеница намерама писца, као и њихово прилагођавање осталим вантекстовним елементима (околностима у којима аутор ствара своје дело, његовом односу према публици за коју пише, последицама друштвених збивања о којима пише, ауторовом односу према свом пређеном животном путу, и сл.) указују на сужавање документарности мемоарског текста. Тако се у мемоарској прози преплићу документарност и вероватност, иако писац често истиче фактографску проверљивост својих исказа. Михаил Бахтин у делу *Аутор и јунак у естетској активности* говори о постојању два типа аутобиографске литературе: авантуристичком и друштвено-историјском. Који ће тип аутор прихватити зависи од његовог односа према форми и вредности „естетике живота“.

Мемоарску прозу од научне историографије одваја субјективан, ненаучан однос аутора према историјској грађи која је њоме обухваћена и то је приближава историјском роману. Од историјског романа је одваја оно што је условљено самим жанром: нефикционалан (али не и несубјективан) однос према историјским чињеницама и обиље тих чињеница. Оно што је Балзак замерио романописцима рекавши да „ништа не одаје неспособност аутора више од гомилања чињеница“<sup>2</sup>, мемоарима може дати већи књижевни и културно-историјски значај. Аутор мемоара историјске догађаје описује или дочарава, покушава да његова прича буде верна и веродостојна и говори о личностима које су стварно постојале износећи неке занимљиве биографске податке из њиховог живота. Аутор историјског романа такође полази од великих историјских догађаја и личности, али их може третирати потпуно слободно, може се потпуно оглушити о реалне чињенице и измислити један нови свет. Стварајући фиктивну историју и фиктивне вредности, стварајући апокрифну историју у којој егзистирају ликови из стварног света, романописци могу навући на себе осуду јавности, па су оваква дела често пропраћена одрицањем од било какве сличности са стварним збивањима и догађајима. У свом тексту „Стварно, у поређењу са чим?“ Брајан Мекхејл истиче да историјске реалеме могу бити уведене у фикционално дело само ако својства и деловања која им се у тексту приписују не буду противречна ономе што је из историје службено познато. Ако постоји слобода у том домену, њу аутор може тражити у „мрачним деловима“ историје. Не може се рећи да ово правило не важи и за аутора мемоарске прозе. Романописац поетски оживљава један свет и говори како је вероватно да је било, ствара илузију стварности, а мемоариста, такође поетским средствима, говори како он мисли да је било или како је стварно било.

Истинитост и веродостојност навода у мемоарској прози очекује и проверава читалац. Због тога Де Ман у тексту „Аутобиографија као различење“ итиче да идентитет аутобиографије мора бити уговорни, заснован на говорним чиновима, а не на тропима. Бахтин такође говори да

2 Ђерђ Лукач, *Роман и повјесна збиља*, Превод, Фрида Филиповић, Хотимир Бургер, Олга Кострешевевић, Миљан Мојашевић, Константин Петровић и Касим Прохић, Глобус, Загреб, 1986, 177.

аутобиографија спаја активност аутора и читалаца на посебан начин: „то је игра чистим животом као фабулистичком вредношћу.“<sup>3</sup>

Аутор мемоара говори у првом лицу једнине (он је тај који се сећа), ставља потпис на своје дело које „има стварног референта у вантекстовној стварности“<sup>4</sup>, што читаоцу даје право да постане „судија, полицијска снага која брине да се провери аутентичност потписа и конзистенција потписниковог понашања, што је мера у којој он поштује или одбија да поштује уговорну сагласност коју је потписао. Трансцендентални ауторитет најпре мора да се одреди између аутора или између ‚аутора текста‘ и ‚аутора у тексту‘ који носи његово име.“<sup>5</sup> Дистинкција између „аутора текста“ и „аутора у тексту“ битна је и за разумевање односа „аутора текста“ и „аутора у тексту“ према догађајима и ликовима које описује у делу. Бахтин истиче да се „аутор-творац“ налази „ван хронотопа света који приказује.“<sup>6</sup> На другом месту он каже: „Чак и ако је написао аутобиографију или најверодостојнију исповест, он ипак, као њен творац, остаје изван света приказаног у њој. Ако испричам (или напишем) о догађају који ми се управо десио, ја се, као приповедач (или писац) о том догађају већ налазим изван оног времена-простора у којем се тај догађај одвијао. Апсолутно поистовећивање себе, свога ‚ја‘, са оним ја о којем причам, није могућно као што није могућно самога себе ухватити за косу и подићи. (...) ...све што је у делу постало лик, и при томе, улази у његове хронотопе, створено је, а не ствара. Лик аутора, ако се под њим подразумева аутор-творац, јесте *contraditio in adjekto*; сваки лик је нешто створено, а не нешто што ствара.“<sup>7</sup>

„Аутор у тексту“ постаје књижевни лик кога и „аутор текста“ повремено тако третира. Погледаћемо један конкретан пример из Игњатовићевих *Мемоара*, који нам може послужити као илустрација ове тврдње. Миодраг Поповић у својој студији *Јаков Игњатовић у четрдесетосмој* истиче да су неки Игњатовићеви наводи у *Мемоарима* непоуздани, и то поткрепљује документима.<sup>8</sup> У време када је писао *Мемоаре* Игњатовић је изменио своје либералне политичке ставове у односу на године 1848. и 1849., тако да је, описујући своје учешће у револуционарним догађајима, податке често прилагођавао својим познијим политичким назорима. Са становишта интеракције „аутора текста“ и „аутора у тексту“ занимљива је сцена на суду. Поповић истиче да је у време 1848. Игњатовићева наклоност према Мађарима „тобожња“ и да је он у то време био одан Покрету, о чему сведочи једно његово писмо које је из затвора упутио

3 Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, превео Александар Бадњаревић, Братство-јединство, Нови Сад, 1991.

4 *Мемоарска проза XVIII и XIX века*, приредио Душан Иванић, зборник, друга књига, НОЛИТ, Београд, 1989, 289.

5 Пол де Ман, *Аутобиографија као раз-обличјење*, превео Новица Милић, Књижевна критика, 1988, бр 2, 122.

6 Михаил Бахтин, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, НОЛИТ, Београд, 1989, 386.

7 Исто, 386–387.

8 Погледати: Миодраг Поповић, *Јаков Игњатовић у четрдесет осмој*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1955, 59.

Главном одбору.<sup>9</sup> Он сматра да је Игњатовић „лажирао податке“ о свом иступању на суђењу, односно да је свој одговор судијама, који наводи у „Мемоарима“, измислио. Можда је Игњатовић то урадио из политичких побуда, можда је желео славу, али нас овде првенствено занима књижевноуметнички ефекат тог поступка.

„Аутор текста“ постаје интересантан као књижевноуметнички лик. Он у пратњи солдата долази у судницу, на тренутак опажа карактеристике својих судија, а онда сигурно и хладно, износи пред њих своје ставове, као јунак каквог политичког романа:

„Моја породица дошла је са Чарнојевићима у Сент Андреју, родио сам се усред Мађарске, и као син ове отаџбине немам никакве дужности према Војводини која се сада прави. Ја сам Србин по вери и народности, тај народ из ког сам изашао љубим, могу га и не љубити, за то никаква казна не следи, ал` зато га опет љубим, и љубав ме овамо довела, али нема форме што сам ја овде пред суд доведен. Ако се то узима можда у рачун као разлог што сам бират у Главни одбор 3. маја, ја то нит` сам желио нит` сам тражио. Но напротив, за мене је велика повреда, јер Живановић и Станковић мене су изискали да са Одбором у договоре коначне ступим, и тој жељи сам задоста учинио. Нек држе иначе они мене како им драго, ал` ја сам позват као парламентар, иако се партија за Војводину држи ратујућу, белигерантну странку, и онда, по међународном праву настоји да Одбор мене може задржати, детенирати, и о мени судити, јер ту о фелонији, неверству, ни речи не може бити, и, рекох, Одбор и овај овде суд не држим за надлежан да о мени суди; напослетку сам у њиховим рукама, имаду снагу и могу са мном чинити шта хоћеду, ал` ипак улажем протест против компетенције суда и поступка. Даље немам ништа казати.“<sup>10</sup>

Овим својим монологом „аутор у тексту“ прераста у изразиту индивидуалност, снажног духа, непоколебљивог става, чврсто одређене идејне опредељености и говорничке надмоћности у односу на своје саговорнике. Игњатовић као да је на тренутак остао фасциниран самим собом, односно оним могућим „ја“ које је створио и које се достојанствено уздигло над оним „ја“ које је носио у свом сећању. Потом „аутор текста“ „аутора у тексту“, тј. свога јунака, одводи у „његов затвор“: „Отпрате ме у мој затвор.“<sup>11</sup>

После овакве сцене присвојни придев *мој* добија изузетан значај у даљој карактеризацији „аутора у тексту“. Затвор постаје свет на кога он пристаје и кога је самовољно изабрао, не желећи да се одрекне својих политичких ставова ни по коју цену. А „аутор текста“ био је присилно заточен и жељно је чекао ослобађање. Овде је писац прерастао самога себе, „постао је, нешто са чиме се поистоветио“<sup>12</sup>

На овај начин, аутори аутобиографија и мемоара често бришу границе између мемоарске и романескне литературе. На тај начин „носилац

9 Исто.

10 Јаков Игњатовић, *Мемоари*, Матица српска, Нови Сад, 1989, 195.

11 Исто.

12 Нортроп Фрај, *Анаџиомија кришке*, превод, Гига Грачан, ИТРО „Напјед“, Загреб, 1979, 347.

јединства живота – јунак и носилац јединства форме – аутор припадају истом вредносном свету<sup>13</sup>. Колико се тај вредносни свет уклапа у вредносни свет средине у којој и за коју аутор пише, толико ће, не само дело, већ и личност писца бити прихваћени. Стављајући потпис на своје дело, и смештајући себе као аутора, али и као јунака у свет мемоарске прозе, аутор се излаже ризику да доживи оспоравања, осуду или чак презир јавности. *Мемоари* Јакова Игњатовића су и за то јако добар пример. Није велики број књижевних критичара који су писали о његовој мемоарској прози, а и када су то чинили обично су тражили податке за његову биографију. Тако су се неки од њих (Јован Скерлић, Милан Шевић, др Јован Савковић), позивајући се на поједине Игњатовићеве изјаве у *Мемоарима*, постављали као судије његовом политичком ставу и моралном лику, док су га други, претежно новији критичари, бранили од таквих напада и истицали његов значај за друштвени и културни просперитет Војводине. У већини ових критичких осврта примећује се да су се критичари бавили испитивањем веродостојности неких Игњатовићевих навода о себи и времену у коме је живео, а врло ретко књижено-естетским проблемима које ови мемоари у себи носе. Пошто га је Скерлић у својој *Монографији* прогласио за издајника и морално проблематичну личност, ти ће атрибути дуго остати везани уз његово име и тако одредити неповољан однос књижевне критике према њему. У новије време критичари су рехабилитовали Игњатовића као човека и уметника, а његови *Мемоари* су постали интересантни и са становишта књижевне естетике.

Ако мемоарској и аутобиографској прози приступимо са становишта постмодерне и прихватимо теорију о „смрти аутора“ као нешто што је извесност новог доба, што је разарајуће и болно сазнање не само за ауторе, већ и за оне теоретичаре који заговарају ту идеју, јер још увек стављају потпис на своја дела, онда је аутобиографска проза та која ће, од сигурне смрти, спасти „аутора у тексту“. Колико ћемо веродостојних података о њему и његовом животу сазнати зависи само од „аутобиографског приповедача“. „Аутобиографски приповедача, пошто нема обавезу дискреције у односу на себе, нема разлога да (...) намеће себи ћутање. Једина фокализација коју он мора да поштује дефинисана је садашњом информацијом коју поседује у својству јунака.“<sup>14</sup> Једно је извесно – ако је неизвесна судбина аутора, увек је извесна судбина јунака. Аутор – јунак, који носи исто име и презиме као аутор текста, може бити чувар његове судбине и будућности.

### Литература:

Бахтин Михаил, *Аутор и јунак у естетској активности*, Братство-јединство, Нови Сад, 1991.

Бахтин Михаил, *О роману*, НОЛИТ, Београд, 1989.

13 Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, превод Александар Бадњаревић, Братство-јединство, Нови Сад, 1991, 176.

14 Симур Четмен, „Ликови и приповедачи“, *Реч*, Београд, бр. 8. април 1995, 89.

- Бошков, Живојин, *Јаков Игњатовић*, Матица српска, Нови Сад, 1988.
- Бошков, Живојин, *Игњатовић и Змај*, Летопис Матице српске, СХХХ,373,5, 1954, 389–390.
- Бошков, Живојин, *Књижевни лик патријарха Рајачића*, Зборник Матице српске за књижевност и језик ХХ, 2, 1972, 314–318.
- Винавер, Станислав, *Београдско огледало*, Мемоари Јакова Игњатовића, Република, 20.10.1953., 474–475.
- Де Ман, Пол, *Аутобиографија као раз-обличење*, Књижевна критика, 1988, 2.
- Ерчић, Властимир, *Јаков Игњатовић. Райсодије из прошлог српског живота*, Живот III, 15,1953, 474–475.
- Живковић, Драгиша, *Теорија књижевности са теоријом писмености за гимназије и стручне школе*, Научна књига, Београд, 1963.
- Иванић, Душан, *Мемоарска проза XVIII и XIX века*, Нолит, Београд, 1989.
- Игњатовић, Јаков, *Мемоари*, Матица српска, Нови Сад, 1989.
- Кајзер, Волфганг, *Језичко уметничко дело*, СКЗ, Београд,1973.
- Лотман, Михаил, *Структура уметничког текста*,НОЛИТ, Београд, 1976,
- Лукач, Ђерђ, *Проблеми реализма*, Свјетлост, Сарајево, 1957.
- Лукач, Ђерђ, *Роман и њовијесна збиља*, Глобус, Загреб, 1986.
- Михаиловић, Борислав, *Мемоари Јакова Игњатовића*, НИН, 144, 4.10. 1953.
- Мекхејл, Брајан, „Стварно, у поређењу са чим?“, *Реч*, Београд, 1996,112–118.
- Поповић, Миодраг, *Јаков Игњатовић у четрдесет осмој*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1995.
- Прокић, Предраг, *Сиваралац и полицајка*, НОЛИТ, Београд, 1972.
- Савковић, Јован, *Мемоари Јакова Игњатовића*, Књижевност, IX, XVIII,3, 1954, 252–256.
- Фрај, Нортроп, *Анаптомија критике*, Напријед, Загреб, 1979.
- Црњански, Милош, *Мртва СЕНТАНДРЕЈА*, Време, 7, 8; 9.04. 1923.
- Цуцић, Сима, *Три савременика*, Зрењанин, 3.10.1953, 4.
- Четмен, Симур, *Ликови и њихови преводачи*, Реч, Београд, Бр. 8, април 1995.
- Шевић, Милан, *Аутобиографски записи Јакова Игњатовића*, Летопис Матице српске, LXXXVII,266, 6, 1910, 65–66.

## THE AUTHOR OF A TEXT IN MEMOIR LITERATURE

### Summary

The study examines the author's position from two different points of view: as the author of a text and the author present in the text. Using the example of Jakov Ignjatović's Memoirs, the paper also deals with the ways in which the biographical facts can represent a concrete resource of the author's memoirs. The aim of the study is to delineate history and art, fiction and facts, pervading the autobiographical literature

Zorica Ćiraković



Јелена АРСЕНИЈЕВИЋ  
Крагујевац

## ЉУБАВНА ПЕСМА Џ. АЛФРЕДА ПРУФРОКА И ПОРТРЕТ ЈЕДНЕ ДАМЕ: ОБЛИЦИ ДИСОНАНЦЕ У Т. С. ЕЛИОТОВОЈ РАНОЈ ПОЕЗИЈИ

Већина поетских слика, сцена, осећања, мотива, по којима је Елиот препознатљив, већ је наговештена у његовој првој збирци *Пруфроок и друга зајажанја*. Мотив жеље осујећене страхом карактеристичан је за *Љубавну песму Џ. Алфреда Пруфрока*, али и за *Портрет једне даме* и *La figlia che piange*. Свака од ових песама представља варијацију на тему љубавног неуспеха. Оно што је заједничко ликовима које срећемо у ове три песме јесте пасивност, тромост воље, малодушност која се развија још од Пруфрока. Елиотова рана поезија својеврсна је припрема за оно што ће доћи у његовој зрелој поезији. Може се уочити сеоба мотива, осећања, сцена које срећемо још од *Љубавне песме Џ. Алфреда Пруфрока*, преко *Геронџиона* до *Пусте земље*. Елиот, својом поезијом, илуструје један музички облик теме са варијацијама, где се тема увек изнова обликује, мења, али тако да се основни мотив још увек препознаје.

**Кључне речи:** солипсизам, несклад, комуникација, маска, жеља, пасивност, љубавни неуспех.

*And I pray that I may forget  
These matters that with myself I too  
much discuss  
Too much explain  
T. S. Eliot, Ash-Wednesday*

*Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока* нуди теме, као и песничке технике, које се могу уочити у целокупном Елиотовом песништву. Неке основне особине његове поезије овде су већ скициране, остављене да касније буду дорађене, умножене у безброју огледала.<sup>1</sup> Песма представља симболичан пад у дубине свести суочене са патњама и ужасима, где је потрага за смислом представљена путањом спољашњег лутања кроз град. Иако је епиграфом већ припремљена атмосфера, почетак нас вртоглаво увлачи у Пруфроков свет. Он се обраћа неком имагинарном слушаоцу. Наслов сугерише да је то можда жена, која се кроз стихове само наслуђује, мада се то како песма одмиче чини најмање вероватним. Пре ће бити да Пруфроок разговара са својим другима ја, или са самим читаоцем којег увлачи у своје виђење света и на тај начин прави од њега саучесника. Хилис Милер наглашава да је Пруфроок подељен на две личности и да се обраћа самом себи.<sup>2</sup> Џорџ Вилијамсон сматра да је ово *you* део његове нагонске, инстинктивне природе, па се стога протагониста обраћа

1 Т. С. Елиот, *Геронџион*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 31.

2 Hillis J. Miller, *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, 138.

том свом потиснутом делу. Тако се развија тема фрустрираности, емоционалног конфликта драматизованог овом поделом на *you and I*.<sup>3</sup> Песма о растрзаности између страсти, жеље с једне стране и уздржаности с друге заувек остаје између Пруфрока и *Пруфрока* да никада на исплива на светло дана. С почетка нам се чини да протагониста хода некаквим улицама, али на крају бивамо изненађени и питамо се да ли је то баш тако. Нисмо ли се само прошетали кроз ходнике Пруфрокове имагинације у које смо увучени а да тога нисмо ни свесни? Он подсећа на болесника који лежи опијен на столу, парализован, неспособан да учини било какав покрет. Жута магла упозорава да се налазимо у једном модерном паклу. Његова свест је такође парализована, пуштена да саму себе разједа *мучним расправама*.<sup>4</sup> Хаос модерног света приказан је сликама *полумрачних улица и жуће магле*,<sup>5</sup> које протагонисту доводе до питања које није у стању ни да изговори, питања на које нема одговора. Како Џ. Вилијамсон примећује, све ове слике, заправо, представљају стања свести самог Пруфрока, која је пре свега заокупљена љубављу. Сликама магле, представљеном атрибутима мачке, добијамо још један одраз његовог менталног стања, онога што га опседа, а то је жеља, али жеља која се завршава инерцијом.<sup>6</sup> Синтагма *биће времена*<sup>7</sup> нагло прекида тему жеље, а њено опсесивно понављање алузија је на *Књигу проповедника* и на тему испразности, вечног враћања истог, која и овде доминира. У *Књизи проповедника* први пут се суочавамо са кризом старозаветне свести, док овде имамо кризу једне модерне свести. Обе различитим околностима доведене до истог питања – сврхисходности, смисла човековог постојања. У песми се сустичу Дантеова слика кружења у паклу, са проповедниковом муком духа, и паклом модерног света који тапка у месту и где *ничеџ новоџ нема под сунцем*<sup>8</sup> осим тривијалне свакодневице, времена измереног на кашичице и разговора који су испразни и равни звуку порцелана који се чује у позадини. Сliku испразности и вечног кружења подвлачи и нападно коришћење *везника and*, којим почиње већина строфа. Оно што се појављује као суштински Пруфроков проблем јесте неуспех у свету искуства. Оно што њега, као неког ко се непрестано *спрема за животи*<sup>9</sup>, парализује јесте управо страх од неуспеха. Његове слутње не стижу да се обистине. Х. Милер говори о томе да је једна од основних загонетки које ова песма поставља питање да ли Пруфрок уопште напушта своју собу. Заправо, нема начина да се утврди разлика између стварног и имагинарног покрета. Све у песми изражава структуру, стање његове психе.<sup>10</sup>

Кроз читаву песму осећамо снажан психички несклад који се огледа и на језичком нивоу. Протагониста је приказан као неко ко је спреман за

3 George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, Faber and Faber Ltd., London, 1966, 66.

4 Т. С. Елиот, *Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 5.

5 Ibid

6 *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, 60.

7 *Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока*, 6.

8 *Свето Писмо*, Београд, 1975, 582.

9 Т. С. Елиот, *Райсодија једне ветровиће ноћи*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 20.

10 *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*, 139.

безброј неодлучних стања, колебања, визија и ревизија.<sup>11</sup> Јасно је да песма одражава несклад у функционисању бића. Збуњеност и хаос у који је увучен бескрајним преиспитивањем одражава се и на његово виђење самог себе у очима других. Несклад се огледа и на физичком плану:

(Рећи ће: „Како му теме проредило се!“)  
 Обучен за пре подне, крајна до краја се дигла,  
 Краваћа скућа и скромна, а једноставна ишла –  
 (Рећи ће „Како само ушањи се!“)

Пруфрок све опажа у фрагментима, женско тело разлаже на руке, очи, прсте. Поменуте назнаке указују на дисоцијацију сензибилитета, деинтеграцију мисли од осећања. Његово искуство је *искуство обичног човека, хаотично, неуједначено, фрагментарно*.<sup>12</sup>

Х. Милер, када говори о феномену парализоване свести у вези са Пруфроком, истиче утицај који је Френсис Бредли имао на Елиота. Реч је о Бредлијевом виђењу појединачне свести као у себе затворене непробојне сфере. Хју Кенер такође напомиње овај утицај и подсећа на Елиотову докторску дисертацију: *Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F. H. Bradley*.<sup>13</sup> Сам Елиот у напоменама за *Пусту земљу* цитира Бредлија, а показује се да нам је тај одломак битан и када је реч о *Љубавној песми Џ. Алфреда Пруфрока*.<sup>14</sup> Ако је свака свест у себе затворена, непробојна сфера, онда се и сваки покушај преношења појединачног, индивидуалног искуства показује као узалудан. Како напредујемо кроз песму овај проблем бива постављен у први план. Између Пруфрока и даме нема аутентичне комуникације. Не постоји начин да се допре до оног другог, разговор се само привидно обавља. Пруфрок је представљен као индивидуа затворена у саму себе, у непрестаном дијалогу са самим собом. Он је својеврстан јунак солипсизма. Постоји огроман јаз у њему самом, а затим и провалија која га дели од читавог света, од даме којој безуспешно покушава да се обрати. Потребно је тај амбис, расцеп у бићу некако премостити. Без аутентичне комуникације показује се немогућим заснивање љубави. Тиме се доводи у питање вера у моћ речи. Запажа се неуспех говорника и на језичком плану. Све што би евентуално рекао дами, изговорено, звучало би другачије, насилно одвојено од њега, као да *мора да каже*:

То уошћше није ишако,  
 Уошћше нисам мислио ишако.<sup>15</sup>

11 *Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока*, 6.

12 Т. С. Елиот, „Метафизички песници“, у: Т. С. Елиот, *Изабрани текстови*, Просвета, Београд, 1963, 78.

13 Hugh Kener, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960, 38.

14 Моје спољашње сензације исто су тако приватне као и моје мисли и моја осећања. У оба случаја моје искуство налази се у мом сопственом кругу, који је затворен према споља. И – са свим својим елементима – свака је сфера непровидна за друге које је окружују... Укратко, ако се посматра као искуство које постоји у души, цео свет је приватан за ту душу. Т. С. Елиот, *Напомене уз Пусту земљу*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 75.

15 *Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока*, 9.

Речи се показују као недовољне: *Немогуће је рећи најпростио шта мислим!*<sup>16</sup> Ова тема варира се и у *Геронтиону*: *Реч у речи, немоћна да реч искаже, у крпе мрака смотана*. Проблем достиже врхунац у другом делу *Пусте земље*. Овде је доследно реализована Пруфрокова стрепња од неразумевања. Присуствујемо сцени у којој дама хистерично проговара:

„Моји су живци лоше вечерас. Да, лоше.  
Останиће са мном.  
Говориће ми. Зашто стално ћуштиће? Говориће.  
О чему размишљаће? Шта мислиће? Шта?  
Никада не знам шта ви мислиће. Мислиће.“  
*Мислим да смо у алеји пацова*  
*У којој су мртваци изгубили своје кости.*

.....

„Зар  
Ви не знате ништа? Не видиће ништа? Не памтиће  
Ништа?“<sup>17</sup>

Уочавамо слику два карактера који као да припадају различитим световима, као да говоре различитим језицима. Пети део *Пусте земље* то потврђује:

*Ми мислимо на кључ, свако у своје зашвору*  
*И мислећи на кључ свако појврђује по један зашвор.*<sup>18</sup>

Пруфрок не може да артикулише многобројне гласове у својој свети. Његова парализа настаје и стога што не може да препозна властити глас од нагомиланих алузија и цитата претходног песништва. Песма призива Дантеа, проповедника, Шекспира, Хесиода, и на тај начин затвара протагонисту у својеврстан оквир литерарних *истина*. Алузија на Хамлета повлачи за собом читаве слојеве значења. Не можемо а да се не сетимо његовог осећања издвојености од света, усамљености и унутрашњег конфликта. Хамлетова свест је као и Пруфрокова уловљена у клопку саморефлексије. Оба карактера су неделатни ликови, вербални типови, и ту недостатност једино могу себи да олакшају речима: *На посао моја мисли.*<sup>19</sup> Овде препознајемо немоћ да се у свету изрази властита природа, делом због тога што она ни нама самима није увек доступна, препознатљива, делом због друштвених конвенција, које захтевају стално навлачење маске. Јунг је развио читав концепт *Персоне* разматрајући овај феномен (реч персона, код старих народа, првобитно је означавала маску коју навлачи глумац). *Персона* је нека врста компромиса између индивидуе и друштва.<sup>20</sup> Концепт маске исмејан је у *Хамлету*, драми у којој сви носе маске, нико не показује своје право лице, чак их и сам Хамлет мења у зависности са ким разговара. Тема маске у *Пруфроку* наговештена је још на почетку у стиху: *Биће времена да припремиш лице за сусрет са*

16 Ibid, str. 8.

17 Т. С. Елиот, *Пуста земља*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 57.

18 Ibid, 69.

19 Виљем Шекспир, *Хамлет*, Рад, Београд, 1959, 63.

20 О Јунговом схватању *Персоне*: Владета Јеротић, „Развој личности“, у: Карл Густав Јунг, *Лавиринт у човеку*, Вук Караџић, Београд, 1969. 22.

дружим лицима.<sup>21</sup> Маска, заодевање властитог сопства, обавезни је ритуал у модерном друштву. Х. Кенер говори о овом проблему и наглашава да је мотив угрожене самодовољности, затворености у себе, карактеристичан за Елиотову рану поезију и да га можемо препознати и у *Порширеши једне даме*. Од индивидуе се у таквом друштву очекује да се укључи у његове представе, свакодневне ритуале испијања чаја и испразних разговора. У таквом контакту не долази до аутентичне комуникације, нема могућности да се допре до других, конвенције нужно намећу претварања. Елиотови карактери помно чувају сопствену недодирљивост, припремљен осмех и налик су шупљим људима, луткама без унутрашњости.<sup>22</sup> Каткад се иза маске крије индивидуа свесна улоге која јој је наметнута и очајнички покушава да се ње ослободи. Сваки такав покушај остаје безуспешан, јер се побуна одвија у самој личности без икаквих спољашњих знакова. *Људи се мењају и смеше но аџонија остјаје*.<sup>23</sup> Такви су ликови Пруфрока, младића и даме из *Порширеши*, као и мушкарца у *La figlia che piange*. У стиховима:

*И познао сам већ све ње очи, све редом –  
Те очи штио ње мошре у формулисаној фрази  
Па кад се формулисан и прибоден илазим,  
Под врхом игле на зиду се шрзам,  
Како да се изразим?<sup>24</sup>*

Пруфрок стиче утисак да не препознаје властити глас. Осећамо да је изложен једном готово физичком притиску који му намећу такве припремљене реченице, формулисане тако да се њима заправо ништа не казује. Слична реакција, осећај nelaгоде, карактеристичан је и за младића у *Порширеши*.

*А ја морам сваки променљив облик да зајмим  
Да бих нашао израз...да играм, играм  
Као медвед на ланцу,  
Крешћим као пайаџај, брбљам као мајмун  
Хајдемо на ваздух, у дуванском шрансу.<sup>25</sup>*

Један од разлога зашто је немогуће допрети до оног другог, зашто карактери осећају несносну изопштеност и немогућност остваривања контакта са другим, лежи заправо у томе што бавећи се собом не успевају да допру до своје нутрине. Наиме, чини се да је у истраживању властитог сопства немогуће допрети до суштине властитог бића, која је у основи флуидна. Х. Кенер показује како је чак и оно што мислимо да скривамо иза многобројних маски лажно и извештачено. Сматра да се и лице које припремамо за сусрет за другим лицима на крају открива као извештачено и такође припремљено. Оно Пруфроково *you and I* може указивати на проблем да једна личност није једна личност, него нешто што нам непрестано измиче. Људска природа се показује тако компликованом да се не може у целини сагледати:

21 Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока, 6.

22 *The Invisible Poet*: T. S. Eliot, W. H. Allen, London, 1960, 27.

23 Т. С. Елиот, *Драј Салвејџиз*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 166.

24 Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока, 7.

25 Т. С. Елиот, *Порширеши једне даме*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 14.

Искусиво намеће распоред, и изојачава,  
Јер је распоред нов у сваком шренуџку  
А сваки је шренуџак ново и збуњујуће  
Вредновање свега што смо били.<sup>26</sup>

Пруфрокова свест је у песми представљена сликом дубоког мора. Њен терет је претежак за протагонисту, она од њега прави *стирашљивица*<sup>27</sup> тако да он мора да каже:

*I should have been a pair of ragged claws* Требало је да сам пар крњих кљешта<sup>28</sup>  
*Scuttling across the floors of silent seas.*<sup>29</sup> *Тихим морима* што *стиружу* по днима.<sup>30</sup>

Ови стихови сажимају у себе сва Пруфрокова осећања која смо могли да видимо у песми. Супротно хамлетовској, апсурдној слици *оружјем проишав мора*,<sup>31</sup> протагониста овде жели да утоне у то море, да нестане. Кљешта осликавају снажну жељу за опредмећењем, ослобађањем од терета свести. Иако већ мора да се креће *свим шим морима искусива*, онда нека то буде као пар излизаних кљешта. Слика оваквог кретања понавља тему узалудности и испразности с почетка, јер каква је корист остављања трага у песку. Пасивност, тромост воље самог Пруфрока односи превагу. Он нема снагу потребну да се његово суштинско биће ослободи. Остаје да плута по површини огромног мора свести, док га људски гласови не пробуде и не врате у реалност:

*We have lingered in the chambers of the sea*  
*У одајама мора били смо забављени*

*By sea-girls wreathed with seaweed red and brown*  
*Крај девојака морских што венце шраве носе,*

*Till human voices wake us, and we drown.*<sup>32</sup>  
*Људски нас гласови буде и ми давимо се.*<sup>33</sup>

У напору протагонисте да се суочи са сопственим унутрашњим светом препознајемо Јунгову концепцију индивидуације, која представља процес психичког раста, кретања ка што потпунијем људском бићу. Према овом схватању способност духовног напредовања је неограничена. У оквиру овог процеса човек проживљава своју унутрашњу људску природу. Неопходно је да индивидуа послуша надмоћне подстицаје који допиру из властитог унутрашњег средишта које Јунг назива *Јасшвом*. Видели смо да се Пруфрок окреће том свом дубинском унутрашњем свету, међутим, прилази му на погрешан начин. Акцент је на кљештима као

26 Т. С. Елиот, *Исти Коукер*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 157.

27 *Хамлејт*, 68.

28 Нап. Ј. А. – Превод Ивана В. Лалића гласи *штоштољки*, али пошто енглеска реч *claws* дозвољава и превод *кљешта*, овде је уследила замена.

29 Т. С. Елиот, "The love song of J. Alfred Prufrock", у: *Collected Poems 1902–1962 by T. S. Eliot*, Faber and Faber Ltd., London, 1963, 15.

30 *Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока*, 7.

31 *Хамлејт*, 69.

32 "The love song of J. Alfred Prufrock", 17.

33 *Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока*, 9.

симболу насилног пута за који се протагониста опредељује, а који резултира неуспехом. Процес је спонтан и јавља се као урођена могућност, не може се изазвати свесним напором воље. Јунг, наиме, упозорава да постоји реална опасност да се индивидуа изгуби у несвесном, што се управо и догађа са Пруфроком.<sup>34</sup> Растући таласи стоје као симбол утапања у несвесном. Почетни конфликт, драматизован поделом на *you and I*, може указивати на процес препознавања Аниме. Наиме, у Пруфроковој сомнабулној шетњи, оно *you* коме се обраћа може бити препознато као *унутрашњи лик* у његовој психи. Анима се често јавља у сновима, у персонификованом облику. Крај песме, визија сирена,<sup>35</sup> представља традиционалну слику мрачне аниме на какве Јунг указује у књизи *Човек и његови симболи*. Анима преузима улогу водича кроз унутрашњи свет, као посредница између ја и јаства садржи могућност потпуности.<sup>36</sup> Међутим, у овом случају сусрет протагонисте са својом женском страном, резултира неуспехом. Окретање несвесном, као начин да се избегне суочавање са спољашњим светом, показује се као подједнако оптерећујуће за Пруфрока и завршава се поразно.

*Who then devised the torment? Love?  
Love is the unfamiliar Name.<sup>37</sup>  
T. S. Eliot, Little Gidding*

Љубавна песма *Ц. Алфреда Пруфрока* је најбољи показатељ како наслов може да заваља. Пошто смо прочитали песму, остаје да се питамо о каквој је љубави овде заправо реч. Пре се може рећи да се ради о одсуству љубави из једног таквог света какав нам је представљен. *Ц. Вилијамсон* примећује да песма *Поршретт једне даме*, која је слична по форми и теми *Љубавној песми Ц. Алфреда Пруфрока*, није толико портрет даме колико портрет још једног несигурног Пруфрока.<sup>38</sup> Наиме, у *Поршретту* срећемо се са поновљеном ситуацијом из песме која јој претходи. Исти мотив немогућности заснивања љубави као и мотив маскирања осећања и тежњи јавља се и овде. Причу су исприповедала два гласа који се међусобно смењују. *Мартин Скофилд*, разматрајући љубавне сцене у Елиотовој поезији, пише о томе да је суштински проблем већине ликова то што прихватају наметнуте улоге, као да се понашају по одређеном, дозвољеном обрасцу, реч је заправо о заузимању одређене позе у људским односима, па и у љубавним. Заузимање позе сведочанство је извештачених, научених односа између људи. Такви глумљени покрети скривају осећања иза укочене учтивости. *Скофилд* уочава да је дама неко ко је врхунски

34 О процесу индивидуације: Marie-Louise von Franz, "Proces individuacije", у: Carl G. Jung, *Човек и његови симболи*, Младост, Загреб, 1987. 158–229.

35 Визија сирена припада традиционалном корпусу симбола, сетимо се само *Одисеја* и његовог проласка поред Острва сирена, које су својом заводљивом песмом привлачиле морепловце а затим их прождирале.

36 Ibid.

37 Т. С. Елиот, *Литл Гидинг*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 221.

38 *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, 71.

аранжер сцена.<sup>39</sup> Иза њене привидне смирености и позе коју је заузела крије се узнемиреност. Праву слику унутрашњег живота откривамо у њеним несвесним покретима:

*И док говори она прстима савија цвеће*

.....  
*(Пешелке јоргована полако заокреће)<sup>40</sup>*

Праве мисли остају у заградама, а оно што чујемо то су *формулисане фразе*. Чак и однос који прижељкује да се оствари између ње и младића скрива иза речи-маске пријатељи. Њихов разговор одвија се између редова, реченице су монтиране и остављене оном другом да их доврши. Њени осмеси су вештачки, она опонаша смех, глуми равнодушност. Младић препознаје извештачене покрете најпре код себе:

*Смешим се, наравно,  
И даље бавим чајем.*

.....  
*Мени је као неком ко с осмехом је сврнуо  
Поглед у зрцало, па сјазио свој израз.<sup>41</sup>*

Свестан да је себи натерао осмех на усне, увиђа властиту маску. Једини начин да *реш* ситуацију у којој се налази је бекство, заправо избегавање решења, још један од Елиотових пасивних ликова.

М. Скофилд наглашава Елиотову преокупацију темом односа између полава и види је као битну за читав његов поетички развој.<sup>42</sup> Љубавни неуспех, карактеристичан за Пруфрока и даму простире се и даље на *Пусту земљу*. Љубавне сцене, карактеристичне за његову рану поезију, како напредујемо кроз његову каснију поезију све више бледе, остају само детаљи који евоцирају ове претходне живе и драматичне сцене. Остаје *зомила сломљених слика*<sup>43</sup>, остављена читаоцу да их повезује и тумачи. Једна од таквих је и сцена на степеницама у *Портрету*, где се протагониста суочава са сопственом немоћи:

*Октобарска ноћ се спушта; ојети у повраћку,  
Ко пре, сем што ме лака нелагодност хваћа,  
Пењем се уз степеннице, окрећем кваку,  
И као да сам доузао до тих врата.<sup>44</sup>*

Ово је само један од јунака који се суочава са степеницама на путу до даме. Ту су и Пруфрок, мушкарац у *La Figlia che piange*, бубуљичави младић из *Пусте земље*. Пруфрок не успева да се суочи са светом искуства, не прелази тај степен, остаје у месту, немоћан *низ степеннице да се окрене*.<sup>45</sup> Бубуљичави младић, мали чиновник, припада једној другој причи, налик је Свинију, сведен на анимално, он може само да *пиша пиш низ*

39 Scofield Martin, "A gesture and a pose: T. S. Eliot images of love", у: *Critical Quarterly*, vol. 18, No. 3, London, OUP, 1976, 9,10.

40 *Портрети једне даме*, 11.

41 *Ibid*, 13.

42 "A gesture and a pose: T. S. Eliot images of love", 12.

43 *Пуста земља*, 53.

44 *Портрети једне даме*, 13.

45 *Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока*, 6.



мрачно сипенишће.<sup>46</sup> Квартеши нуде једну сажету ситуацију која подсећа на поразе, неуспехе свих ликова:

Кораџи одјекују сећањет  
Низ ходник којим нисмо кренули  
Ка врашима шито их никад не отворисмо.<sup>47</sup>

Љубавне сцене код Елиота често су недоречене. Углавном су нам подметнути слични детаљи и слике, пре можемо рећи скице. Изненада бивамо увучени у љубавну сцену која искрсне као одјек неког далеког сећања. Девојка са зумбулима је једна од сцена за коју нас је песник постепено припремао, неке наговештаје, срећемо и у песми *La figlia che piange*. Како М. Скофилд наглашава љубавни неуспех нигде код Елиота није тако снажно изражен као у овом одељку из врта зумбула, где је реч о топлим моментима живих људских осећања.<sup>48</sup> Поставља се питање да ли да се сложимо са овом констатацијом. Рекло би се да се ради о љубавном неуспеху, али не и о топлим, живим осећањима, овде је пре реч о губитку афективитета. Лирски субјект не успева да приђе девојци. Тренутак у врту суочава нас са још једним пасивним карактером. Слика девојке не изазива жељу већ супротно – парализу:

Ја нисам могао да говорим  
Очи су ме издале, нисам био ни  
Жив ни мртав, нисам знао ништа  
Загледан у срце светлости, шину.<sup>49</sup>

Каква је то визија приковала јунака остаје да домишљамо, али мора бити да је блиска ранијим Елиотовим протагонистима, Пруфроку који не успева да се обрати дами, младићу који не зна шта да осећа, ни да ли смисао да следи.<sup>50</sup> Више нема ни оног кајања због немогућности да се *лиши покрета и позе*,<sup>51</sup> остаје само говорников осећај празнине и тупа немошт. Сцена неодољиво подсећа на завршетак Џојсове приче – *Ивлин из Даблинаца*. Реч је о необично сличној ситуацији, у последњој сцени у којој би јунакиња требало да се укрца на брод и са својим изабраником заувек напусти Даблин. Одједном бивамо суочени са страхом који она препознаје у себи, услед замишљеног погледа будућност. Овде је њено одбијање приказано на један специфичан начин. Слика пасивног препуштања, **парализоване свести**, подсећа на неке од карактера из Елиотових љубавних сцена:

Окрнула је ка њему своје бело лице, пасивно као беспомоћна животиња.  
Њене очи му нису пружале никакав, знак љубави, ни поздрава, ни препознавања.<sup>52</sup>

46 Пуста земља, 62.

47 Берни Норџон, 147.

48 "A gesture and a pose: T. S. Eliot images of love", 15, 16.

49 Пуста земља, 54.

50 Ibid.

51 Т. С. Елиот, *La figlia che piange*, у: *Песме*, СКЗ, Београд, 1998, 25.

52 Џејмс Џојс, *Даблинци*, Нолит, Београд, 1996, 60.

Овакви ликови, почев од Пруфрока, слика су једног одвише пасивног односа према животу, према искуству. *Девојка са зумбулима* представља један од честих Елиотових ботаничких симбола који се јавља и у другима песмама. Намеће нам се тако поређење људи са биљкама, у смислу да је њихов однос према животу пасиван, лишен димензије нагона која не постоји ни код биљака, а развија се тек у анималној природи. Опет се срећемо са оном пруфроковском немоћи да се оспољимо, као да у сваком од ликова постоји једно биће које не може да се изрази у стварном животу. Оваква инертност осликана је и у *Портрету једне даме*, у њеном глумљеном миру:

*Ипак у ње априлске сушоне који ме, не знам зашто,  
Сећају на мој сахрањен животи, и пролеће у Паризу  
Неизмерно сам сјакојна и налазим да свет је  
Ипак нешто дивно, нешто младалачко.<sup>53</sup>*

Када Мари исти тај април подсети на њен сахрањен животи, она може само да изговори као неку мантру:

*До касно у ноћ читам, а зими оглазим на јуџ.<sup>54</sup>*

Овде нам је једним стихом предочено стање благе нарकोзе, пасивности у којој се већина карактера налази, усамљености, која се наизглед мирно прима. Немогућност да се наше најсопственије биће оспољи, да се пренесе чак ни кроз љубав, рађа парализу. Стога само остаје:

*Врела вода у десети  
И, ако пада киша, зашворена кола у четвори саћа.  
Одиграћемо једну партију шаха  
Приписујући очи без капака, чекајући да неко  
закуца на врата.<sup>55</sup>*

Елиотова рана поезија својеврсна је припрема за оно што ће доћи у његовој зрелој поезији. Може се уочити сеоба мотива, осећања, сцена које срећемо од *Пруфрока*, преко *Геронтиона* до *Пусте земље*. Елиот, својом поезијом, илуструје један музички облик теме са варијацијама, где се тема увек изнова обликује, мења, али тако да се основни мотив још увек препознаје. Ако пратимо развој његове поезије, уочићемо вештину којом он повезује мноштво ликова из различитих историјских периода, било да су књижевни, историјски или анонимни појединци, које везују нека заједничка осећања. Елиот је успео да нам из различитих углова дочара хаос и несклад у функционисању индивидуа како старог тако и модерног света, које у себи носе тескобу без могућности да се *преобрати*. Тако се стиче утисак једног кружног тока времена, *вечног враћања истога*. У Елиотовом песништву увек нас изнова заокупља ванвременска слика *гомиле која шече преко Лондонског моста*<sup>56</sup>, у којој свако разазнаје своје лице.

53 *Портрет једне даме*, 12.

54 *Пуста земља*, 53.

55 *Ibid.*, 58.

56 *Ibid.*, 55.

**Литература:**

- Von Franz, Marie-Louise, „Proces индивидуације“, у: Carl G. Jung, *Џовјек и његови симболи*, Mladost, Zagreb, 1987.
- Eliot, T. S., *Collected Poems 1902–1962 by T. S. Eliot*, Faber and Faber Ltd., London, 1963.
- Елиот, Т. С., „Метафизички песници“, у: Т. С. Елиот: *Изабрани шекспирови*, Просвета, Београд, 1963.
- Елиот, Т. С., *Песме*, СКЗ, Београд, 1998.
- Јеротић, Владета, „Развој личности“, у: Карл Густав Јунг, *Лавиринт у човеку*, Вук Караџић, Београд, 1969.
- Kener, Hugh, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, W. H. Allen, London, 1960.
- Miller, Joseph Hillis, *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965.
- Scofield, Martin, "A gesture and a pose: T. S. Eliot images of love", у: *Critical Quarterly*, vol. 18, No. 3, London, OUP, 1976.
- Џојс, Џејмс, *Даблинци*, Нолит, Београд, 1996, стр. 60.
- Шекспир, Виљем, *Хамлет*, Рад, Београд, 1959.
- Williamson, George, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, Faber and Faber Ltd., London, 1966.

**THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK AND PORTRET OF A LADY:  
FORMS OF DISSONANCE IN T. S. ELIOT'S EARLY POETRY**

**Summary**

The essay deals with the characters in T. S. Eliot's early poetry. It points out the problems of solipsism, dissociation of sensibility, communication, lost of affection, desire and love failure. Eliot tried to describe chaos and disharmony in the functioning of the individuals in the modern world.

*Jelena Arsenijević*



Маја ДИМИТРИЈЕВИЋ  
Јагодина

## КАРАКТЕРИЗАЦИЈА КЊИЖЕВНОГ ЛИКА У УМЕТНИЧКОЈ ПРИЧИ У НАСТАВИ ОД ПРВОГ ДО ЧЕТВРТОГ РАЗРЕДА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ

У овом раду смо, према функцијама, објединили карактеризацију као начин креирања књижевног лика, одговарајући књижевни жанр који, својим конвенцијама и структурним карактеристикама, условљава поступак формирања књижевног лика, и њену анализу у настави.

Књижевни ликови најчешће представљају доминантну категорију када је у питању књижевни текст, али особености жанра бајке поједностављују поступак карактеризације, тако да трансформације лика нема – он је фиксиран, ограничен догађајем. Наш рад ће показати међузависност различитих дидактичких нивоа карактеризације у бајкама које су одабране да буду анализирани у настави књижевности од првог до четвртог разреда основне школе, као и квалитет комуникације са књижевним ликовима.

**Кључне речи:** карактеризација, књижевни лик, прича, настава

Разматрање природе уметничке карактеризације књижевног лика и одређивање његовог теоријског статуса и функције, предуслови су за наставну интерпретацију књижевноуметничког текста. Књижевни лик и доминантан књижевни лик овде ће бити тумачени на нивоу уметничких прича заступљених у настави од првог до четвртог разреда основне школе, па се, дакле, не говори о испитивању начина уобличења лика у приповеци, него у причи. То већ, само по себи, наговештава проблем дефинисања појединих књижевнотеоријских одредница најављених називом рада, јер је корпус истраживања омеђен на књижевност за децу, и то на један њен део задат Наставним планом и програмом, што нас, опет, доводи и до методичког аспекта. Зато је неопходно појаснити у ком значењу и обиму овде употребљавамо појмове као што су уметничка прича, књижевни лик и, наравно, карактеризација.

С обзиром на флексибилну границу између ауторске бајке, фантастичне приче и приповетке у ужем смислу, која је у књижевности за децу врло често строго жанровски и неуспостављива, и уклања се пред жанровском синкретичношћу, нисмо се упуштали у класификације према жанру. Подвлачећи немогућност да се до краја одреди појам приче, Солар наводи да се овај назив употребљавао и за име краће прозне врсте, после чега су преовладали називи *приповетка* и *новела*, па се прича може употребити за ознаку врсте у којој је наглашен однос према нестварном, али не онако како се то подразумева у бајци<sup>1</sup>.

1 М. Solar, *Ideja i priča, aspekti teorije proze*, Znanje, Zagreb, 1980, 89.

Књижевни лик као „скуп извесних моралних, мисаоних и осећајних својстава, одређених особености реаговања, говора и понашања представља личност у књижевном делу“.<sup>2</sup> Термини лик, личност, јунак, карактер и портрет, употребљени у ширем значењу, могу се узајамно замењивати, с тим што би поводом поступка карактеризације ваљало издвојити нека дистинктивна обележја која се односе на појмове *карактер* и *јунак*.

Лик је вертикална оса, стециште основних обележја уметничког склопа, стварности коју сам текст твори<sup>3</sup>. Са ликом књижевног дела се често поступа као да је вантекстовна чињеница, па се поставља у оквире који са затвореном стварношћу књижевног текста немају ништа заједничко. У семиотичком осветљењу, лик се посматра и тумачи као знак, односно део једног кода у оквиру којег остварује своје целовито и потпуно значење, а измештањем из таквог знаковног система неминовно мења своју суштину. Ово помињемо јер се лик често одмерава према стварним личностима, што може да наруши и деформише његову карактеризацију, па разазнавање неистоветности између лика и личности, чини се, није увек само потенцирање термилошке разликовности, јер управо у односу на структуру дела читавамо смисаоност лика и доносимо закључке о његовим значењским димензијама. Почетно савладавање књижевнотеоријских појмова на раном основношколском узрасту између осталог захтева диференцијацију на *личности* која припада стварном животу и *лик* који је чинилац књижевне организације, пошто се читају, доживљавају, разумевају, анализирају и текстови у којима је улога јунака додељена историјским личностима.

„Често се помиње и давно је утврђена веза лика, одн. карактера и фабуле.“<sup>4</sup> Кајзер догађај види као основни структурални елемент новеле<sup>5</sup>. Он, као и Томашевски издваја јунака, односно лик као важан чинилац прозне структуре. С обзиром на неочекиван развој догађаја у уметничкој причи, тежњу ка брзом разрешавању заплета и склоност ка поенти – у краћој уметничкој приповеци, овде уметничкој причи за децу, не можемо анализирати ликове а да не размотримо фабуларни низ чији су они носиоци. Успостављена корелација између лика и фабуле узрокује неминовност манифестовања ликова кроз ток догађајности. Одабран да уметнички буде нарочито активан и упослен, догађај је, дакле, најчешће надређен лику, али континуирано корелира са оспољавањем његових најважнијих карактерних црта. Такав централни мотив осветљава и јунака, и идејна значења, што се јавља у већини приповедака приређених у школским читанкама. Уметничка прича за децу ће, понекад, бити обликована кроз кумулативност неколико мотива, од којих је један тежишни, док је поентирање резервисано за крај приче.

Пошто нема простора да се све карактерне особине испоље, него се поред једне наглашене остале назначују, назире или наслућују, то ипак не

2 Речник књижевних термина, Нолит, Београд, 1992, 423.

3 G. Peleš, *Lik i ličnost: Ili o odnosu književne i izvanknjiževne zbilje*, u: *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd, 1979, 344–345.

4 M. Solar, *Ideja i priča, aspekti teorije proze*, Znanje, Zagreb, 1980, 45.

5 B. Kažer, *Jezicko umetničko delo*, СКЗ, Београд, 1973, 236–254.

имплицира обавезну непродубљеност и непостојање рељефније обликованог јунака. Типолошко одређење карактеризације и јунака у уметничкој причи за децу воде нас до анализе заступљености појединих техника карактеризације у конкретним причама обухваћеним истраживачким корпусом. Овде смо посматрали јунака у уметничкој причи узетој у ширем смислу. Пратили смо рефлексију основних приповедних жанрова на карактеризацију јунака у овој врсти уметничких остварења за најмлађу читалачку публику. Уважена је, при том, типологија ликова жанровски условљених, који се често усељавају и у другу књижевну врсту.

У уметничкој причи за децу срећемо јунаке блиске класичној бајци: динове, принчеве, принцезе. Њихова карактеризација је схематизирана, те су ови фантастични јунаци, као и јунаци бајке, увек поларизовани на позитивне и негативне. Наилазимо и на ликове из животињског света који подсећају на свет басни и прича о животињама. Јунаци ауторске бајке су индивидуално обележени и мењају се, а дете је у причи за децу реалистички јунак, често специфично одређен приповедачком перспективом у првом лицу када се успоставља „сложени поступак нарације зато што наратор прича као одрастао човек оно што је доживео у детињству. Због тога он ток збивања и само збивање види, у ствари, из два угла.“<sup>6</sup>

Приказивање битних својстава ликова, односно карактера у књижевности постиже се карактеризацијом. По Велеку и Ворену, карактеризација може бити пљосната, када се једна црта приказује као претежна и друштвено најучљивија и обла, којом су остварени карактери у средишту занимања<sup>7</sup>. Форстер је увео поделу на скициране и рељефне ликове, као и разликовање пљоснатих ликова, који никада не изненађују и облик, које одликује напоредно присуство противречних атрибута. Кајзер помиње самокарактеризацију, потом директну карактеризацију, када се посредством навода што их други ликови дају о одређеном лику, стиче непосредан увид у његов карактер, и индиректну карактеризацију: где на основу речи и дела лика доносимо закључке о његовој личности<sup>8</sup>. Солар, опет, каже да није битно да ли је карактеризација посредна или непосредна, већ да ли читаочево искуство о стварним личностима може да прати како се мотиви нижу и повеже их при том у слику једне могуће личности<sup>9</sup>.

Најпростији начин карактеризације је именовање, јер име најављује својства која ће лику бити приписана, а „свако називање је неки вид анимизовања, оживљавања, индивидуализовања“<sup>10</sup>. Као посебан поступак у карактеризацији лика можемо издвојити и употребу амблема: лику при-

6 Д. Вученов, *Понешто о структури Лазаревићеве приповешке Први пуш с оцем на јушрење*, у: Д. Вученов, *О српским реалистима и њиховим претходницима*, СКЗ, Београд, 1970, 91–106.

7 Велек – Ворен, *Теорија књижевности*, „Природа и облици измишљеног приповедног састава“, Нолит, Београд, 1965.

8 В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, СКЗ, Београд, 1973, 236–254.

9 М. Solar, *Ideja i priča, aspekti teorije proze*, Znanje, Zagreb, 1980, 135.

10 Велек – Ворен, *Теорија књижевности*, „Природа и облици измишљеног приповедног састава“, Нолит, Београд, 1965.

пада неки предмет, карактеристичан је начин на који се одева или говори, место у којем живи, па кад се лик помене, неки од ових детаља бива евоциран добијајући улогу дистинктивних ознака. И лајтмотивским понављањем се може пренагласити нека физиогномична или која друга појединост<sup>11</sup>. Поред фабуле, која је спрегнута са јунаком и утиче на његово карактеролошко приказивање, саставни елементи поступка уобличења јунака јесу и форме казивања: дијалог, приповедање, дескрипција у виду описа спољашњег изгледа лика, пејзажа, ентеријера, ситуације, атмосфере. Ауторски коментар и оно што други говоре о лику, као и амбијент којим је јунак окружен чине га изразито аутономном значењском јединицом која има моћ снажног естетског деловања на рецепијента.

Истражујући поступак конструисања ликова у уметничкој причи за децу, усмерили смо се на одељак у Наставном плану означен као Епика, узимајући у обзир наслове од 1. до 4. разреда основне школе који би могли да се уврсте у нешто флексибилније постављене жанровске оквири. Из таквог истраживачког предлошка изузете су народне епске песме, све народне приче и бајке и народне и ауторске басне. Задржане су приче које у наслову чувају назив бајке као књижевне врсте а по типичним жанровским и сужејним одредницама јој, заправо, на припадају у потпуности („Бајка о лабуду“, „Бајка о рибару и рибици“, „Бајка о белом коњу“). Уметничке бајке браће Грим и Андерсенове захтевају посебно груписање, сходно својим квалификативима, па њихов удео у одабраном узорку неће бити образлаган.

Антропоморфизовани ликови животиња, птица и буба, персонификовани предмети и елементи природе насељавају овако успостављен свет уметничке приче за децу. Понајмање је деце-јунака, још мање има ликовна одраслих. У насловима прича проналазимо свега неколико личних имена („Доживљаји мачка Тоше“, „Трнова Ружица“, „Стефаново дрво“, „Олданим вртови“), а у осталим насловима стоје заједничка имена бића, предмета, поменутих животиња, птица, инсеката, потом атрибути који се тичу небеских тела, поименичени придеви (Шаренорепа, Босоноги), апстрактне именице (самоћа, љубав). Уметничка приповетка и роман релативно често већ у наслову нуде лично име главног јунака, одређујући га као доминанту уметничке структуре. Чини се да у причи за децу постоји тенденција извесног непрецизног означавања, односно уопштавања простора, разуђивања времена, недовољно конкретног именовања ликова, с намером да се на нивоу интуитивног доживљаја детета-читаоца достигне импресија маштовите ширине, неограничености, увек отворене могућности да се неки од тих јунака, неомеђен хронотопским граничником, приближи овом месту и садашњем тренутку, потврђујући универзалност свог постојања. У уводним реченицама које су поред наслова још једно снажно иницијално место текста, открива се жанровска блискост са бајком и њеним типизираним, стереотипним почетком: *Живела је на врху планине..., Једне године..., На једној шумској стази..., У шопи леињи дан..., Живео је шако...* итд. На крају две приче и читаоци су

11 V. Šklovski: *Grada i stil u Tolstojevom romanu „Rat i mir“*, Nolit, Beograd, 1984, 148–149.



позвани да активно учествују у решавању проблема са којим се јунак суочио. Ако прихватимо тврдњу да прича захвата нешто што се догодило, па се зато збивање затвара између почетка и краја<sup>12</sup>, могли бисмо у овоме да препознамо елементе семиотичког посматрања граница текста, односно места разграничења уметничке творевине према неуметничком свету. Као и помињани почеци који читаоца треба да преведу из реалног у имажинативи књижевни свет, завршни искази у причи ће га понекад, оштро и нагло, из њега извести. Овде је читалац ауторским обраћањем враћен у реалност, али одмах изнова зазван да заузме другачији, преосмишљен и још активнији однос према прочитаном и закорачи у његов простор. У том смислу се у сагледавање значења појма приче укључују и категорије истинитог и неистинитог, чудноватог, невероватног, па и лажног, као и анализа односа књижевности и стварности која се неминовно намеће и у припремној етапи интерпретације књижевног текста на млађем основношколском узрасту.

Најфреквентније технике карактеризације у причама издвојеним за анализу јесу фабула и дијалог. Наглашавањем једне, често узбудљиве или необичне ситуације из фабуларног низа, или приказивањем неколико збијено нанизаних и по нечему сродних призора, јунак добавља прилику да манифестује своја доминантна својства. Дијалогска форма је овде веома редукована, реплике су сасвим сажете, али то не умањује експресивност говора, чак се и збивање у причи, па и сама карактеризација понекад одвија једино на плану језичког испољавања ликова. Монолошких пасажа у правом смислу нема, али се спорадично појављују гласна јунакова исказивања или свезнајућа саопштења о његовим мислима, када он сагледава своје поступке и осећања и тумачи понашање других. Ти други ретко казују своје мишљење о главном лику. Ауторски коментар је зато заступљенији. Као специфичност треба поменути приповедање у првом лицу које доноси самокарактеризацију – наратор је непосредно присутан као пасивни посматрач и коментарише свет који види и ликове у њему. Он се истиче као активни учесник у збивањима, што поништава неутралан поглед на ток и исход догађаја, па се о њима говори уз самоиронисање и духовите примедбе. Могу се уочити и описи пејзажа, амбијента, атмосфере, као фон за појављивање јунака и његово делање. Приметно је одсуство детаљнијег спољашњег портретисања ликова, што би могло да се тумачи као остављање слободе детету-читаоцу да јунака визуализује за себе, да осети што шири дијапазон могућности сопствене имажинације. Иако смо као особеност уметничке приче нагласили статичне и плоснате ликове, ипак је могућ нијансиран преображај, извесна промена на унутрашњем плану, ка етички узорнијем понашању коју ће доживети један џин и један мачак. Ликови у осталим причама потврђују своју непроменљивост, задржавајући карактерне особености које су им понегде експлицитно дате већ на почетку приче.

Карактеризација у методичкој литератури има и значење аналитичког поступка у сагледавању и образлагању карактерних својстава

12 M. Solar, *Ideja i priča, aspekti teorije proze*, Znanje, Zagreb, 1980, 100.

лика, а истовремено се прате поступци којима је лик у делу обликован<sup>13</sup>. У млађим основношколским разредима често се симплификује анализа књижевног лика. Физичка, психолошка и етичка карактеризација на овом узрасном нивоу могу да се одвоје или се прожимају<sup>14</sup>. Често има простора и за функционално и сврсисходно уметање елементарног језичког карактерисања. У уметничкој причи за децу лик је најчешће структуриран тако да се као најпретежнија маркира једна његова особина. Анализу можемо управо одатле започети, па ситуационим тумачењем и успутним увиђањем других структурних елемената који кореспондирају са ликом, допуњавати портрет пресудно битним детаљима.

На раном основношколском узрасту етичка димензија лика најпре привлачи пажњу: морални поступци, однос и став према свету и непосредном окружењу нарочито интригирају млађе ученике. Етички приступ лику би зато условно могао да се прихвати као доминантан. Међутим, тежимо ли садржајнијем и обухватнијем рашчлањавању, смерамо ли потом ка уверљивом и мотивисаном синтетичком заокруживању, не би ваљало да у интерпретацији неприродно разграничавамо етичко и психолошко. Испољена етичка својства лика премрежена су осећањима, душевним стањима, расположењима, унутрашњим немирима, притајеним намерама или вербализованим жељама. Тако креиран књижевни јунак остварује живу, емотивно и мисаоно богату комуникацију са читаоцима и захтева стварање проблемске ситуације. Уз аргументовано супротстављање различитих гледишта противуречности ће бити разрешаване на часу, у конструктивној атмосфери. Целовитост лика у наставној обради чува се уопштавањем, затварањем аналитичко-синтетичког круга<sup>15</sup>.

Разнолики елементи, слојевито комбиновани, чине систем карактеризације који прави сам писац. Мотивишући присуство одабраних карактерних и телесних својстава, он је намеран да уверљиво конструише личност јунака. Фабула, ситуирање у одређен простор, дијалогско суочавање главног са другим ликовима и њиховим коментарима, ауторски коментар, различити облици дескрипције – оживљавају јунака, стварајући чврсту међузависност и условљеност свих сегмената књижевне творевине. Потом такав јунак успоставља посебну спону са малим читаоцем, делујући на његову емоцију, изазивајући тренутни, субјективни доживљај тако осмишљеног лика. Тада може да отпочне својеврстан процес методичке карактеризације: на наставном часу се подстиче слободна ученикова интерпретација заснована на импресији. Она води до кључних, уметнички најсугестивнијих делова приче. У млађим разредима ученици могу да тумаче лик са аспекта осећања, кад лик испољава емоцију а ученици се саживљавају са јунаком па им његова душевна стања и пре-

13 Р. Цицмил, *Уметничка приповејка у настави књижевности*, Прометеј, Нови Сад, 1999, 61.

14 В. Милатовић, *Методика наставе српског језика*, у: *Методика разредне наставе*, прир. Ђорђе Лекић, Просветни преглед, Београд, 1997, 120–121.

15 Исто, 120–121.

живљавања постају блиска и могу да их запазе, издвоје и објасне.<sup>16</sup> Лик се условно речено апстрахује, али никада се насилно не одваја од фабуле и осталих елемената који су усмеравали његову карактеризацију. Увек се откривају карактерне особености лика, а упоредо се изналази повезаност са поступцима који су део ауторске интенције. Такво пажљиво декомпоновање води до сазнавања битне каузалности и активира, после доживљајног импулса, низ других мисаоних активности.

Интерпретирање књижевног текста у нижим разредима основне школе не захтева књижевнотеоријско предочавање уметничке изградње лика. Довољно је да на основу уочених догађаја и битних ситуација, посматрањем описа природе, препознавањем детаља спољашњег изгледа лика и перципирањем појединости у вербалном оспољавању – ученици запазе и издвоје његова осећања, расположења и карактерне доминанте. Није методички упутно ни именоване средстава којима писац обликује лик, али се функција тих елемената ипак не сме занемарити те је треба откривати адекватно усмераваним питањима, захтевима и задацима.

Синтетизовањем, које се на овом узрасту најчешће остварује истраживањем повезаности ликова са идејним слојем дела, завршава се битна етапа интерпретације књижевноуметничког дела. Она ће бити сврхисходна само уколико је новим сазнањима обременила ученичко читалачко, а тиме, посредно, и животно искуство и покренула још једну, како је то Пијаже сматрао, својеврсну расправу детета са собом, уводећи га, на можда понајмање болан начин у свет одраслих.

### Литература:

- Moderna teorija romana*, priredio Milivoj Solar, Nolit, Beograd, 1979.  
 Речник књижевних термина, Нолит, Београд, 1992.  
 Milivoj Solar, *Ideja i priča, aspekti teorije proze*, Znanje, Zagreb, 1980.  
 Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, СКЗ, Београд, 1973.  
 Рене Велек – Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Нолит, Београд, 1965.  
 Viktor Šklovski, *Građa i stil u Tolstojevom romanu „Rat i mir“*, Nolit, Beograd, 1984.  
 Ратко Цицмил, *Уметничка приповејка у настави књижевности*, Прометеј, Нови Сад, 1999.  
 Вук Милатовић, *Методика наставе српског језика*, у: *Методика разредне наставе*, приредио Ђорђе Лекић, Просветни преглед, Београд, 1997.

16 Р. Цицмил, *Уметничка приповејка у настави књижевности*, Прометеј, Нови Сад, 1999, 68.

**CARACTÉRISATION DU PERSONNAGE LITTÉRAIRE DANS LE CONTE DANS  
L'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE DE LA 1<sup>E</sup> À LA IV<sup>E</sup> CLASSE D'ÉCOLE  
ÉLÉMENTAIRE**

**Résumé**

Dans cet article, nous avons associé la caractérisation comme manière de création des personnages littéraires par rapport à leurs fonctions, dans le conte, genre littéraire qui, par ses conventions et ses caractéristiques structurales, conditionne le procédé de la formation du personnage littéraire et l'analyse de celui-ci dans l'enseignement.

Les personnages littéraires représentent le plus souvent la catégorie dominante quant au sujet du texte littéraire, mais les particularités de genre du conte réduisent le procédé de caractérisation, de sorte que la transformation du personnage est généralement absente – il est fixé et limité par l'événement. Dans notre article, nous présenterons l'interdépendance des différents niveaux didactiques de la caractérisation dans les contes destinés à être analysés dans l'enseignement de la littérature de la 1<sup>e</sup> à la IV<sup>e</sup> classe d'école élémentaire, ainsi que la qualité de la communication avec les personnages littéraires.

*Maja Dimitrijević*

Данка КОВАЧЕВИЋ  
Крагујевац

## БАЈРОНИЗАМ ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Рад се бави фигуром „бајронистичког јунака“ у Јакшићевој поезији. Које особине тог јунака можемо приметити у поезији, која представља романтичну визију усамљеника и огорченог јунака који паги у свету који му је непријатељ? Жалба на свет у коме је песник усамљени изгнаник води ка Бајрону и његовој поезији. Рад трага за духовним и поетским моделима Бајрона и Јакшића и елементима бајронизма у Јакшићевим поемама. Индивидуализам, бунт против тираније, љубав према слободи, само су неке од тема које се покрећу. Посебна слика света као и тип лирског јунака настаће као резултат Бајронових утицаја на српски романтизам. А управо ти утицаји достижу кулминацију у песмама, поемама, приповеткама Ђуре Јакшића, који није Бајронов имитатор већ неко ко потпуно преноси Бајронов дух, немире и идеологију. Јакшићев бајронизам полако постаје духовни однос према бесмислености света. Проучавајући бајронизам јавља се низ питања који се у лирици везују за „концепцију лирског јунака, лирски модел и слику света, а у поемама за карактерологију главног јунака и тип фабуле.“

**Кључне речи:** Бајроновски јунак, бајронизам, поетски и духовни модел

Појава бајронизма била је предмет дискусија њених критичара. Доста се говорило о Јакшићевој сличности са Бајроном. Скерлић пише студију о Јакшићевим приповеткама и слика његове портрете у *Омлагини и њеној књижевности* и у *Историји нове српске књижевности*, приказујући типичног романтичарског песника. У својим анализама Скерлић посвећује пажњу бајронизму, као битном чиниоцу европског и српског романтизма, показујући како се он манифестује у српској књижевности. Он првобитно открива Бајроновски дух у Јакшићевој епској поезији а онда и у лирској, а посебну пажњу посвећује романтичним повестима. Он је био први који је у нашој књижевној историографији објаснио поменути књижевни и културни модел.

Морамо нагласити да и Ван Тигем објашњава бајронизам, у вези са компаративном књижевношћу када говори о проблему утицаја, или у контексту сличних међународних појава да би објаснио циљеве опште књижевности.

Неизбежно је поменути и Светислава Вуловића који истиче сличности и разлике Бајрона и Јакшића и подвлачи паралеле, првобитно у цртама њихових темперамената, а против којих устаје Недић у својој студији о Јакшићу, истичући да је пре можда реч о угледању и додајући да су Јакшићев бес и гнев резултат несреће у животу и плахе нарави. Јер Јакшић не имитира Бајрона јасно и очигледно већ је код њега присутна Бајронова идеологија и бајроновски дух.

И Илија М. Петровић говори о идентичности звука Бајронове и Јакшићеве лире. У свом разматрању бајронизма он примењује Ван Тигемо-

ве идеје и објашњава овај проблем са аспекта песникове личности и књижевне димензије. Још једном истичући да Бајронова песничка личност показује главне романтичарске одлике: незадовољство миљеом који га окружује, субјективизам, пркос према свету. Миодраг Поповић истиче Јакшићеве емотивно тоналне сличности са Бајроновим поемама.

На основу наведених студија и истраживања можемо закључити да бајронизам подразумева сукоб са светом, индивидуализам, меланхолију као основни модел али и друштвену побуну и ослободилачку борбу јунака, што представља модификовани облик. Посебну теоријску вредност бављења овим проблемом представља карактеризација „бајроновског јунака” који се појављује као „национални јунак али и општевропски побуњеник истакнуте индивидуалности.“<sup>1</sup> Реч је заправо о јакој и изузетној личности неописиве воље, коју кроз живот води злокобни нагон, страст, туга и отуђеност од света али и осећај правде. Пред нама је меланхолик, бунтовник и песимиста који се издиже изнад своје средине осећајем сувишности.

Сви ликови Бајронових поема се сливају у један лик, лик поменутог бајроновског јунака, који упркос настојањима Бајронових следбеника, никада није добио достојног наследника. Критичар Томас Маркони, Бајронов савременик, закључује да је типичан Бајронов Јунак „горд, хировит, циничан, с пркосом на лицу и јадом у души, презрив према ближњима, неумољив у освети, а ипак способан да воли дубоко и снажно“<sup>2</sup>. Први, најпривлачнији и најрепрезентативнији такав јунак појавио се у Бајроновој поезији у лику младог витеза Харолда, у поеми која ће одредити токове европске поезије деветнаестог века. *Чајлд Харолд* представља слику меланхолије, усамљености, бунта, прогнаности.

Јакшићеви стихови су најбољи израз те меланхолије, усамљености, изгнанства које се осећају и код Бајрона. А љубав према слободи и борба против тираније је нешто што их вечно спаја. Наведене расправе воде нас духовном и поетском моделу за којим ћемо трагати, а коме доста доприноси Јакшићева природа у којој Бајронов песимизам и отуђеност долазе до изражаја. У поезији овог истакнутог српског песника и сликара избија романтична визија прогоњеног јунака, кога мучи нека коб, неки грех који је починио и који вечно пати. А од те мрачне коби, онако како то и Бајрон „види“, пати не само он већ и његови ближњи.

Ах, животу, и бијели свет  
Зашто сте ми на таквом терету?  
Што да очи сваке јаде гледу:  
Које волим- ти да болуједу,  
Које волим- ти да умиреду?  
Најмилији нису ми на свету...  
Ах, животу, мој тешки терету.<sup>3</sup>  
( *Ах, живошу* )

1 *Бајрон и Бајронизам у Југословенским Књижевностима*, Институт за књижевности и уметности, Београд, 1991, 45.

2 *Чајлд Харолд*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, 98.

3 Ђура Јакшић, *Песме*, Матица српска, Нови Сад, 1989, 12.

Његова зла судбина је ту крај њега шта год да уради:

Где ја шећер сијем,  
Ту отров израсти;  
Где ја певат мнијем,  
Ту ћу у плач пасти:

Све је пусто за њега, у грудима му је пакао у души покајање. Свет му је мрзак. Он је његов највећи непријатељ кога је добро упознао.

Упозна га дости,  
Не треба му више  
Све му већ пакости  
О груд се разбише ( *Пуџник* )

Међу људима он не може да пронађе утеху, нити им верује. У песми *Поноћ* он каже:

О, мајко, мајко, свет је пакостан  
Живот, је мајко, врло жалостан.  
Мајчина сен му каже у истој песми  
Међ људима си, међу ближњима.  
А он одговара  
Ал' зло је, мајко, бити међ њима.<sup>4</sup>

Свет је сраман и труо, вређа га својом злобом, једом, неправдом, отровом. У њему се песник осећа напуштен и усамљен у својој меланхолији која директно води Бајрону. На његовој души ипак остаје рана, болан траг.

Фигуру поменутог јунака можемо најпре уочити у Јакшићевој поезији. У песми *Осмех* лирски модел отуђености и усамљености, неприхватања околине и одбацивања презреног људског света добија своју пуну теоријску вредност. То негативно устројство света, назначено метафором осмеха налазимо и код Бајрона у *Чајлду Харолду*, који потврђује елементе романтичарског погледа на свет: индивидуализам, бунтовништво и осећајност. А витез Харолд у трагању за излазом из бесмисла живота окреће се прошлости. Чајлд Харолд изграђен је по угледу на Сатану из Милтоновог *Изгубљеног раја*. Он се издваја својом интелектуалном супериорношћу и снагом воље. Те особине не промовишу га у хероја већ у отпадника и губитника. Њега мучи егзистенцијална досада човека који је све испробао у животу, уз то и склоност усамљености и најзад бреме великог греха од кога се не може побећи, јер се од себе може побећи само у саосећање других, што бајроновски јунаци одбацују. Они немају саосећања ни за кога. Проклетство које носе уништава све што им се нађе на путу, нарочито оне који верују да би се та зла коб, која их прати, могла излечити љубављу. Љубав је потребна бајроновским јунацима, али као извор патње.

“From mighty wrongs to pretty perfidy/  
Have I not seen what human things could do?/  
from the loud roar of foaming calumny/  
To the small whisper of the as paltry few./  
And subtler venom of the reptile crew,/ The Janus  
glance of whose significant eye,/ Learning to lie with silence, would seem true./

4 Ђура Јакшић, *Песме*, Матица српска, Нови Сад, 1989, 70.

And without utterance save the shrug or sigh,/ Deal round to happy fools its speechless obloquy<sup>5</sup>

Такав доживљај преноси се на сву Јакшићеву лирику, а најјаче утиске оставља његова песма *Ја сам сћена*, у којој се изражава романтичарско виђење света, као најгорег непријатеља лирског јунака. А борба против њега чини основу ове песме. Метафору стене прате широке песничке слике које показују изолованост, борбу и сукоб против света који уништава индивидуалност и субјективност. Лирски јунак ове песме поседује све оне особине бајроновског јунака које смо поменули.

Ја сам стена... ал крвава  
Испарана гневом, једом  
Заљуљана муком бедом....

Концепција лирског јунака у песмама *Божији дар* и *Орао* ближа је основном моделу бајронизма. Он пркоси свету, презире га и нема му спаса. „У овим песмама, врши се, потпуно или делимично смењивање ја-форме он-формом, а песнички субјективитет се пројектује у осамостаљене слике-симболе који представљају облик одвојености од свакодневице и просечности.“<sup>6</sup>

Новонастали лирски субјект, као што је орао, добија многе карактеристике лирског јунака. Мржња према свету и тежња за бекством од њега, усамљеност представљају основна карактеролошка својства лирског субјекта. У овој песми остварен је основни прометејски став усамљености, као и мржње према понижености и приземном животу људи.

Близо до неба гора је чарна,  
Не треба орлу тек један лет,  
Само да пусти крила немирна  
Презро је давно презрени свет...  
Али на крају орао постаје осветник  
Тихо се вије, облаке гони,  
Презирућ гледа у сунчев зрак ...  
Стреловит после на земљу рони,  
И крвљу капље земаљски мрак.

Јакшић показује својом поезијом „комплекс прометејског мита“<sup>7</sup>. У песми *Плен* (1858) орао је пак симбол осветника, односно представља и

5 Child Harold (canto IV, poem CXXXVI) The Complete Poetical Works of Loris Byron, London, John Murray, Albemarle Street, 1853, 56 (У преводу Мр Наташа Тучев (*Чајлд Харолд*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2005, 187) ови стихови гласе: „Од неправде страшне до подлости мале / Шта све могу људи, без савести гриже? / Од клевета што се с пеном беса свале / Па до бедног шапата који свуда стиже / И скривеног отрова гада који гмиже / Чије око речито, као Јанус, гледа / Што раменом слеже, ил' уздахе ниже / И тишином лаже, а искрен изгледа / Па будала нека срећна на варку наседа“.

6 Татјана Јовићевић, „Бајронизам у поезији Ђуре Јакшића“, *Бајрон и Бајронизам у Јужнословенским Књижевностима*, Институт за књижевности и уметности, Београд, 1991, 175.

7 У складу са својим темпераментом од многих романтичарских поетских мотива бира оне који чине систем прометејског мита. Али због посредовања тог мита (код Гетеа, Бајрона, Петефија) долази до промене елемената тог мита, па и до оригиналног песничког лика, до особене поетске структуре његове поезије.



грабљивца и познатог витеза, и осветника па и оног ко се бори за слободу. Овом мотивском кругу песама припадају и песме: *Ђушиише, Ђуши'ше, Падајише браћо, Осећам, Бура на мору*, херојске поеме: *Брајтоубица, Мученица, и његове историјске драме Сеоба Србаља, Јелисаветиа, Сјаноје Главаш*.

Да бисмо схватили бајронизам Јакшићевих поема морамо истаћи „карактерологију планом јунака и особености фабуле“. Кроз ове црте најбоље се показују бајронистички одједи. Догађаји су важни уколико говоримо о Јакшићевим бајронистичким поемама. Фабулу чине отмице, битке, освете, разбојништва.

Можемо издвојити *Брајтоубицу*. И овде као и у другим Јакшићевим поемама видимо бајронистичког јунака са својим типичним особинама. Починио је преступ, гризе га савест, па постаје отпадник и одбија да се покори људској правди, остаје сам са својим грехом и патњом. Љубав води злочину, освети, што за исход има покајање, исповест, немир у срцу и души. Хајдук је у необичној ситуацији која представља почетак његове судбине. У пустој поноћи окружен је шумама и планинама пуним јаничара и крвника. Он нема мира ни у сну јер је у души пакао, а срце пати.

„Срце ме боли. Ох, боли, боли.  
Чело ми гори. Ох, гори, гори.  
На њему капка смрзнуте крви  
Живот ми мори-ох, страшно мори.  
Он ми је душа и срце био-  
Ја сам га љубио.... убио.... убио....

Кога убио? Кога љубио? Јунакова тајна није одмах откривена, а то је чини тајанственијом. Задржава се њено откривање. Нашег бајронистичког јунака мучи неки грех, сав је обузет њиме, а ситуацију додатно отежава грижа савести. Он се осамљује и пати, свет му је мрзак. Једино га још поноћ не издаје. Ипак не успева да искупи грех. Он утиче на брагоубицу исто као и на Манфреда његова грешна тајна из прошлости. Истоветни симптоми:

Свет му је мрзак, живот и дружба,  
Само је поноћ, која га служи;  
Њу верно грли, с њоме се дружи,  
Она му знаде, што груди таје,  
Ван поноћи брата не познаје<sup>8</sup>

Јакшићеви ликови нису психолошки сложени као Бајронови, али показују пркос, жељу за борбом против непријатеља. Они желе да воле. Уз све то приметна је и равнодушност према животу и разочарање.

*Манфред*

“Good, or evil, life/ Powers, passions, all I see in the other beings /Have been to me as rain into sands,/Since that all nameless hour...<sup>9</sup>

8 Ђура Јакшић, *Песме*, Матица српска, Нови Сад, 1989, 136.

9 Manfred (act I scene I) *The Complete poetical Works of Lord Byron*, 176 (у преводу М. Павића (Фрагменти из Манфреда, *Изабрана дела* Џ. Г. Бајрона, Просвета, Београд

Ова стања се појављују се у стиховима *Браћоубице* у којима се показују равнодушност јунака према свету, животу, његова незаинтересованост за људски свет. Свет му је постао мрзак и далек.

Јакшићева лирика створиће једно ново виђење света, који је негативан и представља највећег непријатеља. Па се стога бајронистички јунак повлачи и животари у својој усамљености. Бајронистички елементи Јакшићевих поема откриће нам се кроз одређени тип фабуле и карактерологију главног јунака.

Осим у поезији, бајроновски елементи избијају и у Јакшићевим приповеткама, које обилују мрачном атмосфером, бајроновским јунацима, болним судбинама. Ту најбоље исијава Јакшићево превирање страсти које брише све границе.

„Живот без борбе, то није живот... љубав без страсти то није љубав.“<sup>10</sup>  
( *Куришум* )

Јунаци његових приповедака носе неки терет прошлости, што их прати кроз живот.

Вук Змијановић је прави пример бајроновског јунака који носи са собом неку тајанственост. О његовој прошлости се ништа не зна, а он сам ћути о томе. Такав је и Стари Сремац у *Белој кућици*. У његовом животу све је мистериозно и необјашњиво, а нико ништа не зна о њему. Нико не одлази, никога не позива и сви га се боје.

И Бајронове слободоумне идеје, снажно и јако долазе до израза до каквог су долазиле и код Бајрона. Јакшић се бори за слободу народа, за социјалну правду, јуриша на високе газде и насилнике. Било када он сам развишља или то чини неко од његових ликова. Па тако његова Ксенија, јунакиња приче *Рускиња*, у својим монолозима прича и мисли о слободи, о одбрани незаштићених, прогоњених, о људској злоби.

Бајрон и Ђура Јакшић живе да бих осећали, осећају да бих стварали и иако некада падају у дубину и таму понора, што не умањује вредност њиховог стваралаштва, јер „светлост је јача и драгоценија ако настане у дубокој тмини“, а из те тмине исијава непролазни сјај Јакшићевог и Бајроновог стваралаштва.

### Литература:

*Бајрон и Бајронизам у Југословенским Књижевностима*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1991.

Вуловић, Светислав, *Ђура Јакшић, песник и сликар*, Народна просвета, Београд, 1968.

Живковић, Драгиша, *Евројски оквири српске књижевности*, Просвета, Београд, 1977.

Јакшић, Ђура, *Изабрана дела*, Издавачка агенција Драганић, Београд, 1995.

1968, 39–40) стихови гласе: „зло ил’ добро, живот / Снаге и страсти што код других видех / За мене беху што и дажд на песку / Од безименог оног једног часа.“

10 Ђура Јакшић, *Изабрана дела*, приредио Драгиша Живковић, Издавачка агенција Драганић, Београд, 1995, 101.

Јакшић, Ђура, *Песме*, Матица српска, Нови Сад, 1989.

Петровић, М. Илија, *Лорд Бајрон код Југословена*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989.

Поповић, Миодраг, *Романтизам*, књ. III, Нолит, Београд, 1972.

## DZURA JAKSIC'S BYRONISM

### Summary

In Byronic poems human society results in malice and perfidity. This concept develops continuously. In Jaksic's poetry all the world is depicted as hero's common enemy to whom he is opposed. The lyric hero has a lot of Byronic features. He is defiant, emotional, in constant moral isolation. In Jaksic's romances, Byronic hero appears in the "classical form", known in European tradition. Typical Byronic elements evolves in the plot itself, including themes such as : crimes, felonies, passions. Both Jaksic and Byron portray implicit yearning of their time, that makes the most interesting complex in Serbian literature.

*Danka Kovačević*



Дубравка КОВАЧЕВИЋ  
Крагујевац

## ШЕКСПИРОЛОШКА МИСАО ЛАЗЕ КОСТИЋА (ЕСЕЈ РОМЕО И ЈУЛИЈА, ЈЕДНА ГЛАВА ИЗ ШЕКСПИОВЕ БИБЛИЈЕ )

У овом раду разматра се како Лаза Костић дефинише Шекспиролошку мисао. Рад се позива на есеј *Ромео и Јулија: Једна глава из Шекспирове библије*. Лаза Костић на исти начин вреднује сам песнички акт, стваралачки процес и божије стварање света. Он нам пружа један нови начин интерпретације и указује на Шекспирову филозофију. Он користи библијски мит да би поставио Шекспирову трагедију. Принцип укрштаја је основни принцип сваког заплета а драма се дефинише као једна аутономна целина. За њега су битни елементи песничке слике да би се одредио основни смисао и суштина трагедије. Вредност овог есеја је у томе што су назначене појаве неких од модернијих теорија 20 века.

**Кључне речи:** улога песника, принцип укрштаја, песничке слике, ново схватање драме, Гетеов утицај на Костића, дефинисање шекспиролошке мисли.

Рад се бави шекспиролошком мисли Лазе Костића а истовремено представља мој покушај да дефинишем и опишем начин на који Лаза Костић доживављава Шекспира у есеју *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*. Колико нам Шекспир открива најдубље тајне света а у коликој мери то чини Лаза Костић? Колико Лаза Костић наглашава улогу и значај песника у свему томе? Ко је оставио велики утицај на Лазу Костића и допринео његовом бољем разумевању Шекспира?

Да бисмо трагали за одговорима на ова и многа друга питања, потребно је **прво** разјаснити каква је била улога песника у доба романтизма. Подсетимо се да је постојала аналогија између писца и Бога. Романтичарска теорија о песнику као Богу јавља се у оном тренутку када је човек положај у универзуму полако почео да деградира. Свет уметничког дела је био аналоган стварном свету и уметник је имао једну дозу ироније према поетском хетерокосмосу. Он није примењивао своју слободу у тајности, већ ју је овјављивао, показивао стављајући себе у први план свога дела. Романтичарски боголики песник је био увек унутар свог света, свог хетерокосмоса и изнад њега, он је био увек присутан и одсутан, трансцедентан и иманентан. Песник је имао један важан задатак а то је да нам открије тајне света.

У Костићевом есеју *Ромео и Јулија* прелама се читава суштина трагедије. У овом поетском делу, једном засебном микрокосмосу, прелама се макрокосмос свега постојећег.

Костић на почетку свога есеја сукобљава две идеје, два принципа: страст и идеал, љубав и мржњу. Један принцип је стешњен, окреће се у

својој тескоби а други принцип је пун живота. У непрестаном кретању одвајају се две одмети мржње десно и лево и крећу свом циљу, љубави. Тако да су супротстављене две планете, две звезде блуднице, две руке на једном истом телу, које зближава љубав а раставља мржња. Једна је Ромео а друга је Јулија. И тај непрестани сукоб, преокретање, обртање принципа стално се регенерише и представља одраз превирања два космогонијска начела. Та непрекидна борба једног чистог духовног принципа и укаљаног, указује да један принцип не може да постоји без другог. Костић наглашава неопходност постојања мржње, зла, тог негативног принципа као услова за функционисање другог принципа. Монтекијеви у Капулетови су представници принципа мржње, интриге, сплетке а Ромео и Јулија принципа љубави. Док Ромеом и Јулијом тече црвена, чиста крв у њиховим породицама тече црна, умрљана, венозна крв. У супротстављању ове две стране боре се и делови човековог организма: доње тело, утроба и горње тело, желуца и плућа, груди и трбуха.<sup>1</sup> То је борби између стварајућег принципа и лењог, стагнирајућег умртвљеног, између земље и зрака, где на чистом Божијем зраку страдају, начела позитивног принципа. Између Монтекијевих и Капулетових и Ромео и Јулије постоји непробојна преграда, која дели добро од зла.

Ово обртање и превирање принципа одвија се у срцу. Стално смењивање поменутих принципа и њихова борба, кружење израз је самог творца света који своју највишу тачку има у човековом срцу. То није само један обичан орган, већ центар свеукупног човековог живота. Желудац је средиште нагона док је срце, израз имагинативне човекове снаге. Срце такође може бити песников занос, инспирација. Срце је један медијум који спаја чисту и упрљану крв и постаје узрок не само људског постојања, већ и читаве драмске поезије.

Из те непрестане борбе, кружења видимо да се сва Божија промисао, цео универзум приказује у животу појединачног човека. Цео универзум је представљен у појединачном драмском сукобу. Први принцип је непомичан и лењ. Један принцип притиска други на доле. Овде се поново враћамо на Лазину добро познату дијалектику, борбу принципа, односно укрштање принципа изградње и разградње, постојања и нестајања. Он истиче да супротности морају бити укрштене. Симетрија и хармонија су у сталном сукобу, кретању које се никада не завршава, већ се стално регенерише и то представља предуслов постојања једног компактног универзума.

У есеју *Ромео и Јулија* Лазини принципи хармоније и симетрије добијају пун процват. Основни принцип хармоније води ка њеном непрестаном нарушавању да би се тренутна ситуација променила. Опет се

1 Када говори о сукобу начела Лаза Костић се ослања на недовољно и нејасно тумачење Виктора Игоа о двојности човечијег састава наспрам двојности драмског света, по којем постоје два суштаства у човеку, горње и доње. Задатак трагедије је да обоготвори врлине, победе горњег дела, суштаства у човеку. А комедије, да шиба слабости и подлости доњег.

Лаза Костић, *Ромео и Јулија*, *Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска, Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.

враћамо на улогу поезије која представља основне космогонијске принципе. Тек у раздвојености два принципа рађа се нова, лепша будућност.

Лаза Костић се такође пита да ли у нама постоји такав идеал, тежња да се са нечим идентификујемо. Борба између два принципа се морала остварити у заједничкој егзистенцији, борби и заједници, хармонији и дисхармонији. И управо та борба производи човекову трагичност, али и помаже његовом спасењу. Односно показује човеково мучеништво али и спасење. Јер спаса нема без муке. Принцип укрштаја је основни принцип сваког заплета. За њега је појединачан сукоб израз сукоба васионских сила.

„Тај сукоб између облатовљеног духа и одуховљеног блата чије бојиште срце тумачи се као борба између два начела васионска. Дух савлађује блато претапа га у себе те се блато морало одуховити, али је дух морао примити у себе нешто од побеђеног противника, морао се облатовити.“<sup>2</sup>

Шекспир нам представља оно „близаначко драме“, односно две тежње, две неопређене, неодељиве тежње. Када се оне саставе у један облик, онда их називамо идеалом. Ромео и Јулија нису две особе, већ две руке на истом телу. Када Ромео сусреће Јулију, он успева да одухови своје блато.

Шекспир је показао, а преко њега и Лаза Костић својим конкретним делом два принципа која се налазе иза свега постојећег, иза сваког кретања, иза сваког збивања. Аналогно таквом кретању је кретање у природи. Иако је смрт крај, она је истовремено почетак новог живота, почетак поновног развоја укрштаја. Човек је само једна искра одвојена од Творца и гурнута из универзума у овај окаљани и упрљани свет.

Вечна борба између Ромеа и Јилије и Монтекијевих и Капулетових је једна стара прича о Васкрсу, о борби Каина и Авеља, Еве и јабуке и прича која у историји хришћанства налази свој израз. Каин и Авељ су одраз оних истих мисли које постоје у метафоричном приказу змије и јабуке. То су исте идеје представљене у различитим представама. Једне су Божанске а једне су ближе човеку и његовој души.

Можемо закључити да у сукобљавање двеју тежњи није тешко пронаћи елементе приче о Божијој забрани, о наговарању сотонске змије. Сотона је метафора за реакцију инертног блата.<sup>3</sup> Тако да у тој старој причи имамо пратрагедију *Ромео и Јулије*. Преко Шекспира а самим тим и Лазе Костића обнављамо стару и добро познату причу о Богу који је створио

2 Лаза Костић, *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска, Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.

3 У есеју *Ромео и Јулија* можемо јасно да видимо како настаје прагрех. Мржња се креће на горе да заузме место љубави, а љубав на доле потискујући мржњу, човек једноставно не разуме свога творца и настаје прагрех. Љубав је заузела место које је било намењено мржњи и мислила је да је мржња побеђена и у том заносу не осећа притисак мржње. У том слатком заносу налази се пријатност греха, тим преокретом, сукобом се оправдава судбина трагичног јунака, Нови Сад, број 36, 1866.

Лаза Костић, *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.

не само свет већ и нову прилику, ново биће, човека који му је у свему јако сродан. Антагонизам, подељеност једне целине, непрестани сукоб је нешто што се види и у развоју народа.<sup>4</sup> Народ се све више развија а са њим и антагонизам двојности човекове. Опет један принцип удара на други и одбија се од њега и када је тај антагонизам, то одударање на свом врхунцу онда цвета и народ.

У есеју *Ромео и Јулија* Лаза Костић нам пружа једну нову и оригиналну интерпретацију Шекспира.

Лаза Костић истиче важност појединих елемената, **песничких слика** који су неопходни да би се схватила цела драма. Принцип укрштаја је опет основни принцип. И то не само функционисања ликова већ и сваког заплета. За Лазу Костића су битни елементи песничке слике да би се одредио основни смисао и суштина трагедије. Он истиче битност одређене песничке слике, круцијалност укрштаја супротних сила унутар личности у драми. И читаву драму види као једно јединствено средство за преношење значења. Одређена стилска средства приказана су једном речју, именом, епитетом или су развијена. Она помажу да се разуме општи утицај драма, односно основни тон, смисао трагедије. На пример:

„Ал у зраку своје понеше жестину мржњину... и што их више растављаше пакао мржње, то их више зближаваше сунце љубави“.<sup>5</sup>

У овом као и многобројним другим примерима супротстављене су основне и трајне песничке слике. Где се основна слика истиче помоћу своје супротности. Лаза Костић указује на сличност међу различитим стварима и омогућава да се метафора оствари. Он наглашава значај и битност песничке слике које су типичне за одређену трагедију. У свом есеју он иде много даље од обичног издвајања одређених стилских средстава и покушава да испита оне елементе који доприносе основном разумевању, схватању драме и значењу. Он нам указује да несрећна љубав Ромеоа и Јулије није само проблем ових љубавника, већ је то једна ситуација за коју нису одговорни појединци, већ читав живот.

Вилсон Најт је још један критичар који наставља и развија његове идеје. Морамо се сложити са Најтом, јер он сматра да свако дело не треба да се изучава тако да подлеже одређеним законима, већ оно мора да има своје сопствене законе, правила којима се покорава. Треба да останемо верни свом заносу а не да се подређујемо ономе што је лако за разумевање. Тако да наша дела не треба да представљају савршене приказе живота, већ једну метафору, а наш првобитни занос се претвара у облике који одговарају стварности. Костић је као што смо навестили

4 Из есеја *Ромео и Јулија* можемо закључити да се историја сукоба два принципа може пратити и у судбини једног народа. Та прича се развијала у почетку бића сваког народа. У врмену пре народног зачетка постоји само празнина која се не може испунити ни библијском хипотезом о првом човеку, јер је мисао о раздвојености, деоби једне целине посејана сукобом љубави и мржње, духа и блата а та се мисао само разграђује рађањем, развојем племена, народа.

Костић Лаза, *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.

5 Лаза Костић, *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.



ишао против психолошких тенденција и назначио све оно што су Најт и Сперденова дефинисали. Он нам указује на прави приступ уметничком делу кога треба да схватимо као једну засебну јединицу, јединствену творевину. Закључујемо да се Најтови и Костићеви приступи подударају, јер Лаза Костић предупредује савремене методе енглеских критичара.

Костић је недвосмислен и доследан у спровођењу својих идеја. Он доживљава свет као једно јединство од конкретног до невидљивог, од живота до смрти. Он чак и материју доживљава као светост, укључујући и светост духа. Тако да постоји једна врста преклапања на пољу духовног доживљаја и на пољу песничког остварења. Иако се ослања на традицију његов дух се издваја несвесно и образује један посебан начин виђења. Иако су Лазине песничке слике засноване на супротности, ипак постоји извесна слобода духа. Он све чињенице проверава кроз сан и јаву, живот и сан. Он одмерава поступке и њему сличних песника који говоре о сличном стању унутар постојећих трагедија. Лаза познаје трагедију, али жели да је боље упозна.

У есеју *Ромео и Јулија* Костић користи слике хармоничног кретања звезда и небеских тела. Ту као да пред собом имамо прототип поретка који је створио творац. Звезде, њихова путовања и кружења, остатак су Божијег почетка и природе коју је Господ створио. Као што знамо, земаљски рај је изгубљен. Човек увек тежи највишем као што тежи да задобије своје првобитно пребивалиште Еден. Многе слике у овом есеју су узете из стварног живота и приказују конкретне препреке које спречавају спајање двају љубавника. До спајања ипак долази уз одређене жртве и одрицања. Као да се поново активирају симболи логоса, ероса, танатоса.

У есеју *Ромео и Јулија* приказано је модерно схватање трагедије. Али у први план полако појављује Лазина својеглаовост, индивидуалност, унутрашње стилско и духовно јединство. Он нам приказује једну унутрашњу целовитост овог есеја. Овај оригинални стваралац и критичар уз помоћ *Ромеоа и Јулије* улази у полемику са нама, са нашим мишљењем, ако се оно не поклапа са његовим. И тако нама помаже да овај есеј схватимо на прави начин. И при том брише границу између овоземаљског и метафизичког. Највећу важност даје ствараоцу који ствара једну нову стварност која је другачија од објективне, реалне стварности и представља део духовног искуства човека и нације.

Лаза Костић напушта дотадашњи начин карактеризације лика. Он наговештава на самом почетку есеја црте девојке са којом жели да нас упозна. Ту нас позива да приступимо рају. Позива нас да се упознамо са Ромеом и Јулијом.

„Приступите све драге и драгани, прођите за мном овај рај и овај пакао, па ако ишта нађете, што вам се никад није слутило, што вам се никад није промишљало; ако ишта нађете што у подобном положају не би били кадри учинити;“<sup>6</sup>.

6 Лаза Костић, *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска, Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.

За Шекспира *Ромео и Јулија* су „насеобина једна духа његова, и то му једна богата провинција његове Инђије.“<sup>7</sup> Ромео воли Јулију и волећи њу, воли и оне што њега мрзе само због тога што их воли Јулија.

У есеју *Ромео и Јулија* главни ликови страдају за своје идеале, принципе. У томе се по Костићевом схватању налази основа сваке трагедије, а то је оно што је оригинално у његовом схватању, што нам може помоћи да интерпретирамо друга дела. Потребан је коначан развој драмског сукоба да би се показао, разрешио однос васионских сила. Наш космогонијски проблем је решен, „блато је одуховљено али се дух облатавио... победник је али и побеђен. Нема више чистог засебног духа, нема више ни једног од оних светлих бораца за зрак и светлост што су нам се тако били омилили, те нам је чисто криво што свршише свој позив, па ма и са највешом славом својом.“<sup>8</sup> У есеју *Ромео и Јулија* смрт Ромеоа и Јулије био је неопходан услов даљег функционисања универзума. Неопходно је било уништити два носиоца основних идеала, а крајњи исход је пропадање личности, што је типично за трагедију. Крај трагедије настаје измирењем али тек након катастрофе. Ромео и Јулија су принели своју жртву, која је била предуслов помирења две породице. Смрт јунака је неопходна да би се разрешио сукоб љубави и мржње.

Ово полазиште је неопходно да би се разумео **други** битан моменат, а то је начин на који Лаза Костић дефинише шекспиролошку мисао. Костић је јако добро познавао сва Шекспирова дела. Наиме, овај енглески геније је заузимао у Костићевом духовном свету привилеговано место јер је и култ Шекспира владао Европом, тако да је овај српски геније само прихватио дух једног доба, које је било не замисливо без Шекспира. Костић је био занесен Шекспиром. Костић је прокрчио пут схватању Шекспира у нашој књижевности и дао једну ново виђење, једну нову и другачију интерпретацију Шекспира. Читава Костићева визија света је била условљена Шекспиром и његовим делом. Шекспиролошка мисао Лазе Костића била је тек у повоју али је снага и величина овог српског генија утицала да се она постепено развије и надогради.

Лаза Костић узима једно конкретно дело да би дефинисао суштину трагедије и тиме обликује своју шекспиролошку мисао. У есеју *Ромео и Јулија* Лаза Костић приказује своје виђење трагедије. За Костића Шекспирова трагедија је идеална јер он даје прави образац трагедије на коју не могу бити примењена начела јединства времена, места радње.

Костић нам на један прецизан начин показује суштину трагичног а своје умеће изражава и у извођењу закључака о драмској радњи и стварању ликова. Лаза Костић нам даје један нови приказ Шекспира, који се у много чему разликује од дотадашњег схватања, јер се он фокусира на дефинисање драме као једне аутономне целине. Он такође наглашава принцип укрштаја унутар једне личности у драми, а драму види као јединствену јединицу. Његово схватање Шекспира полако улази у поље

7 Исто, 38.

8 Костић Лаза, *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска, Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.

филозофског тумачења дела. Костићева интрепретација укључује читаву метафизику.

Лаза Костић је сматрао да је Шекспирова филозофија била сложена. Њене прве зачетке налазимо јако рано код старих брамина, али исто тако у Мојсијевом књигама. Са једне стране, налазимо је код Грчког мислиоца, а са друге, у јеванђеоским страстима. Његова филозофија је „усредсређена на човека“ „усредсређена из човека“. Шекспирова филозофија „мало је скептична: ал’ тек у толико, да тиме постане чиста, ниоткуд потиснута и никуда размакнута.“<sup>9</sup>

Две драме *Хамлеј* и *Ромео и Јулија* као да су сва дела која се зачињу у самом песнику, али једна половина мора да чека другу да би се обликовала шекспиролошка мисао у којој је *Хамлеј* мозак а *Ромео и Јулија* срце.

Истицање улоге и значаја песника у схватању света, оног недореченог и неисказаног директно нас наводи на **трећи круцијалан моменат**. То је моменат Гетеовог великог утицаја на Костића, који је посредно утицао на Костићево разумевање Шекспира. Гетеово схватање појма прабиљке директно утиче на Костићево схватање прадраме. Гете користи метафору органског, биолошког да би описао Шекспирову трагедију. Костић се у развиту драмске радње угледа на Гетеа и његову метаморфозу биља. Биљке се, као и природа, развијају постепено, тако да су и Ромео и Јулија креирани по принципима прадраме, аналогне Гетеовом појму прабиљке. На почетку драме имамо сирову, необрађену мржњу, која се види у првој сцени првог чина у разговору Капулетових слугу. Са развојем драме развијају се и делови листа, настају и образованији листићи, то јест софистицираније ликови. На самом врху тог стабла, на месту где се налази цвет појвљују се главни ликови Ромео и Јулија.<sup>10</sup>

У *Сјисима о књижевности и уметности* Гете је посматрао Шекспира као песника и као драмског писца, показујући величину Шекспировог генија. Гете је сматрао да је Шекспир јединствен и да је мало оних који као Шекспир свет запажају на посебан начин. Он, изражавајући своја унутрашња опажања, чини да читалац заједно са њим дође до свести о свету. Свет постаје прозиран а ми одједном постајемо познаваоци врлине и порока, покварености, племенитости а све то помоћу најједноставнијих средстава. Гете сматра да се Шекспир потпуно обраћа нашем унутрашњем чулу и преко њега оживљава свет уобразиље. Тако да ми имамо

9 Лаза Костић, *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска, Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.

10 У Костићевом есеју *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије* јасно се види да Ромео као главни јунак и предсатвник покретачке снаге мора да прође препреку и своју наивну заљубљеност у Розалину да би прошао кроз фазу преображаја, промене. Преображај умрљаног укаљаног принципа у принцип чистоте је неопходан јер доприноси трагичности једног лика. Али када се сусреће са Јулијом, Ромео напушта првобитни принцип мржње и прелази у простор љубави, где се ова два принципа поново сукобљавају. Што више мржња делује на љубав, то више љубав покушава да преобликује мржњу. Та непрестана борба се полако исцрпљује и завршава се доласком мадожење Париса. Принцип љубави се полако угасио, „цвет је увео али је натрунио земљу, проблатио блато у дух“.

Лаза Костић, *Ромео и Јулија, Једна глава из Шекспирове библије*, Матица Српска, Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.

утисак да се све догађа пред нашим очима. Он делује живом речју и тако ми сазнајемо истину живота.

Можемо да закључимо да је вредност Лазе Костића у томе што је назначио појаву неких модернијих теорија 20 века. Његова интерпретација Шекспира са једне стране обухвата један нов приступа, а са друге се темељи на традиционалним схватањима драме. Он у карактеризацији ликова и у схватању историје такође примењује свој познати принцип укрштаја, а у свом тумачењу Шекспира покушава да објасни суштину трагичног, и истовремено приказује како се драмска радња развија.

Костић, сусрет са Шекспиром имао је великог утицаја на његову филозофију, филозофију укрштаја супротности. Шекспир је утицао на Костићев читав филозофско-естетски систем. Костић нам показује велике и значајне резултате на подручју драмске поезије. Он нам је указао на свеукупност делања неког песника, у овом случају Шекспира. Костић је такође разматрао један посебан поступак који му је омогућио један нови увид у Шекспирово стваралаштво. Костић је назначио зачетке једног новог начина који ће своју пуноћу добити код осталих критичара.

Овим есејом Лаза Костић показује свој инат и бунт, јер он верује у своју реч и истину. Есеј *Ромео и Јулија* не представља само једну врсту пролазног заноса, већ вечити исконски занос. Овде у Костићевом тумачењу Шекспира на површину избија његова дијалектика, борба супротности. Његова естетика и поетика почивају на универзалном космичком принципу укрштаја. И у *Ромеоу и Јулији* се укрштају занос и разум, стваралачка машта и објективна истина. Костић своју истину не исцрпљује у појавном свету, већ прелази у поље нестварног, недокучивог. Он прелази у једну вишу реалност где постоје другачији закони духовног трајања. За њега све се своди на две супротне силе.

Супротстављањем нашег и Костићевог гледишта и њиховим укрштајем можемо доћи до одговора на питања од општег значаја и вредности. Ми тако добијамо једну целовиту уметничку творевину и право духовно богатство. Са друге стране, Костић нам омогућава једну потпуну слободу тумачења, маштовитост, обухватност. Он нам пружа систем мишљења који је по свему другачији, па нам и овим есејом показује да прави разлику између пролазног тренутног заноса и вечног и истинског. Иако је у почетку изгледало да је то један усамљени српски романтичар, по својим схватањима он је ипак антиципирао начин на који се могла превазићи традиционална подела модерне српске критике, односно два супротна начела: етичко и естетичко.

Иако нисмо успели да пронађемо одговоре на сва постављена питања, пред нама се поново отворила трагедија љубави и мржње. То је истовремено и драма слободног духа која пркоси наметнутим вредностима, унапред утврђеном начину мишљења, владајућем поретку. А смрт представља једини излаз и слободу.

**Литература:**

- Бркић, Светозар *Антиципација једног критичког метода*, Годишњак Шекспировог друштва у Београду, 1964 -65, стр 79–86.
- Волфганг Јохан Гете *Сјиси о књижевности и уметности*, Култура 1959, Београд
- Костић, Лаза, *Озледи*, Нолит, Београд, 1965.
- Костић, Лаза, *Ромео и Јулија*, Једна глава из Шекспирове библије, Матица Српска, Лист за књижевност и забаву, Нови Сад, број 36, 1866.
- Костић, Лаза *Трагедије*, Матица Српска, 1989.
- Несторовић, Зорица, *Богови цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд, 1987.
- Поповић, Миодраг, *Историја српске књижевности*, Роматизам, Нолит, Београд, 1972.
- Радовић, Миодраг, *Лаза Костић и светска књижевност*, Делта Прес, Београд, 1983.
- Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности*, Просвета, Београд, 1994.
- Knight. W *The Sovereign Flower*, London, 1958.

**SHAKESPEAREAN THOUGHT IN LAZA KOSTIĆ  
("ROMEO AND JULIET" ESSAY, A CHAPTER TAKEN FROM  
SHAKESPEARE'S BIBLE)**

**Summary**

Laza Kostic wrote an interesting Shakespearean essay. He used the same poetical images as in Shakespeare's *Romeo and Juliet*. He succeeded to push aside psychological analysis of the characters in a play. Laza Kostic also interpreted the whole tragedy as appropriate metaphor, thus anticipating some of modern theories ( the works of W.Knight, *The Sovereign Flower*, London, 19580 ). In his interpretation of *Romeo and Juliet*, he included both the metaphysical aspect and concrete demands concerning the dramaturgy of play. Laza Kostic developed and formulated new and unique theory of Shakespeare. He made some very good points in his essay.

*Dubravka Kovačević*



Мирјана СЕКУЛИЋ  
Крагујевац

## ШПАНСКИ ЈЕЗИК У ОТКРИВАЊУ СЛИКЕ О ДРУГОМ У ПРОЗИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У овом раду ћемо покушати да установимо однос Милоша Црњанског према шпанском језику на основу употребе шпанских речи и израза у путописима и репортажама по Шпанији. Унутар анализе текстова као језичких посредника стварности, наше основно полазиште биће проблематизовање улоге превођења, односно непревођења у успостављању интеркултуралног дијалога и односа према „другом“ у конструисању слике Шпаније. Размотрићемо начин на који се сусрет са страним читује у употреби шпанског језика и начин на који Црњански поље страног преводи у хоризонт разумевања заједнице порекла која је адресат његових текстова.

**Кључне речи:** шпански језик, путопис, интеркултурални односи, превођење, страност

Имагологија, као посебно подручје компаратистике, бави се откривањем слике неког народа у књижевности другог народа, а самим тим поље њеног проучавања су и интеркултурални односи. Основно полазиште имагологије је да сваки човек, сваки писац, свака друштвена групација и сваки народ развијају своју представу о другом народу.<sup>1</sup> Имаголошки аспект дела се може испитивати на три нивоа: на нивоу речи, реченица и идеолошких исказа.<sup>2</sup> За проучавање конструисања слике о другом на нивоу речи од нарочите су важности поступци превођења, односно непревођења као задржавања апсолутне страности. Имајући у виду ове премисе, покушаћемо да установимо како употреба шпанских речи и израза у путописима и репортажама по Шпанији расветљава однос Милоша Црњанског према другом и доприноси конструисању слике Шпаније.

Црњански је био специјални дописник *Времена и Политике* послат у Шпанију 1933. и 1937. године да извештава о актуелним друштвеним збивањима. У тексту из 1938. године насловљеном „Мој шпански увод“ Црњански нам открива околности настанка својих путописних текстова и новинских репортажа током боравка у Шпанији: „И ја сам био жељан да оно што знам, што сам видео, саопштим другима.“<sup>3</sup> Из наведеног сазнајемо контекст у коме настају текстови, пишчеву свест о намени дела

1 Зоран Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984, 14.

2 Владимир Гвозден, *Јован Дучић, путописац, Оглед из имагологије*, Светови, Нови Сад, 2003, 20.

3 Милош Црњански, „Мој шпански увод“, у *Путописи 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 391.

и сопственој улози. Путописи су као књижевна врста<sup>4</sup> посебно погодни за преношење непосредних описа страних људи, њиховог односа према околини и њихових типичних карактерних особина, као и за доношење вредносног суда о читавом народу. Будући да је битан утицај комуникативног медија на начин усвајања стварности садржане у делу, не сме се занемарити учинак новинских чланака и репортажа у обликовању јавног мњења.

Превод као место укрштања различитих процеса успостављања контаката и вршења трансфера међу културама јесте медиј искуства са оним што је страна. Црњански води дијалог са другом културом, са њеним представама и вредностима, па стога неминовно постаје преводилац слика друштвене стварности Шпаније у текст путописа и репортажа<sup>5</sup>, преводилац шпанских културних реалема за адресата својих текстова: српску читалачку публику дневних новина. Превођење је комуникативни чин који омогућује приступ тексту реципијенту који не познаје ни језик ни културу у којима је текст настао. Будући да у превођењу мора понешто и да преиначи ради бољег разумевања,<sup>6</sup> аутор превода постаје посредник међу културама.<sup>7</sup> С тим у вези, даље у тексту, за адресата текстова Црњанског користићемо термин циљна култура, док ћемо под термином изворна култура посматрати шпанску културу чији се феномени посматрају у циљу откривања слике о другом.

Антоан Берман сматра да је превођење отварање Странца као Странца ка сопственом језичком простору, а то отварање није само комуницирање већ показивање, откривање Другог, у циљу транскултуралног трансфера. „Етички чин (превођења) се састоји у томе да се призна и прими Други као Други“<sup>8</sup>, тј. дијалог два језика, две културе, не подразумева само два партнера у разговору, већ и спремност да се спозна други и прихвати у својој другости.<sup>9</sup> Путописни текстови се користе као неопходан материјал за изу-

4 Путопис је дефинисан, између осталог, као документарно-уметнички жанр, чија је једна од основних одлика фактицитет.  
Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд, 1997, 130, 301.

5 Дело је комуникативна творевина, па се стварност обликује помоћу језика.  
Зоран Константиновић, „Предговор“, у Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецеиције*, Нолит, Београд, 1978, 24.

6 Гадамер сматра да преводилац често, уместо превођења, мора да тумачи неки текст како би га учинио разумљивим.  
Ханс Георг Гадамер, *Истина и метод, Основи филозофске херменеутике*, превод Слободан Новаков, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978, 418, 436.

7 О превођењу као о облику посредовања међу културама види у: Зоран Константиновић, *Инјертекстулана комуникација, (Комуникацијски прилог проучавању српске књижевности)*, Народна књига, Београд, 2002, 17.

8 Антоан Берман, *Превођење и слово или коначиште за далеког*, превод и предговор Александра Манчић, Рад, Београд, 2004, 75.

9 Ханс Роберт Јаус, „Поетски текст у мијени хоризонта разумијевања“, у Павић, Жељко, *Филозофска херменеутика: XX стољеће у Немачкој*, превод Томислав Брацановић, Хрвоје Јурић, Жељко Павић, Бошко Пешић, Хрватски студији – Studia Croatica, Загреб, 1998, 334.



чавање другости<sup>10</sup>, а искуство сусрета са страним се у путопису одражава на семантички, али и на лексички план у начину употребе речи културе које су специфичне за народ чија се слика конструише.

Другост, реалеме које се односе на физичку или идеолошку стварност својствену шпанској култури, стране су српском народу. Тешко је извршити приближавање циљној култури, а потешкоће се нарочито откривају у покушају њиховог превођења. Тако, у случају када говори о врсти специфично шпанског певања „канте хондо“, Црњански наводи термин у оригиналу „cante jondo“, без транскрипције, па додаје да се ради о дубокој песми, сличној македонском и босанском лелекању.<sup>11</sup> Иако Црњански увиђа сличност између ове две врсте певања, дубоког певања и лелекања, начин именовања у два културама, српској и шпанској, различит је и исказује различите нијансе у значењима: израз „канте хондо“ има денотацију певања из дубине (душе), а реч „лелекање“ имплицира и додатну конотацију јадиковања, оплакивања, изражавања жалости узвиком „леле“.<sup>12</sup> Будући да превођење посматрамо као комуникативни чин саопштавања слике неке стране културе, не сме се занемарити могућност разумевања превода у циљној култури. Тиме што је навео да се ради о дубоком певању, Црњански је испоштовао норму адекватности превода у односу на изворни језик, шпански, док је повезивањем шпанског термина „cante jondo“ са српским појмом „лелекање“ испоштована норма адекватности у односу на културни контекст циљног језика. Уколико би Црњански оставио само дослован превод, „дубоко певање“, читаоцима његовог текста не би био јасан смисао термина, тј. превод не би имао вредност за разумевање исказане поруке и не би дошло до премошћивања јаза страности између две културе. Тиме се враћамо на стару расправу о примату дословног или слободног превођења. Црњански се устручава од дословног превођења, не покушава да пронађе потпуни еквивалент у српском језику за термин „cante jondo“, већ, имајући у виду намену свог текста, приближава појам читаоцима постављајући га у односе сличности са елементом познатим у њиховој култури. Сведоци смо спознаје и признавања другог у његовој другости, повезивања другог са сопственим, у циљу превазилажења алтеритета двеју култура. У истом смислу посматрамо и случајеве када Црњански преводи наслове шпанских књижевних дела на српски језик, а не наводи их у оригиналу. У оваквој употреби превода налазимо потврду за израз који Антоан Берман преузима од трубадура: превод је у суштини „коначиште за далеког“.<sup>13</sup>

У тексту под насловом „Атенео де Мадрид“ Црњански наводи цитат на шпанском језику „muera Hitler“<sup>14</sup>, за који каже да је фраза коју често

10 Марија Тодорова, *Имагинарни Балкан*, превод Драгана Старчевић и Александра Бајазетов-Вучен, Библиотека XX век: Круг, Београд, 2006, 147.

11 Милош Црњански, „Атенео де Мадрид“, у *Путописи 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 427.

12 *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Књига трећа, Матица Српска – Матица Хрватска, Београд – Загреб, 1969, 184.

13 Антоан Берман, нав. дело, 76.

14 Милош Црњански, нав. дело, 425

виђа по зидовима Шпаније 1937. године. Том приликом не наводи ни дослован превод дотичне фразе нити објашњење на српском језику. Црњански једноставно оставља усред реченице на српском језику две речи на шпанском у значењу „нека умре Хитлер“.<sup>15</sup> Реченица наставља природним током и Црњански као да не обраћа пажњу да су уметнуте речи стране читаоцима његовог текста. С тим у вези, доводи се у питање намера аутора, његова свест о адресату поруке, о намени текста. У теоријама превођења свако непревођење је случај апсолутне страности и онемогућава разумевање рецепијентима текста који нису говорници изворног језика. По концепцији Гидеона Турија, непревођење језичког исказа представља нарушавање норме прихватљивости, јер се у циљну културу уносе елементи страног, друге културе.<sup>16</sup> Поставља се питање због чега Црњански није унео превод у заграду или у наставку реченице појаснио дотични предмет његове пажње. Могли бисмо рећи да је то ситуација у којој аутор текста несвесно уноси одређене елементе страности у текст, јер, како су њему ти елементи познати, разумљиви, он их третира као саморазумљиве, подразумевајуће, а отуд и недостатак потребе за њиховим расветљавањем. Иако се може говорити о свести Црњанског о намени текста, он у овом случају заборавља компетенцију адресата за разумевање поруке. Црњански, који је отворен за нове сусрете са другим културама, присваја елементе страног, а разумевање општег феномена у шпанској култури 30-их година 20. века, као што је писање графита политичких садржаја усмерених против фашизма и нацизма, он подразумева. Текст није усмерен ка циљној култури. Ступање у дијалогски однос са страним, његова спознаја и прихватање, у неким случајевима су Милоша Црњанског одвели у попримање поједних одлика страности као властитог, што доводи до неподвлачења алтеритета, а као последицу има задржавање страности у тексту.

У разматрању проблема представљања других култура и конструисања слике о другом, многи проучаваоци су дошли до закључка да се не може говорити о коначним решењима за превођење културама, већ се мора признати многострукост техника и решења у функцији контакта између двеју култура. Перспектива преводиоца је динамична. Полазећи од примера употребе шпанског језика, (не)превођења у текстовима Милоша Црњанског испитаних у овом раду, покушаћемо да урадимо њихову систематизацију и одредимо позицију у откривању слике о другом, слике Шпаније.

На првом месту у класификацији били би језички искази које Црњански наводи у оригиналу, на шпанском језику, а које не следи ни транскрипција, ни слободни превод, нити дословни превод. Такве примере тумачимо као случајеве апсолутне страности у конструисању слике о другом народу, што је уједно и препрека у разумевању другог. То су већ споменути пример „muera Hitler“ – „нека умре Хитлер“; затим узвик „Viva

15 Превод аутора текста.

16 Гидеон Тури, према: Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid, 2001, 221.

Valencia!<sup>17</sup> – „Живела Валенсија“; „изводио је пред њим покрете што се зову *al natural*“<sup>18</sup> – „природни покрети“).

На другом месту били би називи уметничких дела које Црњански даје само у преводу, без навођења оригинала у било ком облику. То су случајеви у којима превођење испуњава своју функцију приближавања страности реципијенту који не познаје језик ни културу другог народа. Нпр. наслови Унамунових дела: *Животи дон Кихотиша и Санча, О шрагичном осећању животиша*.<sup>19</sup>

Између ове две крајности могу се навести случајеви када Црњански језички исказ оставља на шпанском језику, у оригиналној графици, а уз које стоји:

- а) дословни превод: „Просјаци, у Шпанији, називају „господа просјаци“ – *señores mendigos*“;<sup>20</sup> „... и понављала је једва чујно: *Vaya con Dios*“ (збогом).<sup>21</sup>;
- б) објашњење у виду слободног превода: „То су његови аскетски разговори с Богом, *Soliloquios a Dios*“<sup>22</sup>.;
- в) тумачење: пример „*sante jondo*“; протумачен као дубоко певање и лелекање.

Овај поступак, преовлађујући у прози Милоша Црњанског, одговара традицији која од Шлајермахера потенцира задржавање зачудности, тј. карактера страности у преводу, будући да се цитира на страном језику.<sup>23</sup> Међутим, такође се може говорити о превазилажењу те страности, јер објашњење Црњанског путем дословног или слободног превода има за резултат разумевање датог исказа на циљном језику, разумевање денотације исказа. Но, када се ради о случају тумачења шпанских израза, можемо сматрати да се разумевање реципијената више не задржава само на разумевању датог исказа на циљном језику, већ се открива и контекст у ком се тај исказ употребљава.

Сличан случај улоге језика у откривању и приближавању слике о другом представљају шпански изрази наведени само у транскрипцији на српском језику, а иза којих следе:

17 Милош Црњански, „На коленима пред црним биком“, у *Путописи 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 414.

18 *Ibid*, 416.

19 Милош Црњански, „Трагедија Мигуела де Унамуна“, у *Путописи 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 489.

20 Милош Црњански, „На мосту калифа у Кордоби“, у *Путописи 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 461.

21 Милош Црњански, „Сватови у Канделеди“, у *Путописи 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 483.

22 Милош Црњански, „Лопе де Вега“, у *Есеји и чланци 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 408.

23 Шлајермахер наглашава да у преводу треба да постоји „осећај страног“, да треба да „завучи као нешто сасвим одређено другачије“, Фридрих Шлајермахер, *О различитим методима превођења*, превод и предговор Александра Бајазетов-Вучен, Рад, Београд, 2003, 31, 59.

- а) дословни превод: „... ствара неку нову силу државну ,групе де асалто, борбене одреде’...“<sup>24</sup>;
- б) објашњење у виду слободног превода: „ароз, то је нека врста ђувеча“<sup>25</sup>;
- в) тумачење: „Пикадори’, чији је задатак да раздраже бика убодом копаља“<sup>26</sup>.

Изрази шпанског језика наведени у транскрипцији често не бивају праћени преводом ни објашњењем, већ се њихов смисао мора закључити из контекста употребе, чиме се отежава разумевање текста. Такве примере налазимо нарочито у речнику појмова који се односе на борбе са биковима: „матадори“, „бандериљероси“, „капота“...<sup>27</sup>

Врло често стране, шпанске речи и изрази које у неком тексту Црњански уводи и чије значење на датом месту разјашњава, у другим текстовима настављају да воде самосталан живот у српском језику, као лексичке позајмљенице: алкалде (градоначелник), тореро (борац са биковима). Можемо закључити да оваквом употребом шпанског језика, превођењем, непревођењем и преузимањем страних исказа у путописима и чланцима, остварује се могућност уплива страног у циљну културу, чиме се она на нарочит начин обогаћује.

Путописи доносе искуство другости, али на тај начин и утврђују или оспоравају властити идентитет.<sup>28</sup> Путописна литература Црњанског одражава националне склоности и национални карактер (откривање слике о другом, хетероимаж, постаје уједно и откривање слике о себи, аутоимаж), али исто тако утиче на његово формирање, будући да је објављена у средствима јавног информисања. Слика другог је условљена сликом коју имамо о својој култури, о чему сведоче примери анализирани у текстовима Црњанског.

### Литература:

Берман, Антоан, *Превођење и слово или коначишће за далеког*, превод и предговор Александра Манчић, Рад, Београд, 2004.

Гадамер, Ханс Георг, *Истина и метода (Основи филозофске херменеутике)*, превод Слободан Новаков, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978.

Гвозден, Владимир, *Јован Дучић, путописац, Оглед из имагологије*, Светови, Нови Сад, 2003.

Деретић, Јован, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд, 1997.

Јаус, Ханс Роберт, „Поетски текст у мијени хоризонта разумијевања“ у Павић, Жељко, *Филозофска херменеутика, XX стољеће у Немачкој*, превод Томислав

24 Милош Црњански, „Разговор са председником Владе г. Азањом“, у *Путописи 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 448

25 Милош Црњански, „Атенео де Мадрид“, нав. дело, 428

26 Милош Црњански, „На коленима пред црним биком“, нав. дело., 409

27 Милош Црњански, „На коленима пред црним биком“, нав. дело, 411, 412, 415

28 Сузан Баснет, према: Гвозден, нав. дело, 20

Брацановић, Хрвоје Јурић, Жељко Павић, Бошко Пешић, Хрватски студији – Studia Croatica, Загреб, 1998.

Константиновић, Зоран, *Интертекстуална компаративистика, (Компаративистички прилог проучавању српске књижевности)*, Народна књига, Београд, 2002.

Константиновић, Зоран, „Предговор“, у Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецеипције*, Нолит, Београд, 1978.

Константиновић, Зоран, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984.

Више аутора, *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Књига трећа, Матица Српска – Матица Хрватска, Београд – Загреб, 1969.

Тодорова, Марија, *Имагинарни Балкан*, превод Драгана Старчевић и Александра Бајазетов-Вучен, Библиотека XX век: Круг, Београд, 2006.

Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid, 2001.

Црњански, Милош, *Путописи 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995.

Црњански, Милош, *Есеји и чланци 1*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995.

Шлајермахер, Фридрих, *О различитим методима превођења*, превод и предговор Александра Бајазетов-Вучен, Рад, Београд, 2003.

## SPANISH LANGUAGE IN DISCLOSURE OF THE IMAGE OF THE OTHER IN THE PROSE OF MILOS CRNJANSKI

### Summary

In this work we shall try to identify the relationship between Milos Crnjanski and Spanish language itself, relying on Spanish words and expressions used in itineraries and travel pieces collected across the Spain. Inside the analysis of these texts, which function as language mediators of reality, our postulate shall be disquisition of both translation and non-translation in establishing intercultural dialogue, and relation to 'other' in constructing the image of Spain. We shall examine the way encountering with the foreign presents itself in the usage of Spanish language, and also the way Crnjanski translates the field of foreign into the horizon of understanding of a community of origin which is an addressee of his texts.

Mirjana Sekulić



Никола ПОПОВИЋ  
Београд

## ТРАНСПОНОВАЊЕ НЕСВЕСНОГ У ЕЛЕМЕНТАРНЕ ОБЛИКЕ ИЛИ ТЕЛО КАО СТВАРАЛАЧКИ ЕКСПЕРИМЕНТ

Рад под насловом „Транспоновање несвесног у елементарне облике – људско тело као уметнички експеримент“ бави се питањима уметничког транспоновања несвесног у емпиријске доживљаје кроз људско тело као когнитивни и самосвесни објект, у приповеци Симоне Винчи. Симона Винчи (рођена 1970.) припада генерацији младих италијанских аутора која је од стране књижевних критичара призната у круговима „новог таласа“, а захваљујући темама којима се бави, као и наративним техникама којима се користи. Мото сваке од прича анализиран је као интегрални део структура сваке појединачне приче, и представља симболички кључ метфоричког значења текста.

У савременом прозном дискурсу, људско тело представља концепт који успоставља везу између простора и објекта перцепције. Не користећи се изворима из литературе која се бави психолошким и психоаналитичким спекулацијама, у својим приповеткама, Симона Винчи се користи феноменом тела да би указала на екстерне деструктивне тенденције, а које се одражавају на унутрашњу страну личности. Протагонисти њених прича тенденциозно оцртавају границу „унутар себе“. Коначно демаскирање тела успоставља границу ка другом људском бићу, притом не остављајући простора нади да субјект може бити у стању да елиминише или поново успостави границу.

С друге стране, ауторка следи психоаналитички концепт бола као изговор за самоспознају, те консеквентно и као предуслов за развој ега. Рањиве тачке тела представљају психичко маркирање које је део и оног физичког, и ауторка тело схвата као симболично место у коме индивидуа себе одређује у отуђеном свету данашњице.

**Кључне речи:** Тело, чуло додира, фигура (опредмењено тело), траума, пројекција несвесног

### 1. Увод

Симона Винчи вратила је углед италијанској приповеци, мада се као аутор јавила на књижевној сцени романом *О деци се ништа не зна*. Већ у првој књизи назначила је главне контуре свог списатељског рада, усредсређујући се на проблеме живота у предграђу и у урбаној средини. Док је у роману искључила свет одраслих, описујући децу у њиховој изолацији и међусобном болном откривању и разорним трагањима под огромном сенком изопачености, протагонисти њених прича су претежно људи у зрелим годинама. Оно што повезује ова два света јесте дубока повређеност и преосетљивост њених јунака на сензације из породичног живота или трауме из младости. Многе слике у роману *О деци се ништа*

не зна<sup>1</sup> и у збирци приповедака *У сваком смислу љубав*<sup>2</sup> својом силином нарушавају лагодност читања, али због своје уметничке дорађености (артифицијелности), то постаје осећање „нелагодности у култури“<sup>3</sup>.

У раду ћемо се задржати на тематској анализи приповедака из збирке *У сваком смислу љубав*, како би се преко мотива дошло до трага ауторкине лирске интуиције која је у најбољем духу италијанске књижевне естетике Бенедета Крочеа<sup>4</sup>. Својим књижевним приступом, С. Винчи је крајем двадесетог века поново учинила приповетку, као типичан италијански књижевни израз, врхунским жанром модерне књижевности. Њена приповетка „Ствари“ уврштена је у антологију *Антиишела*<sup>5</sup>. У антологији су заступљени писци младе и средње генерације: Франко Бернини, Марко Бозонето, Милена Фјоти, Федерико Фубини, Матео Галијацо, Тицијано Скарпа, Ђорџо Шана и Симона Винчи. Приређивачи антологије издвојили су као заједнички елемент међу одабраним причама мотив тела као менталну инвенцију – тежњу ка телесности која дотиче суштину самог постојања, односно његове елементарне облике. У програмској причи С. Винчи „Ствари“, по мишљењу приређивача, „тело постаје фетиш и материја естетског перформанса“. Заједничка тема тела обележила је ову антологију новим литерарним и филозофским третманом тела који аналитичари називају постхуманизмом<sup>6</sup>.

Мотиви у приповеткама С. Винчи у вези су са питањем телесности, то јест чулног доживљаја света. Посебно ћемо анализирати појам додира као везе између тела и других тела (сексуалност) и околине, самооткривање тела и изобличавање тела, које се издваја као гранични идентитет. Метаморфозе (промене) тела су метафора која трага за суштином егзистенције. Мотив тела приказан је као граница између индивидуалног и колективног идентитета, те као покушај да се патња, бол и отуђеност преваладају преобличавањем тела у антителио.

## 2. Структура збирке и основни мотиви

Збирка *У сваком смислу љубав* има укупно тринаест приповедака и посвету „За Енија, са свим стварима које му нисам рекла“. У

1 Симона Винчи, *О деци се ништа не зна*, превод и поговор Никола Поповић, Народна књига, Београд, 2005.

2 Симона Винчи, *У сваком смислу љубав*, превод и поговор Никола Поповић, Вријеме, Зеница, 2008.

3 Сигмунд Фројд, *Нелагодности у култури*, превео Ђорђе Богичевић, Рад, Београд, 1988.

4 Бенедето Кроче, *Бревијар естетике*, превела Катарина Храсте, Наклада Љевак, Загреб, 2003.

5 *Anticorpi*, приредили Мауро Берсани и Ернесто Франко, Еинауди, Торино, 1997.

6 Massimo Lollini, (2008), „Humanisms, Posthumanisms, and Neohumanisms: Introductory Essay“, *Annali d'Italianistica*, University of North Carolina at Chapel Hill, No. 26, 13–25. У уводном раду зборника, М. Лолини отвара питања „да ли је данас још увек могуће сматрати, светски хуманизам‘ за главну покретачку снагу човечанства и људске цивилизације на исти начин као у време хуманизма? Да ли савремени етичари налазе у учењима из времена хуманизма адекватну инспирацију за одговор на драматичне проблеме садашњице?“.



приче нас уводи мото из књиге јапанске песникиње Шинкаве Казуе (1929). Песникиња има велике заслуге за афирмацију женског пера, а њеној популарности допринело је што су на текстове њених песама компоноване забавне мелодије. Књига из које је узет мото носи наслов *Не мешафора*:

*У сваком смислу љубав у сваком смислу  
И још прошли су многи сајти само сајти  
Наошћеним сјечивом израђавили су  
моје образе до смрти.*

На плану израза, можемо рећи да одрицање од метафоре има смисао управо супротан негацији. У својим приповеткама Симона Винчи такође гради слике које су уметничка сублимација живота, дакле метафора<sup>7</sup>. На плану садржаја, мото одређује тематски фокус збирке, у којем је доминантан мотив љубави у корелацији са мотивом бола. Свака прича има за свој мото цитат који представља кључ за тумачење – „отварање“ структуре текста. Дакле, ради се о двоструком тексту. Цитат тако постаје интегрални део приповетке, а на плану садржаја нуди симболички кључ за метафорично значење текста.

Транспоноване несвесног у елементарне облике егзистенције гради контекст целокупне збирке. Све приче се окупљају око мотива тела<sup>8</sup>, који је у савременој уметности на нове начине визуелизован, што се односи на ликовне, драмске и књижевне интерпретације. Изобличавање тела или стваралачки експеримент са телом врло је актуелан у *body art* перформансу<sup>9, 10</sup>. У овим перформансима, тело је метафора различитих уметничких перцепција живота.

Мотив тела у приповеткама С. Винчи наглашава у себи компоненту чулног доживљавања света. Протагонисти њених прича траже свој идентитет истражујући тело путем чулних осета. Кожа и додир су подручје сексуалности, али и место експеримента који протагонисти прича најчешће врше над собом. То је последица трауме чије порекло препознајемо у кругу породичних и интимних односа. Сама психолошка анализа делимично тумачи функционалну везу између несвесног у човеку и тела које је физичка и психолошка граница према другом телу.

### 3. Анализа мотива и наративног контекста

#### 3.1. Пројекција осећања у пејсаж – „слике-осећања“

У причи „Црни август“, мото су стихови из песме Дерека Волкота *Dark August*:

7 Милош Ковачевић, „Метафора“, *Стилистика и грамашка стилских фигура*, Кантакузин, Крагујевац, 2000.

8 Владимир Бити, одредница „тијело“, *Појмовник савремене књижевне и културне теорије*, Матица хрватска, Загреб, 2000, 534–545.

9 *Тело уметника као субјект и објект у уметности*, приредили и превели Владимир Копац и Ана Раковић (1972), Трибина младих, Нови Сад.

10 Приповетка *Ствари* послужила је као инспирација за перформанс *Things* (2007) мултимедијалне уметнице Мари Габријеле Блунк, [www.blunck.org](http://www.blunck.org).

*Толико је кише, толико живота као небо надуто  
Од овог црног августца.*

Као у драмској представи, ови стихови постају значењска и ликовна подлога за путовање жене са кћерком дуж морске обале. У медитерански пејсаж – назначен одредницом *Maremma*, део тосканске обале, али то може бити било који магистрални пут уз море – пројектују се слике-осећања<sup>11</sup>:

*Неким данима се замарам. Све ме замара. Возња, дјевојчица, ово бесмислено путовање које се прешјерано одужило, овај злокобни август на измаку, густии облаци и шуробни осјећај распадања. (С. Винчи, „Црни август“)*

У пројекцији сопствених осећања према кћерци, открива се доживљена траума главног лика и терет родитељства који жена без мушкараца носи. Распон осећања врло је сложен јер се нежност покрива сликама замишљене кћеркине смрти, што је повратна пројекција трауме у природу, где све ствари живе у међусобном складу, размери и смислу. Умор од живота жена пројектује у слике, боје и мирис коже. Пожелела је да осети топлину коже и њен здрави мирис који припада непознатој жени на пумпи којој је њена кћерка интуитивно притрчала и положила главу у крило. Иза фабуне остају огољена и чиста осећања. Једно има доминантно место, а то је љубав.

### 3.2. Пројекција осећања у шело – шело као објекат

У причи „Двориште“ описује се беда, мирис блата и песка. Доминантан мотив је тело које „памти боље него душа“:

*Тонем у сан, као када сам била дјевојчица, у времену кога је шешко сјећаши се другачије него овако: помијешани осјећаји, сви везани за додир коже. Тијело памти ствари – љубав, особе, вријеме – боље него што их памти душа. Све носи иза себе и у себи. Оно што тијело памти одолијева свакој олуји. [...] Тијело мога брата је близанац мога тијела. Моје је женско, а његово мушко. Али су кости, кожа и мишићи исти. И црне очи су исте. (С. Винчи, „Двориште“)*

Мушкарац који улази у двориште постаје део амбијента, односно и његово тело продужава низ осећања која су сва везана за додир коже. Јунакиња ће за то осећање рећи да је љубав.

Прича „Двориште“ има за мото стихове из песме Алде Мерини „Мучење фигура“:

*Постоје ли личне љубави? Мислим да не.  
Љубав је атмосферски расивор  
калијум и јод, делиријум.*

11 О физиолошкој и психолошкој перцепцији пејсажа и урезивању слике пејсажа у свест погледати у Морис Мерло-Понти, *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978: „Поглед и пејсаж остају као прилијепљени један уз други, не може их раставити никакав потрес, поглед у свом илузорном премијештању односи са собом пејсаж, а клизање пејсажа у основи није ништа друго неголи његова чврста везаност за циљ погледа за који се вјерује да је у покрету. Тако непокретност слика на мрежници и парализа окуло-моторичких мишића нису објективни узроци који би детерминирали илузију и сасвим готову је уносили у свијест.“ (64)

У структуралном смислу мото је кључ за разумевање атмосфере која је лишена свега: „сажаљења, осјећања, љубави“, али не и „достојанства биједе. Крајње, најтеже.“ Издваја се и мотив везан за чуло звука – мотив тишине, који у корелацији са другим чулним сензацијама гради синестетичку слику:

*Моја мајка била је тиа тишина, тиај тојли, тIANки покривач, дах вјетра који улази кроз прозор. Црна ноћ која се простира по дворишту. (С. Винчи, „Двориште“)*

Тишина је испољена не као одсуство звука, већ као посебно струјање, вибрација.

### 3.3. Болесно тело

Прича „Самоћа“ има за мото стихове из песме соул певачице Ен Секстон „Балада усамљеног мастурбатора“:

*Дјечац и дјевојчице су усамљена кућа, вечерас.  
Раскопчавају кошуље. Повлаче рајсферилусе.  
Скидају цицеле. Гаје свјећило.  
Та блистава бића пуна су лажи.  
Једу једно друго. Сићи су.  
Ноћу, сама, вјенчавам се за кревети.*

У причи се описује болесно тело које стално оживљавају а заправо:

*Сувише је усјомена, сувише ствари које се расијају, сувише слика која морам пожурићи да сакујим, задржим прије но што се заувјек расирише. (С. Винчи, „Самоћа“)*

Болница је прибежиште и равнотежа. Телесна љубав је увек могућа, па и у амбијенту болнице. Болест мења лице и чулну перцепцију спољног света коју субјект усмерава на самог себе. У Фројдовом чланку „Увод у нарцизам“ налазимо тумачење да се либидинална енергија повлачи с обљубљених предмета према матичном телу тек на знак неке боли или болести<sup>12</sup>.

### 3.4. Изобличење тела – потрага за идентитетом

У причи „Фотографије“ понавља се мотив патње везан за изобличење тела:

*Тијело које се мијења сваког дана и које неће престати да то чини све до краја дјечаства. Остао сам као адолесцентни цијелог живоћа. Цијелог живоћа неко ко мора да научи да живи са мишићима, костима и цршама лица које се изобличују и мијењају његов изглед. (С. Винчи, „Фотографије“)*

Телесна љубав је доказ „да не постоји само један начин, само једна свијест, само једно могуће тумачење. Рекао сам то музиком. Дакле, мојим тијелом. Уништење фотографија јесте брисање границе стварног са оним унутарњим, јер је сећање испуњено другим смислом, оним који је најближи осјећању које се назива љубављу.

<sup>12</sup> Сигмунд Фројд, „Теорија либида и нарцизма“, *Увод у психоанализу*, превела Власта Михаеџ, Стари град, Загреб, 2000, 434–454.

Прича „Фотографије“ издваја се од осталих прича у збирци по томе што нема мото, већ посвету са иницијалима:

*За М. П. и његове руке које стварају музику.*

### 3.5. Мртво шело – кожа као сивољни омотач живота

Прича „Кожа“ има мото из песме Ђованија Ђудичија „Тијело“:

*Тијело – огољено и освијетљено.*

*Тијело – од мјесеца и сунца.*

*Тијело – тихо и мирно.*

*Тијело – које ниједан поглед не памти.*

Изванредан опис пејсажа је изокренута слика: „небо као сјајна површина изнутра осветљеног базена.“

Некрофилија је друга слика у односу на оно што припада нормалној људској природи. Смрт младе девојке и мирис њеног мртвог тела су изокренут али до краја изоштрени чулни доживљаји:

*Мој поглед биће посљедњи, онај прави. Зато што су истинске ствари оне које су коначне, а ствари које су коначне крајко трају. (С. Винчи, „Кожа“)*

Остаје само сан који полако растапа облике стварног живота.

### 3.6. Пројекција трауме – анорексија

Приповетка „Жена на хриди“ има за мото стихове Емили Дикинсон:

*Јер Разборити носи Револвер*

*И Враћа закрачуна –*

*На Вишу Приказу – много ближу*

*Уоштите не рачуна<sup>13</sup>*

Вишеструко симболички смисао ових стихова упућује на две паралелне теме у причи. Једна је самоубиство младе жене са хриди, друга живот жене која од најранијег детињства пати од анорексије. Ова друга самоанализом и ретроспекцијом која се односи на њено детињство и мржњу према оцу интуитивно открива порекло свих својих односа с људима:

*Ја сам та која све види. И замишља. [...] Храна је моја веза са свијетом, моја љубав, оно што храни мој живот и даје му чврстину. Зашто дјевојчица од седам година жели умријети? (С. Винчи, „Жена на хриди“)*

Модерност приче је у успостављању везе са предметима око себе и дубоком повезаношћу са судбином непознате жене која је стварна пројекција трауме из детињства. Артифицијелност приче је у чулној синестезији запажања:

*Тамо доље, тишина мора, чврста као затежнућа жица. Тешка и хладна тишина, коју једва озрије свјетлости свјетлионика што се отвара и зашвара попуш ока. (С. Винчи, „Жена на хриди“)*

13 Емили Дикинсон, *Пјесме*, превели Јасна Левингер и Марко Вешовић, Свјетлост, Сарајево, 1988.

Тело непознате жене има белину смрти. Оно је субјект догађаја који се десио усред дана, док су деца трчкарала на плажи и људи се премазивали уљем за сунчање. Амбијент има двоструко лице. Спољашње и унутрашње. Централно место има мотив мржње према оцу који се сублимира у чулну сензацију, мирис који је за протагонисткињу приче био одвратан.

Називање осећања одређеним стањима открива оштар профил младе жене која стање одвратности доживљава путем свог тела које одбацује храну као пртљак који има психолошку везу са телесним функцијама. Ипак се не може рећи да психолошка интроспекција гради сама по себи уметничку интуицију којом ова ауторка успоставља природну везу човековог бића са стварима, људима и чулима. Да се ради о удвојеној структури приповедања, упућује нас и реченица:

*И жену која се бацила са хриди можда је мучио такав мирис. (С. Винчи, „Кожа“)*

### 3.7. Тело као фејџи и експеримент

Приповетка „Ствари“ има за мото стихове из песме „Море“ јапанског песника Хирошија Кавасакија (1930–2004):

*Можда постоје ствари  
у које  
све до данас  
нисам вјеровао  
могао бих изненада стићи с њима у додир*

Хироши Кавасаки стварао је своју поезију у сагласју с природом, посебно опседнут морем и музиком. Управо на трагу идеје да откривање непознатог додиром опредмеђује свет, у приповеци „Ствари“ Симона Винчи разрађује проблем чулне перцепције предметног света. Напуштена девојка остаје окружена предметима који су некад припадали вољеној особи или су припадали заједничком амбијенту. Као што се затвара цвет или као што у животињском свету хоботница повлачи своје пипке и скупља се у себе, као што се затвара шкољка, затвара се људско тело. Стање отуђености – настало из дубоке повређености – рефлектује се као изокренута слика:

*И моје тијело постојало је ствар. На њему више нема шуљбина. Заћворило се, не знам како. Удови као да су састављени. Моја вагина је налик Барбикиној, чврсто и глатко удубљење од иластике. Уста су стожњена. Прсти на ногама и рукама су другачији, стојени, као код жабе. Жива је једино кожа. Једино она још увијек реагује. И то само у додиру са стварима. (С. Винчи, „Ствари“)*

Однос тела и околине Морис Мерло-Понти објашњава појмом „расцепкана просторност“, односно „међупростор“ (*entre-deux*) света и свести<sup>14,15</sup>. Кожа, пут (*chair*) је попрште сложеног односа између бића и предмета, она је „свепрожимајуће ткиво“, а границе су унутар и око тела.

14 Морис Мерло-Понти, „Односи душе и тела и проблем перцептивне свести“, *Трех програм Радио-Београда*, бр. 52, 1982, 499–520.

15 О односу тела и просторности погледати: Морис Мерло-Понти, нав. дело, 1978, 112–163.

Интерсубјективни однос између „ја“ и „ти“ објективизира се сликом „разастирања“ и „скупљања“ тела. Из овог Мерло-Понтијевог тумачења појма „другости“ као различитости међу телима, може се издвојити следеће: „непремостива другост одваја свет од света, тело од тела“. У контексту приче „Ствари“, затварање тела је метафора опредмећеног живота у којем тело од субјекта постаје објект, као и све друге ствари у природи. Чулима се опишавају ваздух, храна, ствари:

*Почело је са стварима које су припадале њему, оне које је ошћинио. Тражила сам у њим стварима људску толину. Сада познајем ствари и волим их због онога што јесу. И зашто ми је драже када су обичне, без прошлости и неизбежно ошћерења које ствара проживљености. (С. Винчи, „Ствари“)*

Поново се враћамо на Фројдов чланак „Увод у нарцизам“, где појам ретроспективе садржи извор трауме као резултат повратне пројекције<sup>16</sup>:

*Додир је постојао моја сексуалности. [...] Допада ми се помисао да се моје тијело толи, разбија, отвара и на крају несвајаје. Исти крај који чека ствари, прије или касније. (С. Винчи, „Ствари“)*

Самоповређивање тела има психоаналитичку позадину, али је уједно саморазарајући вид отпора према околини и јасан социјални начин побуне која има потпуно унутарњи облик.

### 3.8. Самоповређивање као потрага за идентитетом

Приповетка „Дјевојка анђео“ има мото из песме „Тулипани“ америчке песникиње Силвије Плат:

*Нисам жељела никакав цвијет, жељела сам само  
Да окренем дланове нагоре и будем сасвим  
празна.*

Поезија Силвије Плат спада међу најдраматичније описе менталних стања која су песникињу водила и одвела у смрт. Симболички оквир ове песме одговара мотиву самоубилачког порива који јунакињу приче „Дјевојка анђео“ измешта у фиктивни свет у којем имагинација постаје експеримент на властитом телу<sup>17</sup>. Тело девојке претрпело је деформацију јер га је уништила постајући „анђео са крилима од коже.“ Хирург чије руке раде на њеном телу има пред собом чудно биће:

*Бен поглед био је исти као код животиња у зоолошком врту и у изложима продавница. Знашћељан, а истовремено далак, изгубљен у свијету без звука и удара. Скупен свијет, лишен осјећања. [...] Пишао сам се што је хтијела да постоји, што је жељела да покаже другима. [...] Додирнуо сам бијела и*

<sup>16</sup> Сигмунд Фројд, нав. дело.

<sup>17</sup> Roberta Tabanelli, „Il post-umano (femmineo) di Simona Vinci“, *Annali d'Italianistica*, University of North Carolina at Chapel Hill, No. 26, 2008, 379–388. У раду је посебно обрађена тема самовољног мењања тела и „сусрета тела и технологије“: „Нераскидиво везано за бол као врсту прочишћења, постхуманистичко тело негира непроменљивост физичког идентитета и унапред одређене генетике. Анатомија више није судбина већ избор [...]. Биолошка еволуција постаје технолошка алтерација у којој дихотомије људско-нељудско, природно-вештачко, органско-машинско, губе своје границе и међусобно се преплићу.“

*сјајна ребра, повијена као неки чудни чивилук, малу и празну ђумасту мајешницу, ружичасту и њежну као очишћена сјаја.* (С. Винчи, „Дјевојка анђео“)

Проблем идентитета може се развити из диференцијалног искуства – „ја сам оно што нисам“, раздвајањем од друштвеног тоталитета.

Мерло-Понти писао је да „изложеност тела подражају, старењу, бо-рању, повреди, ожиљку и боли уноси перманентну другост у његов идентитет.“ Промене на кожи су знак промена у психолошком стању. Као спољни омотач, кожа је чулни посредник у додиру са другим телима и важан извор еротског задовољства.<sup>18</sup> У причи „Дјевојка анђео“ Симоне Винчи враћа се траума као пројекција властитог тела у новом облику. Трпљење бола и самоповређивање су поново слика окренута ка унутра. Ментално стање болести добило је спољашњи облик разарања сопственог људског лика.

### 3.9. Психолошка сексуалности – ошћућености од другој

Приповетка „Двоје“ има мото из песме Дерека Волкота „Сеоски живот“:

*Те зиме научио сам да поспатирам  
животи, равнодушно као кроз стакло.*

Књижевни рад Дерека Волкота награђен је Нобеловом наградом 1992. Независно од стила магичног реализма Јужне Америке и Европе који се јавио у време његовог рођења, успоставио је снажну везу између симболизма мита и његовог одраза у култури.

Ментално стање равнодушности можда карактеристично за техницизирани свет двадесетог столећа одражава се као патолошка сексуалност. Жртва такве сексуалности између младог човека и жене је трећа особа. Мушки и женски идентитет спојени су телом, али то што мушкарац није зауставио насиље и садизам одвело је ово двоје у злочин.

Ауторка приче пројектује ментална стања у пејсаж, што има директну везу са мотом. Почетак приче и њен крај уоквирује иста слика:

*Од тада, кад год небо поирими ту боју, срце удара брже и присјетим се свежа.  
[...] Сунце које је прелазило линију хоризонтира, још увијек бијело и ледено. Јасна свјетлости, исте боје као дјевојчино тијело.*

*Била је баш зима. Јућро као ово.* (С. Винчи, „Двоје“)

Можда смисао слике лежи у мирису који подсећа на детињство:

*Моја мајка.*

*Моја мајка издахнула је у зору. Била је то зора слична овој. Небо је било бијело и прозори куће били су ошворени, али мирис ипак није сасвим нестиао.* (С. Винчи, „Двоје“)

Осећање напуштености након мајчине смрти преиначено је у пасиван однос према околини. Полни нагон нема потребну емоционалну подлогу, тако да се несвесни токови унутарњег живота изобличавају на површини. Могуће да је ово стање метафора испражњеног бића и тела које регулише инстинктима а не социјално условљеним реакцијама. То што при-

18 Драгиша Крстић, *Психолошки речник*, Савремена администрација, Београд, 1996.

ча ствара осећање мучнине није разлог да се не проникне до њене уметничке суштине. Уметност наравно није психологија, али јесте одговор на стање било спољашње, било унутарње отуђености човека.

Амбијент приградског насеља, паланке, допуњава се сликама пејсажа који ликовно садржи елементе огољености и опустошености, што одговара менталним стањима јунака. Ова персонификација носи елементе ларпурлартистичког стила и отвара могућност интертекстуалног читања односно кореспондира са слојем „лектире“ коју Симона Винчи уводи на почетку сваке приповетке. Овај слој је лирски и драмски јер асоцира на оно подсвесно што њене јунаке чини посебним јединкама у свету препознатљивих колективних симбола.

### 3.10. Незаштићено тело – усамљеност

Приповетка „Ноктурно“ има за мото хаику Катоа Шусона (1905–1993), који је имао велики утицај на модерни јапански хаику. Основно осећање је љубавна меланхолија коју прати музика ноћи. Прича Симоне Винчи „Ноктурно“ састављена је из пет ноћних записа. Жена је усамљена, њена чула упијају атмосферу ноћи и време између полусна и будног стања. Мајка, отац и брат и бројни мушкарци који су прошли кроз њен живот постају сећања која се пројектују у ствари:

*Ако окренем главу, видим како на сточићу у средини собе ширећи лампица на секретарици. Мало болесно око које свијетли да би привукло моју пажњу. (С. Винчи, „Ноктурно“)*

Симболичка функција сна повезује се са доминантним мотивом у причама Симоне Винчи – телом које је било незаштићено, али постаје објекат самокажњавања:

*Рекла сам му да се приближи. Осјетила сам његов мирис, млад и блаз, без парфема, само сајун. Видјела сам његов поглед: блаз, молећив. Оћхрвао ме страх: зашто да ти учиним баш њему? Он има повјерења. Можда баш због тога: некеме већ исквареном не можеш ти да учиниш. (С. Винчи, „Ноктурно“)*

У овој причи, сексуалност се описује као искварена пројекција виталног нагона у човеку који се везује за љубав. Пројекција у пејсаж у сагласности је са сликама у хаику поезији које замењују осећања:

Грне стабала кајсије изгледале су још ближе, као и звијезде. Тако мирна ноћ, помислила сам. Сада је све у реду. Све у реду.

*Мјесец је био високо. (С. Винчи, „Ноктурно“)*

Као и неке од претходних, прича рађа осећање мучнине јер говори о безнадежном и болесном стању које не може излечити тело које и само бива опредељено.

### 3.11. Женски и мушки идентитети

Следећа прича у збирци, „Писмо у тишини“, има мото из песме Пола Елијара *Belle et ressemblante*:

*Лице које личи на сва заборављена лица.*



Љубавна исповест поистовећује љубав и тишину. Асоцијативна веза са песмом Пола Елијара и музиком која је направљена за те стихове су лирски блиски мотиви, јер је порекло трауме напуштеношћу. Транспонованье несвесног у полусан прелази у осећање меланхолије, што је један вид туге.

### 3.12. Чулна реакција деце на агресивност одраслих

Последње две приповетке у збирци, „У бијегу са дјевојчицом“ и „Путовање у црвеним ципелама“, говоре о деци, што је била тема првог романа Симоне Винчи *О деци се ништа не зна*. Обе приче имају мото и вреди задржати се на тим везама, посебно зато што се ради о ауторима са којима је књижевно дело Симоне Винчи животну повезано.

Приповетка „У бијегу са дјевојчицом“ има за мото стихове песника Атилија Бертолучија (1911–2000), који је пореклом из Парме, града на пола пута између ауторкине родне Болоње и Милана, где сада живи. Узети су стихови из песме „Прашина“, која нуди поетски синопсис приповетке:

*... и ово је тишина међу тихим  
живицама збога, слајки лавиринта  
од куће далеко, далеко  
један завој једва га скрива  
а у прабини  
залуцало дијете и доживљаји једног дана.*

Деца имају непредвидљиво понашање које је мотивисано подсвесним жељама да додирују друго тело као да им припада попут осталих предмета. Несвесни снажних импулса својих нагона, постају бића која реагују на околину на свој посебан начин, без моралних правила.

Последња, тринаеста прича, „Путовање у црвеним ципелама“, носи мото из књиге *Свет који су створила деца* Елзе Моранте (1912–1985):

*Али када сјећање сажваће тијесак,  
и само пулсирање бола је сасјечено.  
И нека ипак буде.*

За свој први роман *О деци се ништа не зна*, Симона Винчи је добила престижну награду која носи име по овој ауторки. Одабрани мото носи мотив бола који је последица насилног понашања у породици. Дјевојчице су усмртиле очуха и све остаје под велом нејасних околности које је видела њихова полусестра. Њен плач је последица трауме јер оно што је видела прима само чулима. Свет одраслих можда интуитивно осећа да се догодила несрећа и зато мајка одводи децу у Италију, да се по обичају насломи на бројну родбину. Место у које долазе је Болоња, у близини које је Симона Винчи одрасла.

## 4. Закључак

У свим приповеткама С. Винчи из њене збирке *У сваком смислу љубав* тело се приказује као место интимизације и отуђености од околине. Свој идентитет тражи у додиру са стварима, зато ствари постају коначна гра-

ница јер су по својој природи коначне. Тело је нападнуто, искоришћено и уништено, а само постојање, отуђеност и патња рефлектују се употребом тела које постаје фетиш и предмет спознајног експеримента. Пројекција осећања у пејсаж носи лирске тонове и крајњи смисао је у филозофији постхуманизма која уништеном телу враћа идентитет. У том погледу приче С. Винчи постају ангажована литература.

### Грађа:

Винчи, Симона, *У сваком смислу љубав*, превод и поговор Никола Поповић, Вријеме, Зеница, 2008.

Винчи, Симона, *О деци се ништа не зна*, превод и поговор Никола Поповић, Народна књига, Београд, 2005.

### Литература:

1. *Anticorpi*, приредили Мауро Берсани и Ернесто Франко, Еинауди, Торино, 1997.
2. Бити, Владимир, *Појмовник сувремене књижевне и културне теорије*, Матица хрватска, Загреб, 2000.
3. Блунк, Мари Габријел, перформанс *Things*, 2007, [www.blunck.org](http://www.blunck.org).
4. Фројд, Сигмунд, *Нелагодности у култури*, превео Ђорђе Богићевић, Рад, Београд, 1988.
5. Фројд, Сигмунд, „Теорија либидо и нарцизма“, *Увод у психоанализу*, превела Власта Михабец, Стари град, Загреб, 2000.
6. Ковачевић, Милош, „Метафора“, *Стилистика и драматика стилских фигура*, Кантакузин, Крагујевац, 2000.
7. Кроче, Бенедето, *Бревијар естетике*, превела Катарина Храсте, Наклада Љевак, Загреб, 2003.
8. Крстић, Драгиша, *Психолошки речник*, Савремена администрација, Београд, 1996.
9. Lollini, Massimo, „Humanisms, Posthumanisms, and Neohumanisms: Introductory Essay“, *Annali d'Italianistica*, University of North Carolina at Chapel Hill, No. 26, 2008, 13–25.
10. Мерло-Понти, Морис, *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978.
11. Мерло-Понти, Морис, „Односи душе и тела и проблем перцептивне свести“, *Трећи програм Радио-Београда*, бр. 52, 1982, 499–520.
12. Tabanelli, Roberta, „Il post-umano (femminio) di Simona Vinci“, *Annali d'Italianistica*, University of North Carolina at Chapel Hill, No. 26, 2008, 379–388.
13. *Тело уметника као субјект и објект у уметности*, приредили и превели Владимир Копицл и Ана Раковић, Трина младић, Нови Сад, 1972.

## TRANSPONING THE UNCONSCIOUS INTO ELEMENTARY SHAPES OR HUMAN BODY AS AN ARTISTIC EXPERIMENT

### Summary

The paper *Transposition of the Unconscious into Elementary Forms – Human Body as an Artistic Experiment* explores the process of an artistic transposition of the unconscious into empirical sensations through the human body as an object of cognition and self-knowledge in the short stories by Simona Vinci. Simona Vinci (born in 1970) belongs to the generation of young Italian authors regarded by literary critics as a representative of a new wave both in terms of chosen topics and narrative style that she uses. Particularly, the motto of each story is analysed as an integral part of the each story's structure and is a symbolical key for the metaphoric meaning of the text.

In modern prose discourse, human body is a concept which establishes the link between the space and the object of perception. Without recourse to psychological and philosophical speculations, Simona Vinci in her short stories uses the very phenomenon of the body to show destructions from the outside world reflecting on the inner side of a personality. The protagonists of her stories deliberately choose to draw the border "within themselves". The final unmasking of the body marks the border towards another human being, leaving no hope for the subject to eliminate or re-establish that border.

On one hand, the author follows the psychoanalytical concept of pain as a pre-requisite for self-knowledge, and subsequently a pre-condition for ego development. Sore spots on the body are a psychic marking of a part of the physical, and the author understands the body as a symbolical space in which the individual determines himself in the alienated world of today.

*Nikola Popović*



Никола ЂОКОВИЋ  
Крагујевац

## НАРКОМАНСКО ТЕЛО У ГОЛОМ РУЧКУ ВИЛИЈЕМА БАРОУЗА

Овај рад се бави наркоманским телом као „привилегованим“ телом Барозовог текста. Утврђује се међузависност приказаних трансформисања и трансмутација наркоманског тела и „токова“ које ослобађа сам текст схваћен као телесни ентитет. Такође, уочене су и разврстане основне типолошке нијансе преображаја кроз које пролази наркоманско тело акомодирајући се као „идеални“ медијум сопствене уживалачке пасије. Аутор овог рада је покушао да покаже на које је све начине, у Барозовом роману, интензификовано, ексцесно „ослобађање“ флуидних токова при самом чину интоксикације тела дрогом доведено у везу са механизмима инструментализације и експлоатације телесних „ресурса“ које друштвено-паразитски систем/организам контроле примењује у настојању да каналише, легализује, за себе поново привеже тренутно „заблуделе“, отргнуте „партикуле“ и преточи их у капитал/супстанцу сопственог опстанка.

**Кључне речи:** тело, текст, текст:тело, производња жеље, токови капитала-тела-жеље, зависност, трансформације наркоманског тела

### Статус наркоманског тела унутар текста

Наркоманско тело је жигосано, „порочно“ тело са друштвене маргине (заједно са телима хомосексуалаца, болесника, криминалаца, лудака итд.). Истовремено, оно је код Бароуза постало и „привилеговано“ тело јер је доведено у центар пажње већ у уводу<sup>1</sup>, где се оно сагледава као тело-темељ модерног друштвеног поретка заснованог на различитим видовима дисциплиновања којима се из њега измамљују знаци послушности. Тако се оно од илегалног тела ван закона, бар потенцијално опасног због својих неортодоксних социјалних веза (које дозвољавају равнодушност према „хигијенским“ границама рода, пола и расе), претвара интервенцијом система, а захваљујући својој монотонијској, уживалачкој страсти, у мимикријско, легализовано, репрезентативно покусно тело на коме се тестирају могућности тоталитарне контроле над поданичким субјектима. То што наркоманско тело егзистира истовремено у маргиналним и „магистралним“ зонама друштва чини га додатно привлачним за тестирање нових дисциплина контроле јер амортизује приговоре савести легалне, „здраве“ већине. Видове дисциплиновања и тестирања овде треба схватити у фукоовском значењу тих појмова. Облици надзирања и владања представљају свепрожимајуће, свеинтегришуће поступке који делују интердисциплинарно и глобално, повезујући разне експертске области које заједничким снагама учествују у произвођењу

1 Вилијем С. Бароуз, *Голи ручак*, Београд, Просвета, 1986, 5.

апсолутно покорних субјеката (медицину, психологију, васпитно-казнене установе, судове). Умножавање и архивирање позитивних знања о анатомији и начинама функционисања наркоманског тела увећава пропорционално и могуће видове експериментисања тим телом. Моћ и знање сарађују на пољу продуковања нових зависних тела, моделованих према идеалној матрици симптомског наркоманског понашања. Тако су сексуализована, политичка, затим разна мешовита хибридна тела (која интегришу различите видове људског, животињског и машинског, аутоматског понашања), моделована према калупу „обичног“ уличног наркомана, који представља основну карику у ланцу исхране у коме тела даваоца и тела примаоца размењују супстанце, што их чини живим и трајно зависним.

Ако се наркоманско тело схвати као место уписа, као конструисано тело произведено од стране система, онда више није могуће говорити о било каквој примарној, природној слободи тог тела, о било каквом примарном отпору материје. Пошто, међутим, Бароузов текст преиспитује традиционалне шаблоне писања и мишљења на тему наркоманије кроз сатирично, модернистичко поигравање са доминантним дискурсима и жанровима, мешајући их и преплићући на неортодоксне начине (нпр. квазинаучни, документаристички, детективски, новинарски, поетски, медицинско-дијагностички, памфлетско-панегирички, научно-фантастични, фантастично-реалистични), онда такав текст (пошто Бароуз не привилегује ниједан од ових начина, већ их све доводи под лупу својом сатирично-критичком, ислеђујућом методом) на скандалозан начин врши инсценацију оног „примарног“ ексцесног отпора материје, који се у случају наркоманских и других порочно-покорних тела изгубио или никада није ни био изван, сем као илузија. Зато сам скандал писања, продуковања текста, треба да изврши инверзију покорног односа тело:текст (у коме је тело место уписа и самим тим поседовања) у примарни однос текст:тело, који постаје начин ослобођења, „телесног“ понашања. Тиме се омогућава да кроз тело текста струје недогматски токови који, опет, омогућавају карневалско поигравање Светим, задатим темама. Метафоре тока и циркулације су кључне за разумевање слободних и смелих асоцијативно-дисоцијативних веза и мрежасте, комплексне метафорике коју текст изграђује.

### „Токови“ Бароузовог текста

Бароуз, пред сам крај *Голог ручка*, даје неку врсту вредносног одређења сопственог текста:

*Реч се дели на јединице које се могу враћати у један комад и које ипак треба да схватајући, али се комадићи могу ређати како им драго, и састављајући изнуђра и сјоља, тамо-амо, најпрег назад, као у занимљивим пуцачким аранжманима. Ова књига растура своје странице у свим правцима, она је каледоској усјомена, збрка мелодија и уличне буке, прдежа и вриске изгредника и преска челичних ролетни на радњама, болних урлика и пјоса и просје пјететике, мјаукања сјарених мачака и бесних крикова обезглављених пуцација, пророчких мрмљања врачева у заносу од мушкања, пуцања шија*

*и цике арлаука, орѓазмичких уздаха, хероина тихоо̄ као зора у жедним ћелијама,... Љубазни Чийшаоци, ми видимо Бога кроз наша ѝркна у блеску флеш лампе орѓазма... Кроз ње ошворе преображаја своо̄ ѡшла... Пуш НАПОЉЕ је пуш шшо води УНУТРА...<sup>2</sup>*

Као да се овде Бароуз поиграва лингвистичком дефиницијом речи. Јединица мања од речи није фонема већ основна, есенцијална, огољена јединица енергије жеље која се налази *иза шекста*, као његова (мета)физичка основа, и тиме повезује тело текста са другим вантекстуалним телима. Ово разбијање фикционалне илузије је Бароузу јако важно, као и разбијање граница између текстуалних и нетекстуалних феномена. Отуда увођење тела у текст и њихово изједначавање нема за њега само фигуративну већ и егзистенцијалну улогу.

Екстатична бујица, хорда речи, како каже Бароуз, представља самог аутора у авантуристичком односу према сопственом тексту. Заправо, његов текст, и то је оно што Бароуз доследно покушава да оствари, добија сопствену телесну димензију, постаје сексом и дрогом електризиран ентитет/територија који настаје слободним језичким играма асоцијација и дисоцијација других блиских или удаљених ентитета. Текст постаје нека врста катализатора, „разводне табле“ која на делиријумски начин, сталним, наизменичним расипањем и сабирањем приповедних (и животних) организацијских инвестиција, себе изнова ствара и уништава. Ову орѓазмичку, телесну организацију текста можемо упоредити са Делез-Гатаријевом концепцијом Тела без органа (коју они опет преузимају од Артоа)<sup>3</sup>. Тело без органа је оно тело које је сопственом вољом, разорном снагом сопствених жеља, извршило читав низ резова, организационих махинација и премештања<sup>4</sup> на својој површини, на задатим идентитетима пола, рода, психоаналитичког и биолошког, молекуларног кода. Такво шизофрено тело укида сваки вид компактности, ослобађајући чулни потенцијал сопствених жеља за најразноврснија укрштања и преплитања, која доводе до комплексних преображаја и трансмутација. Ослобођено текст-тело („откачено“ од Бароузове ауторске интенције, од логичког континуитета узрок-последница, од компактне наративне, хронолошке и (ауто)биографске конституције идентитета), снагом жеље која проговара кроз редове, врши механичка преспајања доводећи у везу наизглед неспојиве и далеке, *немогуће* делове, који и сами, истргнути из соп-

2 Исто, 206.

3 Жил Делез/Феликс Гатари, *Анти-едип, Капипализам и шизофренија*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990, 10.

4 Међу најфреквентније термине Делез-Гатаријевог Анти-Едипа спадају *рез и премештање*. Оба термина су важна због дисоцијативне моћи коју производе прекидом фиксираних асоцијативних ланца едиповског, психоаналитичког излагања. Иако су ови термини посуђени из фројдовског психоаналитичког речника, извршена је контекстуална диверзија њиховог уобичајеног значења. *Рез* не треба да асоцира на кастрацију већ на прекид у флуксу жеље. Токови жеље се ослобађају кроз субверзију метафизичке фиксације жеље која увек изнова води фигури Едипа. *Премештање* подразумева преусмерење флукса жеље, али не кроз субlimацију примарне жеље, већ управо супротно, кроз раскид низа који би одвео до субlimације и формирање нових, шизофрених веза.

ствених компактних, изворних позиција, треба да сведоче о новој ситуацији изненадне блискости. Калеидоскопска структура тела текста подразумева самосталну коегзистенцију његових делова (комада), спајања и преспајања по принципу „насумичне“, ситуационе технике cut-up-а<sup>5</sup> што подразумева функционално неисцрпну комбинаторику. Ако бисмо се послужили Бароузовом карневалском, оргијашко-скатолошком перспективом, рекли бисмо да делови ступају у однос без озбиљних посевивних задржавања, уз сталну скандалозну промену „партнера“ са којим остварују везу. И метафизичке границе споља-унутра престају да важе. Све је истовремено и споља и унутра, све је и истовремено и субјективно и објективно. Уместо избора или-или, који би затворио текст и јасно му одредио естетско-етичку границу, праг коју не сме ни по коју цену да прекорачи (јер ће наићи на јавну осуду од стране компактног тела социјуса), скандализовано, електризирано тело текста *делирира* сопствену стварност управо одржавањем непрестаног флукса најразличитијих размена и трансакција. Кроз Бароузов текст-тело слободно пролазе сви токови капитала, дроге, секса, крви, сперме, измета, ђубрета, телепатске маније, раса, нација, шпијунаже, алтернативних идентитета и талената.

### Тело наркомана

Како у роману *Голи ручак* објашњава један од ликова, психотични др Бенвеј: „*Зајадни човек се све више екстернализује у виду разних нацрава.*”<sup>6</sup> Да бисмо илустровали овај однос, довољно је да сетимо неке од многобројних представа наркоманског делиријума приказаних у роману. Наркоман је неко ко усмерава курс своје опсесивне потребе на нешто што је са једне стране ИЗВАН, а са друге УНУТРА, нешто што је истовремено најекстерније и најинтерније. Гледано из позиције биолошког опстанка који се обезбеђује једино удоваљавањем основним, виталним телесним потребама, дрога је *аисолутино* *сцрано* и погубно тело од кога се инстинктивно бежи. Али ако се преко овог „невиног“ лица егзистенције упутимо ка њеном наличју, констатоваћемо да наркоманском телу дрога постаје она једина повлашћена, најсуштаственија, есенцијална супстанца елементарног опстанка. Оно што је за не-овисника *чистија*, недодирнута и неokuшана спољашњост према којој је сигурна дистанца унапред успостављена, за наркомана постаје свакодневица којом почињу да се руководе све микроструктуре и макроструктуре наркоманског тела. Бароуз је, као неком ко говори са (повлашћеним) искуством наркомана<sup>7</sup>, потпу-

5 cut-up је техника која подразумева насумично исечање делова континуираног, линеарног текста да би се остварио *алеаторни* ефекат случајног повезивања. Тиме се добија однос јукстапозиције делова. Исечак, комад текста, остајући део, постаје целина за себе. То се дешава и са другим распарчаним телима у Бароузовом свету. Фрагмент-комад добија исти онтолошки статус као и читаво тело-текст.

6 Вилијем С. Бароуз, *Голи ручак*, Београд, Просвета, 1986, 33.

7 Не треба заборавити да се Бароуз ослања на дугу литерарну традицију која се може посматрати као посебна, богата „струја“ у књижевности (од Томаса де Квинсија, преко Бодлера, до Олдоса Хакслија, да именујемо само неколико репрезентативних при-



но јасно да је наркоманско тело морало да претрпи један раскид, рез у прерасподели приоритета, да би могло да се посвети безрезервном уживању своје једине страсти. То тело је потпуно екстернализовало све своје функције стављајући их у службу своје једине, вечне страсти. Функције полности, секса, социјалне размене *преусмерене су*, измештене из својих лежишних, примарних, фиксираних позиција да би служиле апстрактној, *не-људској* нарави авети дроге, том истовремено апсолутно екстерном и апсолутно поунутрашњеном, усвојеном комуникативном феномену наркоманске врсте. Сви наркомани коначно редукују своје понашање на један, заједнички образац<sup>8</sup>. Наркоманија увек има зацртане, предвидиве путеве, јер се наркомани и типолошки и метаболички, маркирано трансформишу и формирају посебну, ексклузивну врсту/заједницу унутар тела социјуса. Бароуз користи сопствени термин *алгебра њошребе*<sup>9</sup>, да би означио одвајање наркомана, његово „откачињање“ од тела већинског друштва, тај рез који он прави на компактном телу социјуса, али само да би створио нови, вечно поновљиви, гротескни, фиксирани идентитет увек оданог уживаоца. Алгебра потребе је математички прецизна и логична на свој ишчашен, али истовремено строго формалан и егзактан начин. Почетне премисе дају увек исти финални резултат – уживалац тражи све више уживања, потреба се аугментативно појачава, *дрога тражи још више дроге*<sup>7</sup> као ексклузиван и љубоморан партнер који не трпи не-наркоманске социјализације. Ако нас *алгебра* упућује на апстрактни, неутрални, математички простор чисте апстракције, *њошреба* нас враћа флуидном, течном, влажном, дакле конкретном и чулном, телесном контакту. Тиме се сажимају две стране наркоманског хабитуса. Свакодневни хранитељски Контакт са другим телом који постаје услов преживљавања, и апатија која води у потпуну аутистичну изолацију и стање вакуума, стање нулте активности које се приближава потпуном ништавилу смрти.

Бароуз је одабрао да представи наркомана у његовој дневној рутини узимања дроге, занемарујући све његове друге могуће активности које не потврђују интезитет његове страсти, гледајући на време између два фикса као на празно време заглибљено у жабокречини пасивности и апатије. Наркоманско тело постоји кроз таласе *јуњења и њражњења*, што значи да оно мења своју материјалну конзистенцију, своју текстуру, густину и слојевитост у складу са тим интервалима. То је тело кроз које пролазе чисти, физички измерљиви *интензиивети* потребе и чије је просторно и временско присуство *ситуационо*, присуство кроз *праксу* у којој је активирано проточно коло жеље. Узмимо један од многобројних описа:

---

мера). Иако Бароузово место у том канону, као и његов специфичан, амбивалентан однос према ортодоксији писца као уживаоца и пророка (уживаоца који посредством дрога доживљава различите визије и сведочи о њима, проширујући истовремено сопствену перцепцију стварности), на овом месту неће бити разматрани, ипак морамо поменути да његово дело не стоји усамљено, већ црпи из претходних књижевних обрада ове теме.

8 Вилијем С. Бароуз, *Голи ручак*, Београд, Просвета, 1986, 151.

9 Исто, 7.

Она зграби прибадачу скорену од крви и рђе, издуби у нози велику руђу која зине као ђадна, скаредна, загађена усџа, у очекивању неизрецивог сџоја са каџаљком која се сад зарива у разјаџљену рану и несџаје из вида. Али је њена зрозна, џалванизирана џоџреба (џлад бубе у сувим џределима) сломила сџаклену каџаљку дубоко у месу разровашеног бедра (које јој више личи на џлакаџ о ерозији џла). Али, сџа је брижа? Чак се не замара да уклони комадиће сџакла, џледа доле у крваво бедро хладним, џразним џогледом касаџина. Сџа је се сџичу аџомска бомба, сџенице, џосџоџак оболелих од рака, док Соџијална Помоћ чека да дође у џосед њеног џосрнулог меса... Слаџко сновиј Паниџоџонска ружо.<sup>10</sup>

У овој сцени „упошљене“ су специфичне карактеристике Бароузовог телесног конструкта: тело као: 1) инфицирана, оболела, корумпирана површина; 2) маркетиншка, робна вредност (претворена у рекламни пано који сведочи о последицама адикције); 3) механичка апаратура, проводник електричних сензација; 4) инсектуозни, анимализован ентитет; 5) територија која се запоседа; и 6) фантазијско-реалистични, виртуелни конструкт.

Посебно ћемо се осврнути на сваку од уочених карактеристика уз сагледавање даљих импликација које оне укључују:

1) Моменат убризгавања дроге при продирању зарђале, недезинфиковане игле под кожу представља почетан тренутак интоксикације. Угрожена је осетљива опна, „фолија“ која је обавијала тело и представљала имунолошку границу према спољашњем свету. Наркоманско тело као тело са пробијеном заштитном опном постаје осуђено на живот у скаредности и опскурности. То је деприватизовано тело без свог санитарног, хигијенског погона, неспособно за биолошку регенерацију, ревитализацију и чишћење, трајну замену загађеног ткива здравим и свежим. Хигијена је услов не само физичког него и менталног опстанка. Хигијена има и своју политичку и естетску димензију јер подразумева присуство грађанске пристојности, меру хуманости и толеранције према другим телима са којима се ступа у друштвени однос само ако је претходно обављена санитарна инспекција тела које постаје лепо, чисто и прихватљиво за друге. Заражена тела, тела која су, било физички било политички, непожељна, нису само одбојна за гледање, већ се превентивно изолују, искључују из свих социјалних контаката, према њима се образује санитарни кордон, она постају маркирана жигом неприпадања. У случају наркоманског тела, искључивање је двосмерно. Наркомански интерес је једини нагон који гура наркомана у везу са другим телима-снабдевачима. Све друге друштвене везе су неупотребљиве, бескорисне за њега. Тиме се на друштвено, спољашњу изолацију, надовезује самоизолација, унутрашње, добровољно изгнанство круга који дозвољава приступ само одабранима, претходно обележеним жигом наркоманске припадности. Када се прекрши тај услов, наркомански круг привилегованих хладнокрвно и равнодушно

<sup>10</sup> Исто, 22.

искључује из свог језгра јеретике, одржавајући на тај начин своју (не)хиџијену, чистећи своје редове и физички и морално<sup>11</sup>.

Бароузова мрежаста метафорика дроге има увек и своју вирусолошку и паразитску слику. Метафора органске заразе потребна је као допуна да би се додатно истакао нераскидив ланац даваоца и примаоца који омогућава експлозивно брзо распрострањавање помахниталог вируса дроге по читавом организму социјуса. Читава политичка, бирократизована корупција се расветљава посредством једне органске метафоре. Друштвени паразитизам и корупција могући су захваљујући дословној загађености појединачних тела, подлегању њиховог *имунолошког* система, њиховој инфилтрацији страним телима (дроге-вируса-паразита), која постепено преузимају контролу над читавим организмом зависника. И *метафора* дроге „паразитира“ као (само привидно) страног тела у областима биологије, медицине, политике, присвајајући те терене и интегрисајући их у сопствену мрежу. Метафора дроге бива и сама преобразена у том односу реципрочне, узајамне зависности, истовременог приближавања и искључивања међусобно блиских и удаљених метафора. Биолошко, натуралистичко својство организма код Бароуза је увек чврсто испреплетано са друштвеним устројством. Органска болест увек упућује на системску корупцију, чиме се поништавају вештачки успостављене границе између природе и цивилизације. Наркоманија је врста болести која укида ту насилну бинарну поделу. Дрога изазива (микро)биолошке промене, промене у метаболизму зависника, али истовремено, тако трансформисано тело бива маркирано од стране друштва, при чему му се строго одређује „ниша“ коју треба да заузме у макро номенклатури социјуса.

2) Није чудно што се у горњем пасажу не говори чак више ни о телу, већ о *месу*. Тело је измерено хладнокрвно, квантитативно, као анонимна, од самог власника отуђена и снагом дроге запоседнута маса, тржишна вредност чија се тежина премерава на кантару жеље која га обузима. Тиме је то месо изнесено на глобално тржиште као производ у који је исплативо инвестирати. Закони тржишне привреде подразумевају толеранцију према овим производима из сивих, илегалних зона баш због њихове економске исплативости. На тим посрнулим, оронулим телима која се не могу регенерисати, капитал регенерише своје ресурсе инвестиција и профита. Номинално и јавно, савремено друштво осуђује и сузбија овакав вид нечасне зараде, али, иронично, у својим сивим зонама, истовремено далеко од „згрожених“ очију јавног мњења и близу односима моћи и профита, наркоман је потребан као апсолутно послушно тело капиталистичке привреде, тело које се беспоговорно, аутоматски повинује закону понуде и потражње. Наркоманско тело тако постаје занимљиви, збуњујући артефакт, високо естетизован и политизован, артифицијелни, глобални феномен, инструмент у међусобној борби две стране које се наизглед искључују; једне која финансира и маркетиншки промовише паное који агитују против наркоманије, и друге која инвестира у

11 Исто, 22.

наркоманско тело као у високо исплатив и због тога маркетиншки привилегован, уносан производ.

3) Механички импулс који покреће не-људска апаратура дроге (са својим безбројним начинима инфилтрирања у органско ткиво, било да је реч о ушмркавању, интравенозном фиксу или неком другом виду интоксикације) доводи до тога да и само тело наркомана добија одлике механичке апаратуре. Да би успешно интернизовало и проводило електричне импулсе дроге, наркоманско тело се и само на изванредан начин „метализира“ и „галванизира“, постаје идеални проточни рецептор. Струјања и протоци не морају се одвијати само кроз органске канале крви и лимфе, нити кроз вене и артерије. Др Бенвеј објашњава у једној од својих „експертских“ анализа да кокаин делује првенствено на мождане ћелије, стимулишући неуронске „кокине“ везе које онда постају канали који сваки наредни пут траже нову стимулацију.

*Мозак набијен коком је помахнитали флипер, из њега блесне ружичаст и плава електрични оргазам. Кокину сласи би осетила и машина за мишљене...Разуме се, дејство коке може да се произведе и електричном струјом која активира кокине канале у мозгу...*<sup>12</sup>

Цинично поређене мозга са помахниталим флипером и смештање оргазма у менталну сферу праћено је истовременом супституцијом дроге као „првостепеног“ вештачког надраживача нервних путева „другостепеним“ стимулусом пронађеним у електричној струји која се користи у „терапеутске“ сврхе лоботомије. Тим начином, у експерименталним условима, бива изолован и фабрикован ефекат који производи супстанца дроге, а да сама употреба супстанце више није неопходна. Дрога је искорисћена само као почетна сировина да би био произведен нематеријални, неухватљиво брз, софистицирани ефекат електричног шока. Да би се из субјекта измамили знаци механичке послушности, он се претходно мора претворити у апаратуру која аутоматски, галванизирано реагује на читаву палету разноврсних стимулуса. *Машине жеље* су упрегнуте и контролисане механизмима спајања и прспајања, селективним прекидањем непожељних токова и струјања да би се стимулисали и надраживали пожељни импулси изнуђеног понашања.

Израз „машине жеље“ преузет је из Делезове терминологије и наглашава технолошки аспект жеље у њеном интензификованом преласку организационих граница биолошког Организма и интеграцији оперативне логике не-људске машине. То није пуко позитивистичко свођење организма на производно функционалну, оперативну машину, већ трансформација и саме оперативне функције Организма-машине која, ослобађајући шизофрене токове и постајући машина са *грешком*, престаје да буде фабрички учинковита. Др Бенвеј управо врши корекцију, ради на тој грешци неприлагођености субјекта чинећи је поново оперативном и уводећи је у систем аутоматске контроле. Доктор покреће и подмазује једно понизно тело-машину које, пошто је претходно потпуно огољено, опљачкано и деприватизовано, бива успешно уведено у електрично коло

12 Исто, 34.

производње. Бенвеј схвата да се хемијским, механичким и другим спољашњим стимулусима могу, изнутра, у корену, трансформисати субјекти, као и да се једноставним укључивањем или искључивањем контролних прекидача могу произвести различити алтернативни, виртуелни идентитети. Када се једном отклоне моралне скрупуле и табуи могућности су неискрпне<sup>13</sup>.

4) Инсектуозност је један вид наркоманске еволуције (или инволуције). Она подразумева појачану сензитивност на дрогу, контролну регулацију екстрасензорног перцептивног система који се активира при присуству дроге или дилера. Активирање инсектуозних нагона јесте и начин да се опстане и преживи у предаторски неумољивом свету дроге. Претерано људска рањивост, емпатичност, успорава и блокира могућности брзог, аутоматског сналажења у простору (и времену) дроге где не постоје трајни савези, већ само тренутне интересне везе, из којих треба инстинктивно измамити корист. Организовања инсектуозних наркомана у групе базира се на заједничкој потрази за пленом, а бројност које удруживање доноси омогућава већу извесност да ће плен бити нађен. Удруживање потреба заправо представља сједињење заједничке, хипертрофиране глади, при чему се повећава сензорна површина коже која постаје надражена и алармирана, спремна да апсорбује „нутритивну“ супстанцу. Постајући инсектуозни организам, наркоман постаје идеално акомодирани упијајући инструмент за апсорпцију и асимилацију. Када инсектуозна тела постану сувише зависна од других тела, онда та тела постају за њих медијуми, резервоари животне супстанце. Ова симбиотичка веза подразумева или равноправну, обострано корисну размену задовољства, неку врсту осмозне, флуидне нивелације психосоматског притиска, или може да се претвори у паразитизам једних тела на другима. Биолошки паразитизам имплицира друштвени паразитизам бирократских тела која монополизују јавни простор метастазирајући на телу домаћина-државе, кога коначно испијају и своде на празну љуштуру. Одржавање *осмозним љуштењем*<sup>14</sup> нараслог, метастазираниог тела бирократије, подразумева истовремено прањњење тела наркомана, као и свих других порочних тела зависних од система контроле. „Микроклима“ и термодинамика малих инсектуозних заједница се концентричним круговима укључује у макросистем биолошко-политичке заједнице.

5) *Месо* је преуређено, преобликовано, *мајирано*<sup>15</sup> према ерогеним зонама наркоманске жеље, читавом својом површином постало је сензорна опна, проводник сензација дроге која улази кроз све поре на кожи. На тако обележеној, порозној *шершорији*, дрога сваки следећи пут мора да тражи нове, свеже, необележене, незаражене делове, само да би и њих запосела на исти начин – инвазивним освајањем. Такође, може се говорити о наркоманском телу као о територији око које се боре најразличитије интересне силе. Читава пирамидална империја моћи и домина-

13 Исто, 35.

14 Исто, 69.

15 Елизабет Грос, *Променљива шела: Ка шлесном феминизму*, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд, 2005, 198.

ције заснована је на поседовању тела *Уличног наркоса*<sup>16</sup> и на неумољивој алгебри, по којој се он увек изнова враћа својој уживалачкој страсти. Тако је порозно, ерозивно, клизајуће тло наркоманског тела, најпоузданија, најстабилнија територија која се експлоатише од стране глобалног система контроле. Дакле, наркоманско тело је двоструко територијализовано. Са једне стране, на њему су, као на каквој географској мапи, извршена разноврсна стратегијска премештања и поновна уписивања, не би ли се максимално искористило и последње парче умирућег ткива, а са друге, оно је мапирано и поново произведено средствима глобалне, институционализоване контроле. Урбани простор Града<sup>17</sup> може се описати као циновска фабрика људског материјала и територија на којој се води битка за обуздавање (односно против обуздавања) слободних проточних токова.

б) Тело наркомана се, пошто се не обнавља, стално смањује, еродира, омекшава и виртуализује, постајући аветињски прозирно и етерично:

*Ли се већ три дана фиксирао, сем што је наравно, правио извесне – ух – нужне прекиде да подложи вајуре које су гореле кроз његову жућкасто-ружичастомрку пихтијасију суйстанцију и сјајале подаље од његовог лебдећег меса. На почетку му је кожа била простио мекана, иако мекана да су му се докостиију усецале тунчице прашине, ваздушне струје и делови каиуша на њему, али није имао непријатности кад би се очешао о врати и столице. Ниједна рана није могла да му зацели у меком, провизорном месу...*<sup>18</sup>

У овом примеру су фантазмагоријске слике из халуцинантног асортимана наркоманског делиријума пренесене на неутралан опис „са стране“, у складу са иронизираном реалистичном конвенцијом. Тело је „обдарено“ атрибутима апсурдне мекоће и етеричности и тиме се сугерише његова крхка присутност, која сваког тренутка може да пређе границу постојања, да се отисне у потпуно одсуство, у ништавило. Зато су наркоманска тела заправо тела која су се отиснула од „нормалних“, нормираних, стандардизованих телесних дизајна, али само да би ипак у свему, па и у својој анонимној виртуелности и зачудној појавности, постала типизирана, редувантна и предвидива у ходу ка свом последњем, дијагностикованом исходишту.

Оно што је непредвидиво, специфично и поетично у описима ових тела јесу разноврсни, многобројни модалитети и варијанте телесних растакања, фосфоресцентог, илуминаторног нестајања, уз сталну промену боје, текстуре и конзистентности. Реч је и о промени устаљене књижевне конвенције и навикнутости на тела која су јасно омеђена, фиксирана и чврста, солидна, са унапред одређеном конституцијом на основу које препознајемо нечију индивидуалност. „Реално“, стабилно присуство нечије личности /лика, обично се доживљава и као „природно“, једино могуће. Виртуелно наркоманско тело истиче ван тих задатих калуца субјективности и сопства, упућујући повратно на артифицијелну провизорност кон-

16 Вилијем С. Бароуз, *Голи ручак*, Београд, Просвета, 1986, 8.

17 Исто, 57.

18 Исто, 71.

венционалних, реалних (и реалистичних) телесних конструката. Као реалистично-сатирични конструкт, оно опомиње на амбис ништавила који се отвара и гута наркоманска тела у тренутку брисања последње преостале границе. Као поетички конструкт, оно је, пак, демонстрација могућег преласка граница које одвајају стандардизовану реалност од фантазмагоријске, виртуелне стварности.

### Литература:

Бароуз, Вилијем, *Голи ручак*, Просвета, Београд, 1986.

Делез, Жил / Гатари, Феликс, *Антии-едит, Капитуализам и шизофренија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.

Грос, Елизабет, *Променљива тела: ка телесном феминизму*, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд, 2005.

## BODY ON DRUGS IN WILLIAM BURROUGHS`S *NAKED LUNCH*

### Summary

Primary goal of this work is to examine the behaviour and typology of body on drugs, which occupies the „privileged“ space in William Burroughs` s *Naked Lunch*. This text is dealing with mutual interconnection between presented fluid transformations and transmutations of body on drugs and liquid, textual flows and runs, that are enacted by Burroughs`s „cut-up“ writing technique. In addition to that, we are presented with the rendition of basic typological nuances of transformation which body on drugs is obliged to survive in order to accommodate itself as „ideal“ medium of its own compulsory, addictive behavior. In Burroughs` s novel, body on drugs is represented as polymorphic, hybridized body, political and ideological construct around which a system of control and oppression has been built in order to direct, channel, legalise and (mis)use bodily fluids and prevail that way, in parasitic manner.

*Nikola Đoković*





Александра ПЕТРОВИЋ  
Крађујевац

## ДЕЗИНТЕГРАЦИЈА ТЕЛА У РОМАНУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА СА СИЛАМА НЕМЕРЉИВИМ

У раду се преиспитује статус тела у роману Растка Петровића *Са силама немерљивим*. Пажња је посвећена истраживању које се тиче начина успостављања биополитике, механизма конституисања и деконструисања тела у оквиру новог друштвеног поретка и могућих последица новог режима власти. Проблем власти, који претпоставља узрочно-последичне промене од човека-тела до човека-врсте, у роману Растка Петровића *Са силама немерљивим* провозица питање значења тела, које је, са једне стране, дато као искомадано тело уништеног субјекта европске културе и које ће се, као такво, сукобити у главном јунаку са жељом за смислом, док ће се, са друге, услед укидања субјекта либидалном снагом оца, тело конституисати као производ чисте расе. Тела анђе-ла, модификована теоријом о чистоти расе и култом савршеног мушког, али и савршеног женског тела, попут монументалних каријатида, једина су која имају своју целовиту форму, али, тако намећу и питања значења рода и родног идентитета.

**Кључне речи:** власт, биополитика, моћ, раса, тело, либидо, другост

Проблем власти суверенитета и њене трансформације до власти над животом, а, затим, и проблем био-власти и расизма, отворио је Мишел Фуко у предавању одржаном 17. марта 1976. године. Према Фукоу, „у класичној теорији суверенитета право живота и смрти било је један од темељних атрибута“<sup>1</sup>, да би га, потом, крајем 18. и почетком 19. века заменио или допунио нови поредак, који ће у историји политичког права условити његово највећи преображај. У старо право суверенитета, у којем је само од воље сувереног зависило има ли поданик право на живот или евентуално право на своју смрт, уградиће се један сасвим нови концепт власти: право да се поданику „да“ живот и да се „пусти“ да умре.

„Право суверенитета је, значи“, сматра Фуко, „право да се неко убије или да се пусти да живи“<sup>2</sup>, а да би се као такво могло остварити, оно најпре мора функционисати на нивоу механизма власти. Технологија власти у старом праву, коју Фуко назива дисциплинарном, била је пре свега усредсређена на појединачно тело. Током друге половине 18. века појављује се једна нова, недисциплинарна технологија власти, која не искључује прву, већ је – пошто се претходно чврсто у њу уградила – уклапа и користи, а затим подиже на виши ниво потпомажући је другачијим инструментима. Долазећа нова техника се, за разлику од дисциплинарне која надзире тело, примењује на целокупни људски живот: она се не обраћа човеку-

1 Мишел Фуко, *Треба бранити друштво*, Светови, Нови Сад, 1998, 291.

2 Исто, 292.

телу, већ човеку живом бићу, тачније мноштву људи, које није разложено на тела, већ представља глобалну масу која постаје њена циљна група. Процесом, дакле, омасовљавања, преузимање власти над појединачним индивидуализованим човеком-телом заменило је преузимање власти у правцу човека-врсте. Ову нову технологију власти Фуко назива биополитиком, која, дакле, има посла са популацијом и њен концепт подразумева деловање

„глобалним механизмима да би се постигло глобално стање равнотеже и регуларности; укратко, треба водити рачуна о животу, биолошким процесима човека-врсте и над њима осигурати не дисциплину, већ регулацију“<sup>3</sup>.

Након, дакле, једне апсолутне, суверене власти која је имала права да човека убије или да га пусти да живи, долази технологија био-моћи над популацијом, која се над човеком, над живим бићем уопште, јавља као стална, научна власт која „даје живот“.

Ако је сада пред нама власт регулативе, која регулише равнотежу популације и, дарујући им живот, служи људској врсти и свим живим бићима, намеће се питање како је могуће да таква власт покрене рат, који увек подразумева употребу власти суверенитета која убија. Или, како је могуће да власт која даје живот истовремено га и укида? Парадокс који је утврђен у оваквав поредак ствари може се, по Фукоу, разрешити једино путем укључивања расизма као радикалне историјске појаве. Посредством расизма, наиме, у област о којој брине држава уводи се прекид између онога што треба да живи и онога што треба да умре. Власт се тада према популацији односи као према мешавини раса, где раса не подразумева само разлику у боји коже, већ се њоме успоставља једна нова хијерархија друштва, у којој је једна раса од друге боља, друштвено прихvatљивија, кориснија или здравија.

„Са једне стране, расизам ће, заправо, омогућити да се између мог живота и туђе смрти успостави однос који није војнички и ратнички однос сучељавања, већ однос биолошког типа: што више ниже врсте буду ишчезавале, више ће ненормалних појединаца бити уклоњено, биће мање дегенерисаних у врсти, више ћу ја – не као појединац већ као врста – живети, бити јак, снажан и моћи да се множим.“<sup>4</sup>

Туђа смрт, дакле, смрт лоше, ниже расе условљава моју личну безбедност и она ће учинити живот здравијим и чистијим уопште.

Ако се у контексту ових теоријских предиспозиција осврнемо на статус тела у роману *Са силама немерљивим*, уочићемо да Раско Петровић интегрише једну нову идеју – идеју о чистој раси. Појам „чисте расе“ обједињавао је у моменту настајања његовог романа растућу политичку и националистичку искључивост уочи Другог светског рата. Заснован на идеји да постоји чисто језгро расе које у себи сажима њене најбоље особине, овај појам, у којем се био-власт сада усаглашава са диктатуром, у роману *Са силама немерљивим*, приморава свог поборника да покаже дивљење и поштовање према савршеном примерку, тј. према пред-

3 Исто, 299.

4 Исто, 310.

ставнику чисте расе. У Растковом роману идеја о чистој раси чврсто се интегрише пре свега у однос између оца и сина. Представник чисте расе је Ирчев отац, који непоколебљивом снагом свога либида одређује сину живот и судбину. Он негује култ савршеног тела, које демонстрира снагу и моћ, и који никако не сме бити угрожен фрагилношћу и слабошћу јер изабрано тело мора демонстрирати апсолутну доминацију и вештину. Тако ће, у моменту када се одиграва драма између младог Ирца и Марице, стари Ирац показати неподношљивост према сузама младе девојке<sup>5</sup>, а дама која је примала мушкарце за новац испричаће младом Ирцу причу о чарима његовог оца, који је учинио да она толико ужива „да је из једнога осећања разметљивости што је у стању да награди то уживање“<sup>6</sup> одбила да прими новац. Осим што је проститутка потврдила очеву мужевност, у роману се наговештава и веома слободан очев живот у браку<sup>7</sup>, у којем је, осим своје, љубио и друге жене. Изабрано тело, кроз потребу за самопо-тврђивањем, демонстрира енергију, моћ и апсолутно здравље као чиста расна својства. Како би се раса сачувала, она мора да се продужи умножавањем, тј. произвођем живота. Очева снага, моћ и доминација, читавају се кроз потребу за репродукцијом и потомством, које би, као такво, још једном утврдило чврсту позицију очевог либида. Очев либидо, тиме би, сада кроз потомство, враћајући се свом основном изворишту, изнова и изнова црпео нову снагу и свежу енергију, да би, тако оснажен, поново завладао њиме. Јер, по Фукоу, тело је корисно само ако је уједно и продуктивно и потчињено. Отуд је стари Ирац на крају одобрио венчање свога сина, обећавајући да ће, пошто Ирац отпутује, остатак свог живота посветити унуку, као ономе који ће продужити врсту, очувати расу: „Ако само мала буде могла да ми опрости, ја ћу живети само за њу и за оно што ће бити твоја крв!“<sup>8</sup> Бити исте крви значи бити одређен наслеђеним особинама предака.

Представник чисте расе у Растковом роману дефинише место оног, уколико се ослонимо на Лаканов „стадијум огледала“, „угроженог“: тело које је угрожено – у Растковом роману тело младог Ирца – потврђује сопство поборника чисте расе које реципрочно брише сопство угроженог субјекта, јер га опажа „као антипод властитом сопству, као чисту телесну представу и недокучиву психичку констелацију“<sup>9</sup>. Међутим, с обзиром да се тело представника чисте расе одређује у односу на угрожено тело, оно, лакановски разломљено, заправо тежи целини коју је једино могуће пронаћи у односу на угрожено тело ниже расе према којем се одређује. Онај, дакле, којег оно укида дубоко се конституише у њему самом, те се према томе он мора ојачати како би била потврђена снага јачег. Део документарног материјала који је, поменимо и то, Лени Рифенштал снимила боравећи међу афричким племенима показује да се њено дивљење лепим

5 Растко Петровић, *Са силама немерљивим*, Народна књига, Београд, 2005, 94.

6 Исто, 104.

7 Исто, 42.

8 Исто, 102.

9 Дејан Сретеновић, „Црно тело, беле маске“, *Збирка Веде и др Здравка Печара*, Музеј афричке уметности, Београд, јун-септембар 2004, 20.

телима није обазирало на то да ли се ради о супериорном аријевском телу или је реч о презреном обојеном телу, већ једино да ли тело одише снагом и виталношћу чистих расних својстава. Обојено тело кажњено је самом својом „другошћу“, а његова снага и суперирност може бити потврђена само од поборника чисте расе:

„Тако је његов отац држао до последњега тренутка да, уништавајући част свога сина, до њега једино стоји уколико ће и докле његов син бити лишен части. Да ће бити довољна његова проста изјава да је све чинио само да би га казнио, па да овај опет буде чист у очима целог света.“<sup>10</sup>

Да ли ће се и на који начин субјект младог Ирца интегрисати у идеју о чистоти расе? Одговор на ово питање Растко Петровић даје уводећи Стеванов лик и његову причу, коју Стеван дели са својим најбољим пријатељем по цену тога да је, пошто ју је испричао, никада неће моћи записати. Главни јунак приче је младић који, пошто је починио неке незаконите ствари у својој вароши, мора бежати из своје земље, али и из Европе. Очајан, без наде за спасењем, на том путу, нашавши се у пристаништу у Портбуу, на граници између Француске и Шпаније, срео се са десетинном снажних помораца који су радили на некој старој једрењачи са два јарбола, како би је отиснули на пучину, те у њима препозна последњу наду да ће се ипак избавити и отиснути далеко од Европе. Младићева судбина из Стеванове приповетке кореспондира са жељом младог Ирца да се отисне од куће и смисао пронађе у некој другој земљи, у Америци. Једина кућа коју имају и младић и Ирац више није њихов дом. Ирчева жудња да одлута ма куда произилази из огромног бола који му је отац нанео, која ће му, преселивши га на друго место, омогућити да са далеке тачке хоризонта сагледа свој дом и свој дотадашњи живот као смислен и потпун. Да би, дакле, пронашао свој дом, Ирац га мора напустити, да би се потом овај, попут бумеранга, свом силином обрушио на њега:

„Ирац је знао да, када се једном буде нашао далеко од Београда, све телеснија чежња за женом и духовна за оцем претвориће се у једну велику растуженост, која ће, разуме се, као бисерна превлака дати данашњим догађајима огромну вредност, али их исто тако завршити и тиме одвојити од њега.“<sup>11</sup>

Дом, који је наизглед остварив само по цену миграције и изгнанства, дезинтегрисаће се у оном тренутку када се буду стекли сви услови за његово постојање. Због немогућности да икада пронађе смисао, бол који Ирац слути води га у идеју о могућој смрти као једином излазу из драматичног сукоба између тела које обитава у дезинтегрисаном дому и смисла који ће потражити у некој далекој земљи, на неком новом хоризонту који није дом, те по себи не даје никакав смисао. Болови који проузроковаше смрт, како каже Растко, у животној шкољци посташе скупоцени, очајнички трагаше за сопственом шкољком, за склоништем и сигурношћу.<sup>12</sup> Једино склониште и сигурност Ирац је налазио у оцу, али и то склониште

10 Растко Петровић, *Са силама немерљивим*, Народна књига, Београд, 2005, 85.

11 Исто, 118.

12 Види: Гастон Башлар, *Поетика простора*, Алеф: библиотека часописа Градац, Чачак–Београд, 2005, 110–134.

бива разоткривено, а сигурност–пољуљана. У младом Ирцу сукобиће се љубав према ауторитативној и снажној очевој прилици са силином његовог блиставог поноса:

„Мили мој оче, када си ме још за време шетњи учио, из чистог поноса што си умео водити свој живот и што би био поносит да и твој син то уме, да треба бити себичан, љубазан, неумољив и вешт према свима, и увек само вешто чувати од свих своје неокрњено, своје човечанско достојанство, ниси знао да то већ давно лежи у мојој крви; да ти то само будиш у своме сину и против самога себе!“<sup>13</sup>

Ауторитет очеве фигуре доводи се у питање тек пред идејом Ирчеве смрти. Смрт је граница очеве власти, тренутак који јој измиче. Као најинтимнија и најприватнија тачка постојања, према Фукоу, смрт се откида од сваког вида контроле, а чин самоубиства укида све параметре који се тичу репродукције и животне виталности тела као неодвојивих сегмената који потврђују идеју о савршеном телу. Антипод виталности живота може бити искључиво самоубилачака смрт, која сада отвара један нови простор за маневрисање, не-простор у којем је прекинут било какав смисао. Представник чисте расе бива ослабљен укидањем субјекта који се конституисао у њему самом и који га је, до тренутка када је смрт наступила, снажио и јачао:

„Стари осети свирепи бол што га баш оно што највише сачињава његов живот напушта независно од њега; и оно што је био још увек тако чест случај са његовим сином када би био у узбуђењу, а што се њему догађало такође у младости, догоди му се и сада: горке, скоро тврде сузе потекоше му низ лице, не мењајући му ипак израз.“<sup>14</sup>

Пошто се на путу ка смрти испречила Ирчева идеја могућег бекства у Америку и пошто се угасила истог тренутка када ауторитет отац, подсећајући сина на дужност, жали што ће сам завршити свој живот, појављују се – анђели: наги и развијени, са раскошним и дивним телима снажних морнара, светли и увијени у широке хаљине, са огромним крилима и лицима детињства, оца и Марице. Неки од њих јављају се у Стевановој причи, у борби за спасење брода, да би се касније појавили у Ирчевом сну, а онда и на јави пред саму његову смрт. Зашто – запитајмо се – појава анђела има пресудну улогу за судбину Ирчевог живота?

С обзиром да је оргазмичка драма Ирчевог субјекта у потпуности исцрпљена, а његово тело раскомадано, младић успоставља интимност са другошћу која се јавља у облику анђела. Прозрачна, мека, глатка кожа анђела, лишена порозности, „функционализована као облога целофана“<sup>15</sup>, прекрива мишићава тела и даје им квалитет довршености. Ирчев свет постаје, заправо, свет анђела, а живот ових бестелесних бића рађа се као астрална пројекција Ирчевог тела. Тела анђела својом снагом, грациозношћу и лепотом одржавају култ савршеног тела које не припада ни једној раси и које, непрозирно, кохерентно, складно и савршено, пре-

13 Исто, 103.

14 Растко Петровић, *Са силама немерљивим*, Народна књига, Београд, 2005, 90.

15 Жан Бодријар, „Тело или гробница знакова“ у: *Симболичка размена и смрт*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, 119.

вазилази идеју о чистоти расе, уздижући се до онога што бисмо могли назвати над-расом. Ирац, дакле, налази спасење превазилазећи обожавању фигуру оца и издижући се изнад својег и његовог осећања животног егоизма. Тако је тело, под условом да никада више неће бити здраво, „одбацило јасне и чврсте границе, појам целине и складности, могућност да икада више буде целовито, и да као такво буде нечији дом“<sup>16</sup>. И попут романескне поетике пешчане књиге која се опире могућности да два пута буде отворена на истом месту, тело у својој дезинтегрисаности, почиње потрагу за својом целином која је у 20. веку постала као књига без почетка и краја.

### Литература:

- Башлар, Гастон, *Поетика простора*, Алеф: библиотека часописа Градац, 2005, 110–134.
- Бодријар, Жан, „Тело или гробница знакова“ у: *Симболичка размена и смрт*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, 114–138.
- Петровић, Растко, *Са силама немерљивим*, Народна књига, Београд, 2005.
- Росић, Татјана, „Растко: скандал и екстаза тела“ у: *Зборник Ошкривање другог неба: Раско Петровић*, Културни центар Београда, Београд, 2003, 103–116.
- Слотердајк, Петер, *Тешовирани животи*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, 37–56.
- Сретеновић, Дејан, „У потрази за првобитним“ у: *Зборник Ошкривање другог неба: Раско Петровић*, Културни центар Београда, Београд, 2003, 89–100.
- Фуко, Мишел, *Треба бранити друштво*, Светови, Нови Сад, 1998, 290–320.

## THE DISINTEGRATION OF BODY IN RASTKO PETROVIĆ'S NOVEL WITH UNMEASURABLE FORCES

### Summary

The paper examines the status of body in Rastko Petrović's novel *With Unmeasurable Forces*. The attention is paid to the research as to the way of establishing biopolitics in Europe in the 20<sup>th</sup> century. It is also about the way how body is constituted and deconstructed within the frames of a new social order and about the possible consequences of a new political regime. Relying on Foucault's lecture given in March 1976, in which he mentioned the phenomenon of authorities (the causes and consequences of changes from man-body to man-species), the meaning of body in Rastko Petrović's novel *With Unmeasurable Forces* is the issue we are hereby to explore. On one hand, a body is represented as a destroyed subject of European culture, torn into pieces, and, with the main character, it will come into conflict with the desire for sense. On the other hand, the body will be constituted as a product of a clean race due to the abolition of the subject by father's libido strength. The bodies of angels, modified by theory of racial purity, as well as by the cult of a perfect male and female body, strong, outstanding and healthy, are the only ones that have their own shape and form. The latter are to raise the issues of the implications of sex and the development of sexual identity in the 20<sup>th</sup> century.

Aleksandra Petrović

<sup>16</sup> Растко Петровић, *Са силама немерљивим*, Народна књига, Београд, 2005, 112.

Ирена МИТРОВИЋ  
Крађујевац

## „НЕСТАЈАЊЕ“ И ПОНОВНО УСПОСТАВЉАЊЕ СУБЈЕКТА У НЕМАЧКОЈ ЛИРИЦИ НА РАСКРШЋУ ВЕКОВА: ХОФМАНСТАЛ, ГЕОРГЕ И РИЛКЕ

У раду ће бити испитивана позиција субјекта као и симптоми његове кризе који се испољавају у лирици Хофманстала, Георга и Рилкеа. Упоредном анализом три песме наведених аутора показаћемо на које начине немачка лирика на размеђу 19. и 20. века одражава судбину модерног субјекта: од Хофманстолове поетике раздора Ја и Другог, преко Георгеовог „укидања“ субјекта зарад апсолутизације језика па све до Рилкеовог покушаја превазилажења дихотомије субјект/објект путем новог поетског ослобађања ствари.

**Кључне речи:** субјект, декаденција, Модерна

Покушавајући да у кратким цртама реконструирамо духовну позадину пред којом се одиграла драма модерног субјекта, чини се да је *dekadencija* – то изразито песимистично *немачко* поимање културе (*Kulturpessimismus*) на размеђу 19. и 20. века – готово општа дијагноза духовног стања постшопенхауеровског и постничеанског човека. Нови *Weltschmerz* модерног доба, постулиран Шопенхауеровом резигнираном констатацијом да је *sve*, од почетка до краја, само ствар унапред осуђе-на на пропаст, *eine mißliche Sache*, на чудесан начин наткриљује читаву епоху. Није, при томе, ни код Шопенхауеровог ни код Ничеовог нихилизма реч о некаквом самовољном разарању целокупног метафизичког наслеђа; штавише, њихова де(кон)струкција метафизике и научног сазнања које претендује на објективност, значила је у првом реду испитивање свих наслеђених вредности ради њиховог превредновања, а последња консеквенца тог опсежног подухвата било је изношење на видело релативности сваке, па и филозофске, истине. Ни појам субјекта, који као један од кључних појмова метафизике још Декартовим устоличењем субјекта као (само)свести, Кантовим „резом“ *animal rationale* на емпиријско и интелигибилно, чему се додаје и морално и, најзад Хегеловим поопштавањем и супстанцијализацијом бива уграђен у основе модерног света, не остаје имун на свеопшту релативизацију. И Махово Ја „коме нема спаса“<sup>1</sup>, јер је само илузорна величина, један крајње непоуздани сплет неухватљивих дражи и чулних доживљаја, и Фројдов увид о подређености свести несвесном још само додатно подривају декартовску представу субјекта као *ego cogito*, као нечег „што је већ представљено и

<sup>1</sup> Упор. Слободан Грубачић, *Историја немачке културе*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2001, 441.

произведено у свим cogitationes (...) и не подлеже никаквим питањима<sup>2</sup>. У модерном свету пустошеће технике која све, укључујући и човека, неповратно троши, у једном свету који је, како наводи Хајдегер пишући о техници као *новој* метафизици, „постао несвет услед тога што је истина бића напустила бивствујуће“<sup>3</sup> субјекат остаје да, тако рећи, блуди између два пола: између изразито индивидуалне субјективности с једне стране и утапања у анонимни наиндивидуални субјекат масе с друге стране. На који начин се, међутим, ова криза субјекта оцртава у песништву немачке Модерне<sup>4</sup>? У покушају да одговоримо на ово питање извешћемо упоредну анализу песама *Балада сиволашњег животоша* Хуга фон Хофманстала, *Дођи у мртви парк и погледај* Штефана Георга и *Пантлер* Рајнера Марије Рилкеа. Наведени песници нису случајно одабрани; поред тога што су били савременици, дакле, сведоци заласка једног света прожетог метафизиком, и поред тога што је међу њима (као што је то био случај са Георгом и младим Хофмансталом) било и интензивне духовне размене, ова три песника повезује и заједничко одвраћање погледа од, како се то обично упрошћено каже, „проблема политике и друштва“<sup>5</sup>, односно од „објективне“ стварности. Полазећи од претпоставке да овакав став није сводив искључиво на некакво пуко естетички порицање приземне стварности ради концентрисања „на уске естетске проблеме“<sup>6</sup>, већ да су његови корени много дубље, наиме, у томе да је управо та такозвана „објективна“ стварност постала проблематична тиме што је „објективирајући“ субјект доведен у питање, покушаћемо да анализом наведених песама укажемо на симптоме кризе модерног субјекта који се у њима јављају и на начине њиховог поетског превазилажења.

Судбину модерног субјекта пратимо најпре у Хофмансталовој *„Балади сиволашњег животоша“*<sup>7</sup>. Већ сам наслов песме је симптоматичан: рестриција света живота (*Lebenswelt*) на *сиволашњи*, емпиријски свет, имплицира одсуство *унушрашњег* света људске субјективности. Јер, како каже Хајдегер: „Што је виша његова свест, то је свесно биће искљученије из света. Зато је човек ‚пред светом‘. Он није пуштен у отворено. Човек стоји наспрам света.“<sup>8</sup> Субјект, *animal rationale*, посматра свет који је сам створио и који сада стоји наспрам њега одвојен и неразумљив. Он не види ствари у њиховој јединствености и испуњењу смисла, већ само предмете који се нижу једни на друге, лишени сваког смисла. Ствари су постале сеновите, обезличене збирне именице: деца, људи, плодови, речи, улице које не воде никуда. Оне су ту само да увек изнова проживљавају бесмислену судбину настајања и пропадања, нанизане једним бесконачним и у

2 Мартин Хајдегер, *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982, 10.

3 Исто, 32.

4 Одредница „немачки“ се овде односи на језичко-културну, а не на националну основу.

5 Упор. Мирко Кривокапић, *Антологија немачке лирике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2001, 56.

6 Упор. исто, 55.

7 Исто, превео, Бранимир Живојиновић, 274.

8 Мартин Хајдегер, *Шумски пушеви*, Плато, Београд, 2000, 223.



безгласном протицању времена. Од *ego cogito* остао је само *ego*, затворена монада, бачена међу друге и осуђена на слепо лутање:

*И сви се људи крећу њиним љуштем,*

наводи се у последњем стиху прве строфе. Смрт се појављује као једино повезујеће овог спољашњег живота, али не и као његова противтежа, јер и њу подједнако погађа одсуство иманентног смисла. Консеквентном употребом *везника* и испред сваког стиха прве четири строфе нивелише се и сама смрт. „Време је оскудно“, каже Хајдегер, „не само зато што је Бог мртав, већ и зато што смртници једва да су свесни своје смрти и што једва да су у стању да са њом изађу на крај: Смртници још не поседују своју суштину.“<sup>9</sup> Смрт се појављује у песми још само као резигнирано отицање живота, било као људско умирање, као труљење плодова, као утихнуће речи или изумирање градова.

Ако је у прве четири строфе изнета дијагноза модерног субјекта, у последње три строфе о својој кризи путем згуснутих реторичких питања проговара и сам субјект. То је запитаност човека-субјекта пред празним напуштеном бића, пред творевинама сопственог *ratio*, које отуђене од сваког смисла не могу да оживе унутрашњост, постајући, како то Лукач наводи, „костурнице помрлих унутрашњости“<sup>10</sup> без икаквог односа са душом која их је једном створила:

*Чему ће оне? Шта је изглед свима  
друкчији? Зашто тол'ки им је број?  
За смехом, плачем и смрћу шта има?*

*Шта ће тих љуких израчака рој  
нама, одраслим, стално у самоћи,  
што, нејокрећни, шражимо циљ свој?*

Пустошење света живота је довршено; техника је окончала метафизику. А *Dasein* модерног човека постао је *Alleinsein*; бити у свету сада значи бити сам у том свету. Чини се да је за модерног субјекта лишеног своје судбине (а за Хајдегера „оно што је лишено своје судбине јесте напуштено биће“<sup>11</sup>) остало једино прибежиште у језику:

*Чему све то да гледамо? Па ипак,  
много је реко који каже: „Вече“ -  
ту реч из које смисао и шуга  
ко шешки мед из шуљвег саћа шече.*

Али ни реч изговорена у сумраку једне нарцисоидне културе не успева да ухвати и задржи смисао, који се растаче и отиче у све ништећу празнину бића. Наглашени песмизам последњег стиха који, на шта се указује и његовим одвајањем од последње строфе, уоквирује читаву песму, наговештава Хофмансталово неповерење према језику као последњем онтолошком темељу – неповерење које ће најпотпунији израз наћи у познатом цитату из *Писма лорда Чендоса*: „Потпуно сам изгубио способност

9 Исто, 213.

10 Цит. према Хотимир Бургер, *Субјект и субјективност*, Глобус, Загреб, 1990, 90.

11 Мартин Хајдегер, *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982, 30.

да о било чему мислим и говорим повезано... Све ми се распадало у делове, ови делови опет у делове, више ништа се није дало обухватити једним појмом.“<sup>12</sup>

Распадање света се морало одразити и на језик, јер „језик ствара јасна места на којима је бића угрожено“<sup>13</sup>, тражећи истовремено излаз из понора у који се доспело. Какве се позиције субјекта на основу тога могу наслутити? Управо тиме што је постао свестан безсуптанцијалности света, модерни субјекат, је како сматра Лукач, „открио у себи једину истинску супстанцијалност, зато је између спознаје и чина, између душе и творевине, између Ја и света морао поставити непремостиве поноре и пустити да се супстанција распе у рефлексивности изнад понора (...)“<sup>14</sup>. Ово расипање супстанције је дубоко урезано у сваки стих Хофмансталове песме. Како се, међутим, песништво Штефана Георгеа односи према откривеној безсуптанцијалности света и језика? Покушаћемо да на ово питање одговоримо анализом његове песме *Дођи у мртви парк и погледај*<sup>15</sup> и одређењем позиције субјекта у њој.

Да песништво (као што је то случај и код Хофманстала) на неретко изненађујући начин води дијалог са духовним кретањима свог доба открива и Георгеова песма. Ипак, ова херметична лирска творевина представља истовремено и корак даље: Георгеово *певање* као својеврсно концентрисање и напрезање језика до његових крајњих граница (могли бисмо рећи: до оне линије кидања иза које преостаје још једино хофмансталско распадање речи) на чудесан начин антиципира *мишљење* које ће се развијати у знаку два трансцендентала: *језика* и *временитости*. Отуда је и заокрет ка језику, наговештен већ завршним стихом Хофмансталове песме, у Георгеовој песми још експлицитнији:

*Дођи у мртви парк и погледај:  
прибрежја осмех из проѕиранства плава.  
Облака чистијих изненадни сјај  
рибњак и шарне стазе разведрава.*

*Ту љуби дубок руј. Пејелав саг  
од шимшира и бреза. Зрак је благ.  
Несвеле позне руже оком пиј.  
Узбери их пољуби венац свиј.*

*И последњих се хризантема сећи.  
Пурпур са дивље лозе сваки траг  
зеленога животића души драг  
лако у лице јесење проиљети.*

Језик Георгеове песме као да говори сам из себе; ослобођен песника он призива апсолутно откривајући његове свете трагове (отуда и не чуди

12 Цит. према Мирко Кривокапић, *Антологија немачке лирике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2001, 56.

13 Мартин Хајдегер, *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982, 133.

14 Цит. према Хотимир Бургер, *Субјект и субјективност*, Глобус, Загреб, 1990, 89.

15 Мирко Кривокапић, *Антологија немачке лирике*, прево: Бранимир Живојиновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2001, 270.

што Гадамер доводи Георгеа у близину са Хелдерлином<sup>16</sup>), јер како каже Хајдегер: „Бити песник у оскудно време значи: певајући пазити на трагове одбеглих богова. Зато песник у време светске ноћи изриче оно што је свето.“<sup>17</sup> Песник је пророк, свештеник речи, *Priester des Wortes*, како је Георге волео да га називају. Да би могао досегнути очигледност бића, језик песме мора задобити апсолутну аутономију. Он се мора најпре подвргнути једном поступку прочишћења, који у многоме подсећа на феноменолошку редукцију, како би се превладало оно хофмансталско исклизивање речи и *horor vacui* као страх од остајања без речи, од занемелости иза које вреба ништавило. На формалном плану се то показује у оживљавању архаизама, у згуснутој синтакси, у особеној ортографији и наглашеној музикалности речи. На путу да постане апсолутна метафора, да достигне највиши домет песничке речи уопште као „потпуно унутрашње склапање звука и значења, мишљења и бића језика“<sup>18</sup>, песма се нужно одваја од емпиријске реалности у којој не налази више никакву подлогу. Она претендује да постане тоталитет којим ће се превладати бездан настао распадом религије и метафизике. Стога и не чуди доместификација мотива из управо ових двеју сфера у Георгеовом песништву. Песма је ритуал, на шта указује и учестала употреба императива (*погледај, љуби, тиј, свиј, сеши (се), проиљети*), изрицање светих приношења земног на олтар вечности.

Искорачење у трансценденталну реалност наговештено је у првој строфи преласком у *просирансџива илава*, у предео, у коме се тек у одсуству човека (*мршви парк*) све појављује у савршеној јасноћи (*прибрежја осмех, Облака (...) сјај / (...) сџазе разведрава*); наизглед парадоксално, али тек лишен човека свет постаје завичајно присан. „Природни“, емпиријски субјект који, сведен на усамљени его, више не може да организује свет дајући му смисао, морао је бити уклоњен из једног предела који постоји само на мапи духа; морао је бити принет на жртву како би апсолутно могло да проговори. Аналогија са религијским ритуалом је очигледна: божанско проговара тек када его заћути, тј. када бива суспендован. Ипак: Да ли ово нестајање субјекта заиста значи и његово укидање? Или је реч само о његовом уклањању са сцене, да би нешто *друго* њему неизрециво могло да проговори? И најзад: *Иза чега* се онда крије субјект?

У последње две строфе неименљиво апсолутно се објављује својим симболима: *пейелав саџ* од умирућих биљака, венац оцвалих јесењих ружа, последње хризантеме и задњи траг *зеленога живоџа*. Није, међутим, овде реч о некаквој апотеози смрти, чија флорална орнаментика показује сродство са уметношћу *Jugendstil*; смрт овде не значи негацију живота (јер живот је *души граџ*), већ другу страну *једноџ* – ону страну која неподношљивој лакоћи настајања и пропадања из Хофмансталове песме даје недостајућу тежину смисла. „Смрт и царство мртвих припадају целини бивствујућег као друга страна“<sup>19</sup> и једино је „смрт та која смртни-

16 Упор. Ханс-Георг Гадамер, *Филозофија и поезија*, Службени лист СРЈ, Београд, 2002, 117–129.

17 Мартин Хајдегер, *Шумски пушеви*, Плато, Београд, 2000, 211.

18 Ханс-Георг Гадамер, *Филозофија и поезија*, Службени лист СРЈ, Београд, 2002, 137.

19 Мартин Хајдегер, *Шумски пушеви*, Плато, Београд, 2000, 237.

ке дотиче у њиховој суштини<sup>20</sup>, каже Хајдегер. Кључна реч у наведеним цитатима је *целина*. Обједињујући у себи живот и смрт, ова целина се готово неприметно појављује у последња два стиха као душа света која има *јесење лице*. Управо ова обновољена верзија романтичарске душе универзума постаје стилизовани субјекат Георгове песме, јер, као што наводи Лукач, „једино ако (је) субјект, снажно отцепљен од сваког живота и његове емпирије, (...) сам носилац трансценденталне синтезе – он може у својој структури затајити све увјете тоталитета и своје границе преобразити у границе свијета“<sup>21</sup>. На овај начин се привидно нестајање „природног“ субјекта у песми показује заправо као његово прикривање иза стилизованог свеобједињујућег над-субјекта светске душе, чији посвећен говор као ничеански говор *за све и ни за кога* не допушта именовање Ја или Ти (што се у песми постиже консеквентном употребом императива), али су при томе ово Ја и Ти, како је приметио и сам Георге, као ретко где једна душа.<sup>22</sup>

Насупрот узношењу Георгове песме у онострана *просирансјива ѿлава*, у којима проговара душа света, Рилкеова песма *Пантјер*<sup>23</sup> као *Dinggedicht* представља урањање у само средиште *свејта живојта* настојећи да оживи глас саме ствари и да опредмећено живо биће, изложено као експонат у вештачком Едену модерног човека враги његовој суштини. Први корак у овом повратку бићу бивствујућег је поново суспензија „природног“ става и реално постојећег света у коме је он утемељен, како би се заронило у ствар очишћену од свих слојева предметности. Феноменолошку редукцију на „чист“ поглед наговештава најпре обртање перспективе у првој строфи:

*Нишјта му поглед већ не задржава,  
уморио га решетјака сјлетји.  
Тисућу шјијки шјтјо га окружава  
као да окончава његов свејтји.*

Преузимањем унутрашње перспективе – пантеровог погледа – постиже се приближивање ствари, и то на нивоу доживљаја или тачније речено са-доживљаја. Субјекат-посматрач са-доживљава са заточеном дивљом животињом, он *види* решетке кавеза пред собом, онако како их види и пантер, и управо овај доживљај заточеништва омогућава му уклањање субјекат-објекат дистанце и посматрање погледа другог. Овај мета-поглед као поглед погледа је потпуно другачије природе од објективирајућег погледа природног, емпиријског субјекта; он подразумева приношење себе посматраном предмету – такорећи субјективисање уместо објективисања, интуитивну присност са посматраном ствари, насупрот хладној отуђености објекта – предмета. Тек овом новом интуитивном виђењу, утемељеном на једној екстремунданој позицији, што се у првој

20 Исто, 239.

21 Цит. према Хотимир Бургер, *Субјектји и субјектјивностји*, Глобус, Загреб, 1990, 91.

22 Упор. Ханс-Георг Гадамер, *Филозофија и поезија*, Службени лист СРЈ, Београд, 2002, 126.

23 Мирко Кривокапић, *Антилогија немачке лирике*, прево: Бранимир Живојиновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2001, 278.

строфи наговештава брисањем спољашњег света који се више не назире иза бескрајног промицања решетака, и сама животиња бива фиксирана, тако рећи, ухваћена у слику иза хиљада решетки – управо опажање ове апсурдне слике дивље животиње у заточеништву први је знак урањања у бивствујуће и са-припадања субјекта и објекта бићу бивствујућег које се остварује на основи са-доживљавања.

Док је у првој строфи унутрашњом перспективом спољашњи објективни свет, који лирски језик више не може да обухвати, уклоњен са сцене, у другој строфи, у којој се унутрашња перспектива пантера замењује перспективом субјекта-посматрача, слика пантера добија и једну *дубинску* димензију – остварену преношењем погледа од површине тела ка *метафизису*:

*Повишљив корак његов, њун чврстине,  
личи, док уског круга мери лук,  
на иђру снаге около средине  
у којој влада силне воље мук.*

И ову строфу затвара једна статична слика: Да би се ствар отворила и проговорила као биће бивствујућег, она мора бити отргнута из бесмисленог цикличног кретања (*уског круга*) и тек тако заустављена, она бива стављена пред субјекат као непокретна тачка, као средиште бивствујећег у коме влада *силне воље мук*. Пут до ствари води од површине посматраног предмета (*повишљив корак*) до субјективности, тачније, до представе субјекта-посматрача, у којој се посредством глагола *личи* успоставља корелација између спољашњег (посматраног) и унутрашњег (доживљеног) – отуда и кореспондирање основне противречности пантерове егзистенције на оба нивоа: механичко кретање пантера у кавезу је само *налик иђри снаге*, односно непатвореном животу, као што је и *силне воље мук* још само ехо инстинктивне воље за животом. *Воља*, и то воља за животом као средиште бивствујећег, постаје место саприпадања субјекта и објекта, али и место на коме се субјекат (ре)конституише управо овим саприпадањем Ја и Другог бићу бивствујећег.

Последња строфа је довршење, али и укидање констелације коју успостављају претходне две строфе, на шта указује и поновна промена перспективе. Преузимањем „унутрашње“ или, боље речено, мета-перспективе пантеровог погледа заокружује се процес повратка бићу и успостављања субјекта његовим одношењем према бићу бивствујућег. Процес ослобађања света живота започет урањањем мета-погледом у саму ствар, довршен је израњањем њене суштине у овом погледу погледа који се враћа самоме себи тј. субјекту који перцепира – тиме се уједно назначује и линија прелаза из феноменологије у херменеутику.

*Тек понекад се заштор с ока склони  
Нечујно. Тада уђе слика-две,  
кроз најређушии мир удова рони –  
и мушино му у срцу мре.*

Најзад, ова строфа постаје место бележења *догађаја* (*Erreignis*) – присаједињавања субјекта бићу и бића субјекту посредством слике коју субјект опажа у пантеровом оку. И овде је, реч о својеврсном заус-

тављању и фиксацији, најпре, у виду слабе слике која постаје трепераво светлеће језгро бића бивствујућег – наглашено виталистички схваћене воље. На крају се заокруживање и фиксирање целе песме као слике остварује одумирањем ове воље, схваћене као телесни рефлекс. У завршном стиху који нам открива једино истински поетско подручје реалности као „унутрашњи простор срца“<sup>24</sup> нема више никаквог кретања – па тиме ни окончање бивања воље не прети да угрози монолитну слику коју гради песма.

Својеврсна презасићеност, па чак, и индиспонираност „објективном“ реалношћу израсла на подлози тзв. „културног песимизма“ заједничко је обележје сва три песника. Приказан је покушај да се упоредном анализом њихових песама утврде облици кризе модерног субјекта на размеђу 19. и 20. века схваћени пре свега као последице разарања мита о центрираном субјекту који производи смисао. Сагледане у овом светлу, њихове поетике нам се указују као покушаји превазилажења те кризе, било њеним песничким актуелизовањем, било стварањем особеног песничког језика, или пак покушајем конституисања посебних домена поетске реалности. У сва три случаја реч је различитој реакцији пред надирућим отуђењем и опредмећивањем као последицама техничко-цивилизаторског прогреса; и у сва три случаја реч је о великој чежњи да се поврати целина света, да се успоставе нови односи између покиданих делова – било ослобађањем света кроз језик, било новим поетским доживљавањем света.

#### Литература:

1. Бургер, Хотимир, *Субјект и субјективност*, Глобус, Загреб, 1990.
2. Гадамер, Ханс-Георг, *Филозофија и поезија*, Службени лист СРЈ, Београд, 2002.
3. George, Stefan, *Gedichte*, Reclam, Stuttgart, 1960.
4. Грубачић, Слободан, *Историја немачке културе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2001.
5. Кривокапић, Мирко, *Антиологија немачке лирике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2001.
6. Rilke, Reiner Maria, *Fünzig Gedichte*, Reclam, Stuttgart, 1997.
7. Хајдегер, Мартин, *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982.
8. Хајдегер, Мартин, *Шумски пушеви*, Плато, Београд, 2000.
9. Hofmannsthal, Hugo von, *Gedichte*, Fischer, Frankfurt am Mein, 1984.

<sup>24</sup> Упор. Мартин Хајдегер, *Шумски пушеви*, Плато, Београд, 2000, 244.

**„VERSCHWINDEN“ UND WIEDERHERSTELLUNG DES SUBJEKTS IN  
DER DEUTSCHEN LYRIK DER JAHRHUNDERTWENDE: HOFMANNSTHAL,  
GEORGE UND RILKE**

**Zusammenfassung**

Welche Erscheinungsformen nimmt das moderne Subjekt in der Lyrik der Jahrhundertwende an? In der vorliegenden Arbeit werden vor dem Hintergrund des Kulturpessimismus und der bedeutendsten neuzeitlichen Konzepte des Subjekts die Position des Subjekts sowie die Widerspiegelungen seiner Krise in der Lyrik von Hofmannsthal, George und Rilke analysiert. Durch eine vergleichende Analyse von Gedichten „Ballade des äußeren Lebens“, „Komm in den totesagten Park und schau“ und „Panther“ werden diverse Auseinandersetzungsformen mit der Auflösung des zentrierten Subjekts und anschließend auch eigenartige poetische Versuche von dessen „Aufhebung“ bzw. von dessen Rekonstituierung gezeigt. Diese Arbeit soll einen kurzen Überblick über das Schicksal des modernen Subjekts in der Lyrik der Jahrhundertwende veranschaulichen: von Hofmannsthals Poetik der Auflösung von der Subjekt-Objekt-Relation, über Georges „Aufhebung“ des Ich zugunsten einer sprachlichen Verabsolutierung bis zu Rilkes Versuch, die Dichotomie Subjekt / Objekt durch eine erneute poetische Befreiung der Dinglichkeit zu überwinden.

*Irena Mitrović*





## ФРАНЦУСКИ ПИСЦИ НА СЦЕНИ НИШКОГ ПОЗОРИШТА У 19. ВЕКУ

Рад се бави делима француских аутора која су била приказана на сцени нишког позоришта од оснивања 1887. године до краја века. У датом оквиру биће испитана заступљеност француских писаца у односу на друге стране писце и представљени најгледанији аутори, дела и жанрови. Биће презентован и начин на који су та дела и њихови аутори прихваћени у својој и у нишкој средини, са освртом на адаптације до којих је у неким случајевима долазило.

Обрађивани период биће затим упоређен са позоришном судбином француских комада у једном дужем периоду (1887–1991) да би се исте теме анализирале са веће временске дистанце и тиме добио увид у карактер успеха аутора, односно дела. У раду ће бити дат осврт и на образовне и културолошке рецептивне способности тадашње нишке публике, на услове под којима су представе извођене, као и на историјски тренутак, те њихов утицај на формирање репертоара и укуса публике.

**Кључне речи:** позориште, 19. век, Ниш, француски комади

У време кад се оснивају прва позоришта у Кнежевини Србији – у Крагујевцу, Београду и у Новом Саду, Ниш је и даље унутар Османлијске империје и биће потребно још готово пола века да би добио своје позориште. До тада мораће да се задовољи истим оним сценским забавама за које је знао и у средњем веку – уличним светковинама, вашарима и наступима мађионичара, акробата и мимичара.

Године 1878. овај град коначно постаје део Кнежевине Србије, те путујућа позоришта почињу да га посећују. Први писани документ о једној представи играној у Нишу датира из 1883. године. Временом, гостовања постају све чешћа, а публика, све више радознала и све бројнија, полако се навикава на нову културну чињеницу.

Девет година након ослобођења, 1887. напokon се стичу потребни услови и оснива се позориште Синђелић. Било је то доба велике слободарске еуфорије и потребе за потврђивањем националног идентитета, што ће се одразити на позоришни репертоар којим ће доминирати комади који се уклапају у ову тенденцију, већином домаћи, тако да се овај период назива још и позориштем националне хероике (до краја 19. века од 140 изведених комада скоро трећина припада домаћим ауторима).

Промене ће, убрзо, постати видљиве у свим сферама живота, почев од обичаја и облачења до архитектуре, демографске и социјалне структуре, а све ће бити обојено једном изузетном отвореношћу ка европским утицајима, посебно на културном плану. У том контексту ће, уз домаће ауторе, на сцену бити постављен и велики број дела европских аутора.

Од укупног броја страних комада трећина ће бити француски (око тридесет).

Треба рећи да се, у овом раду, у ову групу убрајају сви француски аутори који су учествовали у формирању комада као таквог, било да су они сами писци, било да су радили адаптацију за позориште неког другог аутора или да су писци дела које је неко, накнадно, прилагодио за сценско извођење. Овде ће дакле бити речи како о позоришним писцима, тако о романописцима и писцима позоришних сценарија.

Овако импозантан број француских дела на нишкој сцени за само дванаест година неконтинуираног рада (позориште је због финансијских проблема радило уз честе дуже или краће прекиде, од којих је један трајао чак три године 1889–1892) несумњиво говори о значају који је француска књижевност имала у том тренутку на овом поднебљу.

Један од разлога оваквог стања је велики број наших стипендиста који у 19. веку борави у Француској, а по повратку постају виђени људи и амбасадори културе која их је оформила, што је у непосредној вези са наглим повећањем броја превода са овог језика. Крајем века се у Београду оснива и Катедра за француски језик и књижевност, те Зоран Константиновић, у том контексту, закључује да је „француски језик до краја прошлог столећа све више постајао и језик наше културне оријентације“<sup>25</sup>.

Бавећи се компаратистиком код Срба, Константиновић напомиње да би, можда „све покушаје да се синтетички прикажу наше интерлитерарне везе требало прилагодити заједничкој композицији“<sup>26</sup> те се тако позива на француског компаратисту Пол Ван Тигама, који примећује да се при оваквим истраживањима углавном полази од четири основна момента:

1. успеха који је страни писац доживео у својој средини; 2. начина на који је прихваћен у својој средини (што је доста слично) 3. прихватања одређеног дела од стране Француза (у нашем случају Срба) 4. трајног утицаја који је аутор, односно, дело извршило.

Наведене тезе послужиће као путоказ и помоћно средство при организацији грађе прикупљене за овај рад. Пошто, због обимности материјала, није могуће осврнути се на сваког аутора и свако приказано дело, тема нашег интересовања биће само најуспешнији, тј. најгледанији аутори на нишкој сцени. Најпре ће се видети кога је то нишка публика највише волела да гледа, а аутори ће бити идентификовани по имену и по основним карактеристикама свог књижевног проседеа материјализованог у приказиваним комадима. Ово представљање би заправо требало да буде одговор на питања постављена у првој и другој тези, односно на каква је пријем аутор наишао у својој средини, тј. колико је у њој био успешан. Одговор на питање из треће тезе, тј. прихватање одређеног дела у нашој средини, односно питање рецепције, присутно је, у суштини, кроз читав рад.

Најгледанији француски аутор је, Адолф Филип Денери (1811–1899) са својим комадима, као и са адаптацијама дела других француских ауто-

25 Константиновић, Зоран, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 1993, 55.

26 Исто, 63.

ра - укупно шест. За њим следе: Ежен Лабиш (1815–1888) са три комада и Виктор Иго (1802–1885) са две своје драме и једним романом који је немачки писац Шарлота Бирх Пфајфер адаптирала за сценско извођење, и најзад Жан Батист Поклен Молијер (1622–1673), Виктријен Сарду (1831–1908), Франсоа Копе (1842–1908) и Албен Валабрег са по два комада.

Из овога се може закључити да је Адолф Денери доминирао нишком сценом у овом периоду. Био је врло плодан аутор који је за нешто мање од пола века написао скоро двеста позоришних комада. Иако цењен у својој средини, не би могао да се уврсти међу најуспешније у граду који, осим великих позоришних кућа са дугом традицијом, попут Француске комедије, Опере и Комичне опере, доживљава праву позоришну експанзију у другој половини 19. века са педесетак нових, такозваних булеварских позоришта са изузетно широким репертоаром који гута готово све од трагедије до комедије, опере, оперете, водвиља, грађанске драме, мелодраме.

На овако конкурентном пољу, Денери је остао трајно упамћен као један од највећих мајстора мелодраме, уз Пиксеркура, Диканжа (који је исто тако извођен на нишкој сцени) и остале.

Његови комади чврсто се придржавају мелодраматских оквира: ту су поларизовани добро и зло, врлина и порок, простодушност и превејаност, ликови типизирани и чврсто смештени у свој клише. Добро ће на крају победити са наглашеним морализаторским тенденцијама, али ће до тог краја, до коначног расплета, гледалац, у крајњој напетости, пратити читав низ интрига и замки које ће се пред њим ненадано отварати.

Такви су скоро сви Денеријеви комади који ће бити представљени нишкој публици и које ће та публика очигледно волети: *Штари кайлар*, рађен у сарадњи са Диманоаром, који због изузетно успешног позоришног живота на нишкој сцени заслужује посебну пажњу, *Две сиротице*, рађен у сарадњи са Еженом Кормоном, који се уједно сматра и најбољим његовим комадом и који до данас остаје непресушан извор многих адаптација и екранизација. Затим ће уследити *Дон Цезар од Базана*, у сарадњи са Диманоаром, инспирисан Игоовом драмом *Руј Блаз* и успешна сарадња са Жилом Верном на адаптацији три његова романа – *Деца каетана Гранша*, *Царев гласник* и *Пуш око светиа за 80 дана*, у којима је акценат више на авантурама, неочекиваним заплетима, напетости и неизвесности од почетка до краја, карактеристичним за авантуристичке романе, којима се иначе писци мелодрама врло радо баве адаптирајући их за сценско извођење.

Моменталном и великом успеху ових адаптација у самој Француској је без сумње допринео и сам углед Жила Верна, чији су неки од романа, одмах по објављивању, постали бестселери у оном правом, данашњем, смислу речи, па је тако прво издање *Пуш око светиа за 80 дана*, 1873. године продато у 108 000 примерака.

Као и Денери, и Ежен Лабиш је био јунак француских булеварских позоришта, с тим што је он био мајстор лаких комедија - водвиља. Лабиш је, без сумње био, пре свега, комичар, али по избору тема, у исто време, је и типичан представник грађанске драме. Потекао и сам из грађанске класе, он те проблеме јако добро познаје и воли њима да се бави. Чита-

ва плејада ликова, трговци, ренитјери, чиновници, малограђани, скоројевићи, продефиловаће његовим комадима, и Лабиш ће се смејати њиховим слабостима - похлепи, сујети, тврдичлуку, дволичности, глупости, лукавству. Међутим, његова комика увек остаје на површини, тако да, без обзира на изузетно оштро око, које до детаља опажа и разголићује пороке свог времена и своје средине, он се, у суштини, не труди да пробуди ничију савест, да подстакне критичку свест, да промени, већ само да засмеје.

Сва три Лабишова комада која су постављена на сцену у овом периоду: *Флоренџински шешир*, рађен у сарадњи са М. Мишелом, *Мале руке*, плод сарадње са Е. Мартеном и *Перишинов џуџ*, карактеришу сличне теме, иста површна комика и бескрајно компликовани заплети.

Што се тиче Виктора Игоа, ако се изузме *Звонар Богородичине цркве*, нишка публика га неће упознати кроз најбоља дела, а имаће прилике да види још два његова комада - мелодраме *Лукреција Борџија* и *Марија Тјудор*. Ови наслови могу да заварају потенцијалног читаоца, јер, иако главни ликови, нека владајућа предубеђења везана за њих, као и време одвијања радње, остају у сфери историјског, то су, заправо, класичне мелодраме.

Наиме, тај неки бинарни проседе, тако карактеристичан за мелодраму одлично се уклапа у Игоов дуалистички поглед на свет, та строга подељеност на добро и зло и њихова непрекидна борба, заједничка су компонента целокупне Игоове поетике и мелодраматског поступка, тако да је његово кокетирање са мелодрамом посматрано из овог угла, заправо било неизбежно. Поменути комади су при том у прози, а они су у Игоовом опусу мање цењени од оних у стиху, тако да је то још један од елемената који не иду у прилог уметничком квалитету ових дела.

Викторијен Сарду је, као и наведени аутори, био веома популаран међу својим савременицима. Мање искључиво комичар него Лабиш, мање мајстор мелодраме него Денери, Сарду, заправо, у свом жанровски врло разнородном делу, сједињује од свега по мало. Као и његови претходници, мајстор је вођења напете радње и слови за прототип аутора грађанске драме са ликовима и темама које се под тим подразумевају. Из његовог широког опуса нишка публика је, у овом периоду, видела историјску драму *Ошацбина* и мелодраму *Тоску*.

*Тоска* је мелодрама која ће највише остати упамћена по либрету за истоимену Пучинијеву оперу, док је *Ошацбина* историјски комад, условно речено, на ивици мелодраме, који се бави побуном фламанских сељака против шпанских освајача у 16. веку.

Ту је и Албен Валабрег, велики мајстор водвиља, који ће се нишкој публици представити својим лаким комадима *Брачна срећа* и *Диран Диран*.

И, најзад, Франсоа Копе - посебно ће на нашем поднебљу остати упамћен својим комадом *За круну*, чији су актери чланови неке хришћанске краљевске породице на Балкану, словенских имена, која се бори против Турака.

О слави коју су наведени аутори 19. века уживали за живота најбоље говори чињеница да су сви, сем Денерија, Валабрега и Молијера, били чланови Академије наука.

Иако је у овом периоду Молијер заступљен са само два комада, *Мизантроп* и *Уображени болесник*, занимљиво је да су оба била приказана у години оснивања позоришта. То су, заправо, били и први страни комади уопште приказани на овој сцени. Молијер, велики класични комедиограф, увек актуелан у најразличитијим културним срединама и епохама, остаје упамћен по аршину здравог разума којим ће мерити људе и њихове међусобне односе и све што излази из ових оквира биће неприродно и извргнуто подсмеху. У овом периоду ће га заправо бити несразмерно мало на нишкој сцени у односу на доминацију његових комада у 20. веку, као да је нишкој публици било потребно одређено културно sazревање.

Оригинални Молијеров текст је за извођење у Нишу према сачуваним подацима, прерадио Михајло Димић, тадашњи управник, што се тада, иначе, често дешавало. Нажалост, та прерада није сачувана и ми никада нећемо сазнати каквог су Молијера Нишлије гледале у 19. веку.

„Молијеристи“ су адаптирали оригиналне текстове и прилагођавали их укусу своје публике како би их она лакше прихватила. Тачан и дослован превод теже би био примљен, публика би вероватно са чуђењем и неразумевањем посматрала сцене, начин изражавања, односе међу људима једне средине која јој је непозната и далека.<sup>27</sup>

Не оправдава ли ова чињеница тезу француског компаратисте Балденспержеа да књижевно дело није непроменљиви ентитет створен једном заувек од стране аутора већ да се дело креће и непрестано мења нужно се прилагођавајући средини и култури у којој се нашло?

Још лепши пример за поткрепљивање ове тезе је чувени Денеријев комад *Штари кайлар* који је апсолутни рекордер у гледаности на нишкој сцени, ма који период ми посматрали, и који је Нушићевом обрадом толико апсорбован у нашу културу да је, транспонујући време, место и ликове, дело наставило да живи као наш домаћи комад – *Кайлар Милоје*.

Нема сумње да је дужина играња на сцени меродавна за процену рецензије, трећег, па и четвртог кључног момента при анализи интерлитерарног дела. У том смислу овде неће бити изненађења: наиме, аутори чија су дела најчешће постављана на сцену су уједно и аутори најигранијих комада. Најгледанији ће, тако, бити већ споменут Денеријев комад *Штари кайлар*, који ће се давати четири сезоне, затим Жил Вернови адаптирани романи *Пуш око светла за 80 дана* и *Царев гласник* са по три сезоне, две сезоне ће бити игран трећи Жил Вернов роман *Деца кайешана Гранта*, затим Лабишев *Флоренћински шешир* и Сардуова *Ошаџбина*, остали комади ће бити играни само по једну сезону.

Ипак, остаје отворено питање шта је то због чега је публика волела баш ту представу, шта јој је евентуално замерала, шта је своје у њој успела да препозна, шта туђе да открије и прихвати или одбаци. Одговор би

27 Глумац-Томовић, Љиљана, *Француски класичари на српскохрватском језичком подручју*, Научна књига, Београд, 1991, 149.

требало тражити у тадашњој позоришној критици, а од ње је данас остало сасвим мало, готово ништа.

Оно што се зна то је да је у 19. веку у Нишу излазило пет листова („Нишки весник“, „Нишке новине“, „Народне новине“, „Слобода“ и „Стара Србија“) да су били оснивани у периоду од 1884. до 1895. те да су се крајем 19. и почетком 20. века сви, а посебно лист „Слобода“, бавили збивањима на нишкој позоришној сцени. „У Нишу је била веома развијена и негована позоришна критика. Готово сви листови и часописи имали су сталне позоришне рубрике у којима су оцењиване представе одржаване у позоришту Синђелић, а и оне која су давала путујућа позоришта...“<sup>28</sup> Међутим, наведени период не покрива у потпуности деценију којом се овај рад бави, а већи број критика које би могле да буду занимљиве заувек су нестале у поплави 1948, када је уништена готово сва периодика из тог времена у Народној библиотеци у Нишу.

Остаје, ипак, забележено да је глумац Александар Милојевић, најуспешнији управник у том периоду и који је најдуже остао на том месту, од 1893. до 1901, волео да игра у француским комадима и да их поставља на сцену. Тако је већ те године кад је постао управник поставио четири француска комада. Публика га је посебно волела у *Звонару Богородичине цркве*, где је, по бележењу листа „Слобода“, било довољно да се појави на сцени па да добије велики аплауз. И сама представа је, уосталом, била пропраћена изузетно повољним критикама.

И најзад, не може се изводити закључак о трајању и утицају дела, односно аутора а да се бар статистички не обради један дужи временски период. Упоредивањем ова два периода требало би да се добије одговор на нека кључна питања: да ли је популарност одређених аутора и дела била тренутна или трајна, зашто је била таква и шта ју је узроковало, да ли је француски утицај континуиран или је био различит у различитим историјским епохама и зашто, као и многа друга питања. У ту сврху је у овом раду статистички обрађен и период од 1887. до 1991. године.

Уколико се погледају подаци из дужег временског периода очигледно је, пре свега, да се тренд актуелности француских аутора наставља још двадесетак година, да би, након тога, полако почео да опада. Играју се, додуше, често већ постављени комади, али се слабије постављају нови. Француски аутори који су обележили прве деценије рада нишког позоришта нестаће са сцене пред Други светски рат, док ће само Молијер издржати пробу времена. Након Другог светског рата нагло пада интересовање за француска дела, те ће се тако, у више наврата, везати и по неколико сезона без иједног француског комада. Сличну судбину ће доживети и аутори других западноевропских земаља.

Што се тиче популарности јунака позоришне сцене 19. века, Денерија, Лабиша и Сардуа, о томе најбоље говори чињеница да више од једног века остају аутори са највећим бројем постављених француских комада - одмах иза Молијера са осам комада, следе њих тројица са по седам и ако се узме у обзир да пред Други светски рат сасвим нестају са сцене, може се

<sup>28</sup> *Историја Ниша 2, од ослобођења 1878. до 1941*, група аутора, Градина и Просвета, Ниш, 1984, 149.

извести закључак да су ови аутори самоуверено владали нишком сценом с краја 19. и у првој половини 20. века.

Уколико се, пак, позабавимо жанровима, видећемо да у овом периоду преовлађују, пре свега, мелодраме, затим комедије, међу којима је највише водвиља и комедија са елементима грађанске драме, и, коначно, историјске драме или бар оне које претендују да буду историјске, те се актуелност наведених аутора и дела сасвим уклапа у актуелност жанрова.

Ако сада покушамо да одговоримо на питање зашто баш они, зашто баш ти жанрови и зашто баш тада, сигурно ћемо бити враћени на дати историјски тренутак.

Када је реч о историјској и квазиисторијској драми, ту су ствари прилично јасне јер су оне прожете једном херојском и револуционарном поетиком која се савршено уклапа у родољубиви ентузијазам новоослобођених крајева. А зар не постоје елементи да се и сама мелодрама погледа кроз исту призму? Зар тадашњи гледалац у бинарној композицији мелодраме, где су добро и зло ухваћени у коштац а позитиван исход неизбежан, није посредно препознавао неку своју ситуацију, супротстављене вековног угњетача, са једне стране и херојски мали народ, са друге, те ослобођење доживљавао као коначан тријумф принципа добра?

С друге стране акценат је, очигледно, на лаким комадима; и мелодраме и комедије, које су тада приказиване, су, неоспорно, лаки комади. Питање је заправо да ли је тадашња нишка публика уопште била спремна да прими било шта друго што не би били лаки комади, ако се узме у обзир да је Ниш ослобођење дочекао са једном четворогодишњом школом, 12000 становника, од тога 1915 писмених и ако се узму у обзир услови под којима су представе извођене: „У Нишу смо играли у сали код Европе... По обичају тог времена нишка публика је у току представа за столовима јела, пила и пушила. У Нишу и осталим градовима играла су позоришта у хотелским салама и гостионицама, које су власници уступали бесплатно под условом да се точи пиће и служи јело у току представа. Тако су газде повећавале промет и добит.“<sup>29</sup>

Ипак, Ниш никада у својој историји није прешао тако дуг пут за тако кратко време. За нешто више од једне деценије од оријенталне паланке са вашарским забавама прерастао је у највећи расадник младих глумаца у земљи, а већ 1900. године градско позориште потпада под династичку заштиту, тако да је за претпоставити да се рецептивна способност публике врло брзо квалитативно мењала.

И најзад, комедија са елементима грађанске драме своју популарност дугује управо тој грађанској класи у настајању која је волела себе да препознаје у некој европској варијанти и да се идентификује с њом.

Дакле, неоспорна је чињеница да је репертоар био условљен датим историјским тренутком и друштвено-политичким односима. А како онда објаснити чињеницу да Молијер наставља да живи на нишкој сцени у најразличитијим друштвеним и историјским приликама? Онда када не-

<sup>29</sup> Јанић, Синиша, Стојковић С., Боривоје, *Нишко позориште 1887-1944*, 30/1/2, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 33.

стану историјска ограничења, класна одређеност, кад се смире духови великог слободарског ентузијазма, тада остају само највећи, а то су они у чијим се делима гледалац препознаје без обзира на епоху и географску ширину из које посматра. Молијерово дело није условљено ничим, ни временом у коме је писано, ни класом за коју је писано, ни класом из чијег је угла и чијим је пером писано, универзалност карактера његових ликова и односа у који они улазе омогућава му вечиту актуелност.

На крају се може закључити да су француски комади неоспорно обележили нишку позоришну сцену у последњој деценији 19. века. Разлог за то треба потражити у интензивирању веза са Француском кроз велики број наших стипендиста који тамо одлазе и по повратку постају бастиони њихове културе што резултира наглим повећањем броја превода француских писаца, док са друге стране, томе доприноси и велика спремност ових крајева, у оно време, за прихватање европских утицаја, а са њима и француских.

Што се тиче избора аутора, дела и жанрова који ће бити гледани, они су у великој мери друштвено и историјски условљени, а оно што надживи сваку условљеност, неоспоран је надвременски и наднационални квалитет.

### Литература:

Глумац–Томовић Љиљана, *Француски класичари на српскохрватском језичком подручју*, Научна књига, Београд, 1991.

Градина, часопис за књижевност уметност и културу, Ниш, година XXII, јул-август 1987.

Guy Schoeller, Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, Robert Laffont, Ylesbury (Grande-Bretagne), 1986.

*Историја Ниша II, од ослобођења 1878. до 1941. године*, група аутора (Историјски институт – Београд), (Драгољуб Дејановић, Ђорђе Стаменковић, ... Градина и Просвета, Ниш, 1984.

Јанић, Синиша, Стојковић С. Боривоје, *Нишко позориште 1887-1944*, Театрон бр. 30/1/2, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд

Константиновић, Зоран, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 1993.

Павловић, Михајло, *У двоструком огледалу, француско-српске културне и књижевне везе*, Просвета, Београд, 1996.

Радојковић, Рајко, *Народно позориште Ниш, 1944-1987*. Театрон бр.. 59/60/61/62, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд

*Француска књижевност*, књига III/1, група аутора (Никола Ковач, Јелена Новковић, Бранко Џакула...), Нолит, Београд, 1981.

[www.archive.org/stream/anciensthtre00cainuoft/anciensthtre00cainuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/anciensthtre00cainuoft/anciensthtre00cainuoft_djvu.txt)  
7858



## LES ECRIVAINS FRANÇAIS SUR LA SCENE DU THEATRE DE NIS AU 19<sup>IÈME</sup> SIECLE

### Résumé

Beaucoup de pièces françaises ont été présentées sur la scène du théâtre de Nis, depuis sa fondation, en 1887 jusqu'à la fin du 19<sup>ième</sup> siècle. Leur nombre est aussi significatif si on les compare avec les pièces d'autres écrivains étrangers. J'essaierai de faire une analyse des auteurs, des œuvres et des genres qui ont connu le plus grand succès et de présenter leur réception en France et à Nis, en mettant, surtout, l'accent sur les adaptations possibles.

Ensuite, je ferai une comparaison entre deux périodes: la période observée et la période entre 1887 et 1991, dans le but d'examiner les mêmes thèmes avec plus de distance et, ainsi, de mieux comprendre le caractère du succès des auteurs et des œuvres. Je tenterai, aussi, de montrer que la capacité de réception du public de Nis en ce temps-là, les conditions de présentation des pièces de théâtre et le moment historique, avaient une grande influence sur la formation du répertoire et sur le goût du public.

*Ljiljana Petrović*



## ИДЕЈЕ УЈЕДИЊЕНЕ ОМЛАДИНЕ СРПСКЕ У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ВЛАДАНА ЂОРЂЕВИЋА

Владан Ђорђевић (1844–1930) је био један од оснивача и први секретар Уједињене омладине српске. Активно учествујући у раду Омладине, он је читав свој научни и књижевни рад ставио у службу ширења идеја омладинског покрета. Поред беседа којима се на скупштинама обраћао српској младежи, где је истицао значај науке и образовања, Ђорђевић је идеје омладинског покрета уносио и у своја књижевна дела.

У овом раду посебна пажња посвећена је Ђорђевићевим приповеткама и драмама у којима се велича национална прошлост, идеализује народна традиција и пружа снажан отпор туђинским утицајима. Залажући се за просвећивање и критикујући празноверице, Владан Ђорђевић је сневао о ослобођеном, образованом и напредном Српству.

**Кључне речи:** Владан Ђорђевић, Уједињена омладина српска, романтичарска приповетка, драма, тенденциозна књижевност

### I

Када се помене име Владана Ђорђевића (1844–1930), обично сви помисле на часопис *Отаџбину*, чији је био уредник, и на тзв. „владановштину“, како је називана његова реакционарна влада за време последњих Обреновића. Ђорђевић је имао ту несрећу да је за оцену његове личности и дела одлучујућу улогу имао његов политички ангажман, тако да је све оно што је урадио и бројна подручја којима се бавио остало у сенци „владановштине“. Захваљујући династијским и политичким сукобима, он је окарактерисан као „политички и морално неподобна личност“ о којој се има мало шта рећи (Рајић 2007: 8).

Међутим, проучавајући дело и живот Владана Ђорђевића, можемо закључити да је он био једна од најзанимљивијих и најистакнутијих личности у Србији у последњим деценијама XIX века. Био је „личност преобилне енергије и изузетних способности“, један од најпродуктивнијих српских интелектуалаца не само свога времена (Гавриловић 1993: 290). По вокацији лекар, први српски школовани хирург, он је био и књижевник, публициста, академик, председник београдске општине, председник владе, министар, посланик у Атини и Цариграду. Његова библиографија је импозантна – броји преко 200 библиографских јединица на више од 25000 страна. Поред тога, Ђорђевић је реформисао и санитарску службу у Србији, основао Српско лекарско друштво (1872) и Српско друштво Црвеног крста (1876). Покренуо је и бројне часописе: *Српски архив за целокућно лекарство*, хигијенски недељни лист *Народно здравље* и

Ошацину, која је излазила 1875–1892. године и била један од најзначајнијих књижевних часописа тога времена у Србији.

## II

По завршетку београдске гимназије, Владан Ђорђевић се 1862. године уписује на „јестаствено-технически“ одсек на Лицеју. Већ наредне године, на залагање свог професора Јосифа Панчића, изабран је за државног питомца и упућен на студије медицине у Беч, који је у том тренутку био главни центар за изучавање медицинских наука и културна престоница Европе. Предавања код најчувенијих професора медицине (Билрота, Хиртла, Брикеа, Шкоде), посете Бург-театру и упознавање библиотеке, родили су код Владана Ђорђевића идеју да свој даљи рад стави на ползу српском народу. Желео је да донесе европска сазнања у Србију, да буде реформатор и просветитељ и да оснује у својој земљи све напредне институције које је видео у Европи. Његов рад био је у функцији остварења те мисије – писао је романе, приповетке, путописе, драме, хронике, преводио знамените радове из хирургије и других области медицине, као и из осталих наука.

Ђорђевић је радио и стварао у веома бурном периоду српске историје – у периоду националног полета Уједињене омладине српске и њеног гашења, у време династичких борби и бројних ратова – узимајући учешћа у многим догађајима.

Васпитаван на народном предању, захваљујући чему је попримио „идеализам српског патриоте“ (Ђорђевић 1927: 22), Владан Ђорђевић је у младости прихватио идеје Уједињене омладине српске и активно се укључио у њен рад. Временом, поставши лични лекар краља Милана, он мења позиције. Улази у политику, најпре као министар просвете и црквених дела и министар народне привреде у влади Николе Христића (1888), када спроводи бројне реформе школства и привреде, а потом и као председник владе (1897–1900), када заступа конзервативне политичке идеје у духу западне десничарске идеологије. Осећајући обавезу према Обреновићима, који су његову породицу примили у Србију и који су му помогли да се ишколује, на чему је посебно инсистирао његов отац, Ђорђевић је остао одан династији. Обреновићи су га 1888. године поздравили као „нову снагу“, а 1900. године испратили из политичког и јавног живота као „потрошену“ личност, „без употребне вредности“ (Рајић 2007: 195).

## III

За време студија у Бечу Ђорђевић се укључио у рад српских ђачких дружина. Већ 1864. године одржао је, у име српских ђака и све српске младежи која се школује у Бечу, говор на сахрани Вука Караџића. Вукова смрт је била повод омладинским дружинама да манифестују своје јединство. Наредне године је Ђорђевић, заједно с друговима Лазаром Докићем и Радмилом Лазаревићем, основао *Задругу*, дружину која је имала задатак „да ради на оном пољу наше народне књижевности, на коме досад најмање радника има, а то је на математичким и природним наукама“

(Скерлић 1966: 97). Убрзо долази до њеног спајања са *Зором*, која је требало „да снажно буди српску националну свест и да припреми школску омладину и цео српски народ на судбоносне догађаје“ (Скерлић 1966: 96).

У годинама великог прелома у европској политици, после пада Баховог апсолутизма, у Аустрији долази до великих превирања. Јачају демократске политичке снаге, које захтевају шира политичка, социјална, економска и национална права. Народне масе се побуњују тражећи слободу штампе и говора. У тим годинама живе политичке активности у Аустрији, на предлог Владана Ђорђевића, сва удружења српских омладинаца требало је да се уједине и тако укључе у покрете за коначно ослобођење од Турака. Дружина *Зора* је сазвала Прву омладинску скупштину у Новом Саду 27–29. августа 1866. године, где је конституисана Уједињена омладина српска, која је себи за најважнији циљ поставила „рушење отоманске власти на Балкану“, као и „борбу за национална, демократска и политичка права“ српског и других народа под аустријском влашћу.

Заносећи се народним предањем о „славној српској прошлости“ и жудећи за новом славом, Омладина је истакла идеју о јединству српског народа, али и о повезивању свих поробљених народа на простору Балкана (Петровић 1968: 16–19).

Председавајући прве скупштине био је Бранко Стефановић, а Владан Ђорђевић је изабран је за перовођу и за члана Главног одбора.<sup>1</sup> Међутим, прави предводници прве скупштине Уједињене омладине били су либерали, на челу с Владимиром Јовановићем, на чијим идејама се и темељио рад Омладине. Јовановић је најпре истакао потребу за учвршћењем духовног и културног заједништва српског народа. То се, по његовом мишљењу, могло постићи само образовањем које је „било предуслов за слободно, демократско друштво“ (Бешлин 2005: 556). Зато он захтева да Омладина „усавршава саму себе, да буди народни живот у свим гранама његовим, и да казује начине за побољшање материјалног стања народног, те да тако надокнађује радњу цркве, школе и учених друштава“, да обрзује и поучава народ (Скерлић 1966: 141).<sup>2</sup>

Са оваквим Јовановићевим ставовима кореспондира и девиза коју су истакли чланови Омладине: „Просветом до слободе“. То је, уједно, одредило делокруг рада Уједињене омладине српске: ширење науке, организовање вечерњих школа, организовање јавних предавања, држање „беседа“ и слично, што сасвим одговара њиховој тежњи да делују „све на основу истине а с помоћу науке“. Овде, наравно, треба имати на уму да се омладински писци нису одрекли лепе књижевности. Б. Бешлин лепо примећује да национализам Омладине није био лишен искључивости и предрасуда, те да се тада „србовало можда и више него раније“, али је инсистирање на науци и научној литератури давало идејама овог покрета легитимитет „научне истине“ (Бешлин 2005: 557).

1 Од тог тренутка Ђорђевић ће бити веома активан у Уједињеној омладини, због чега ће му једно време бити и укинута стипендија владе.

2 Омладински писци су били пре свега тенденциозни – књижевност је за њих била мисионарство, а улога писаца и песника месијанство (Најдановић 1968: 35).

#### IV

На оснивачкој скупштини Уједињене омладине Ђорђевић је окупљеним омладинцима одржао предавање *Важности јестастивенице*, које не само да је одраз покрета коме је припадао, већ је и језгро његових ставова и каснијих књижевних тема. Ђорђевић у предговору истиче потребу да говори о природним наукама и о њиховом значају не само за Србе већ уопште, назначујући као јасан циљ – да побуди интересовање за природне науке, тј. да Србима открије једно до тада прилично непознато подручје.

Говорећи о важности јестастивенице за Србе, Ђорђевић је указао на све недостатке и мане које је уочио у српском друштву, наводећи пре свега поразно стање просвете, која је слепим угледањем на западне узоре постала непримерена за српску средину. То слепо имитирање Запада, посебно уочљиво у књижевним делима, нарочито жести Владана Ђорђевића: „Светиња нашег породичног и друштвеног живота гази се ногама да би се могло у длаку живети и расипати онако као што то бива у великим варошима запада, од којих учимо, и у којима мајмунишемо само у ономе што је и тамо најгоре и најотровније“ (Ђорђевић 1866: 33).

Отпор страним, туђинским утицајима једно је од основних начела Уједињене омладине српске. Теоретичари Омладине нису пропуштали прилику да у својим беседама критикују „трулеж“ и „разврат“ Запада, али и да идеализују српску народну традицију.

Владан Ђорђевић је припадао оној групи Омладинаца који су били против културне изолације и зачауривања у националне оквире. Као бечки ђак, он је веома добро знао колико заостајемо за Европом, те шта треба да преузмемо од ње. Међутим, он се не слаже са слепим копирањем западних узора и прихватањем њихових животних модела. У једном броју својих приповедака и у драми *Народ и великаши* (1868) Ђорђевић је критиковао „покварени Запад“ претпостављајући му идеализам „свете српске земље“. Типичан је у том погледу национални романтик Боривоје из приповетке „Роса“, који каже: „Ево ме у сред оног поквареног запада, који је тако пун порока, да се бојим, да ме не отрује овај ваздух, који дишем. Али неће, имам доброг чувара, а то је срце, кроз које тече српска крв“ (Ђорђевић 1872: 105).

Ђорђевић слично поступа и у драми *Народ и великаши*, где слика једне насупрот другима слепе имитаторе Запада и чуваре народног предања. Том приликом је жестоко искритиковао и исмејао младе Србе који се, у додиру са западним културом, одричу свога имена и порекла. Милан, младић који се налази у Паризу на школовању, тражи одобрење од својих родитеља за употребу титуле и грба породице, који је сам измислио. На крају се потписује као „Милан chevalier de Lepenitza“, након чега Надеждић, једини истински родољуб међу великашима у драми, предлаже да на измишљеном грбу „стоји и једна свињећа глава са забоденом стрелом“, јер је Миланов деда био „великокупац свиња“ (Ђорђевић 2001: 26–28).

Завршавајући беседу *Важности јестастивенице*, Ђорђевић истиче да пут до омладинског идеала – ослобођеног, образованог и напредног Српства – води само преко јестастивенице, тј. преко природних наука. Он,

у духу позитивиста, подиже науку на пиједестал, а жестоко критикује астрологију, алхемију и магију, „та красна одојчад незнања и празноверице“ и, у складу са својим просветитељским опредељењем, руга се народним веровањима, „тајанственим и натприродним силама којима мађионици владају“ (Ђорђевић 1866: 7).<sup>3</sup>

## V

Почеци Ђорђевићевог књижевног рада везани су управо за национални полет Уједињене омладине српске. Приповетке Владана Ђорђевића својим већим делом припадају групи романтичарско-историјских приповедака и у својој основи садрже идеје Уједињене омладине српске (Иванић 1976: 182). Јунаци непрестано сневају о ослобођењу васколиког Српства, руководећи се притом визијом обновљеног Душановог царства. Они живе за борбу и дан када ће протерати Турке. Ђорђевић већ у својој првој приповеци *Пушчана зрна* оживљава 1815. годину и сукоб Срба и Турака, где се главни јунак припрема да изврши храбро дело које ће „бити од велике вајде за целу нашу војску, а можда ће решити судбу целог српског народа“ (Ђорђевић 1872: 3)

У свом првом роману *Кочина крајина* (1862) Ђорђевић слика јунака чудесне моћи који спасава свој народ од ропства, ширећи ослободилачке тежње и на друге балканске народе. Писан у духу омладинског романтизма, овај роман је „остварен у најдоследније романтичарским координатама вероватно у српској романсијерској традицији уопште“ (Јовићевић 2007: 91). Једном реалном историјском догађају Ђорђевић прилази на особен начин. Романтичарским стилизацијама „преозначена је баладичност сижеа“, уводи се фолклорна фантастика, интензивирају елементи мелодрамског (спасавање сирочета које се претвара у злог демона, спасавање отете љубе из харема, самоубиство јунака због погибије побратима, јунак се излаже смрти да би видео мајку и драгу, опроштај војника, јунака од мајке и драге, смрт јунака итд.) (Вукићевић 2006: 111).

Владан Ђорђевић у првом плану слика Кочу Поповића, јунака, носиоца отпора турском насиљу. У његовом лику учачавамо епски потконтекст. То није обичан јунак, већ одабран, посебан, растрзан између два света – земаљског и небеског. Његова необичност лежи у чињеници да је предодређен, да су га виле одабрале да Србију изведе из ропства. Он је, као и Марко Краљевић, под заштитом своје виле, овог пута помајке, хр-

3 Ђорђевић се слично понео и у једном броју својих приповедака. У приповеци *Хајдукова мајка* он показује сву бесмисленост и илузорност веровања у снове. Млади Боривоје, син јунака из Карађорђевој војске, опседнут је идејом борбе, због чега се одмеће у гору, у чету харамбаше Баја-Иље. Након рањавања у једној бици он сања како са својим харамбашом ослобађа све Србе и Бугаре и стиже до Призрена и Солуна, после чега „наста дивније доба но што причају да је било под нашим царевима, јер сад не беше велможа и себара, не беше полубогова и Влаха које је господар могао поклонити коме је хтео, сад беше само једнаке браће, беше слободних грађана“ (Ђорђевић 1879: 60). Ова идилична слика била је израз романтичарског и омладинског сна о коначном ослобођењу српског и осталих балканских народа. Зато је и буђење веома болно – Боривоје „не могаше да верује својим очима“ (Ђорђевић 1879: 63).

лио у борбу и обрачунавао се са Турцима. Жељи да истраје у подухвату ослобођења отаџбине подредио је све – и љубав према девојци-вили Лепосави и љубав према мајци и полубрату Мргуду. Међутим, посустаје услед дејства демонских сила које су запоселе његовог полубрата-издајника. Немајући снаге да се ослободи осећаја инфериорности због Кочине физичке и духовне лепоте, он је својом мржњом „заразио“ и младића из суседног села, што ће разрешити судбину главног јунака. Разрађујући тему издајника, Ђорђевић се овде дотакао још једне значајне теме романтизма – демонске природе човека (Јовићевић 2007: 93).

Главни јунак романа *Кочина крајина* је, заправо, борбени националиста који је живео у сваком од присталица Уједињене омладине српске. Омладинци су у кнезу Михаилу видели владара који има задатак да ослободи и уједини српски народ. Незадовољни одлагањем борбе за коначно ослобођење, критиковали су кнеза да превише оклева и да ствар треба убрзати.<sup>4</sup> Зато су мање-више сви Ђорђевићеви јунаци дубоко забринути због ситуације у којој се налази српски народ.

Ђорђевићеви јунаци служе за пример савременицима, и у том контексту већ уочавамо тенденциозност његових прозних дела. Лајтмотив свим јунацима је замишљеност и забринутост изазвана мислима о ропству и немирење са стварношћу. Војвода Арсеније Ломо из приповетке *Хлеб и со* јаше замишљено, а онда „дубоко удахне“ и подиже очи према небу: „Народ више не може да сноси. Свуд је крајње очајање. [...] Људима је омрзнуо и живот. Да, да, све ће добро бити само да Милош једном пристане и да се прими предвођења“ (Ђорђевић 1872: 44). Народна песма о славним српским јунацима, коју је слушао у близини цркве, онерасположила је младог Боривоја из приповетке *Хајдукова мајка*: „Он све мрачније и сетније погледаше читача што је више прочитавао о јуначком руху и оружју, као да је он крив што је минуло то витешко доба“ (Ђорђевић 1879: 26). Романтичарско занашење славном српском прошлосту, карактеристично за Уједињену омладину српску, опило је Боривоја и надахнуло жудњом за осветом: „Стадоше се песнице стискати, стадоше зуби шкргутати. [...] Његове очи севнуше, румене усне побледише, његове лепе и правилне црте на лицу посташе страшне, а целим телом је дрхтао, као да га је грозница ухватила“ (Ђорђевић 1879: 28).

Боривоје, Станојло (*Вера у Србина*), Арсеније Ломо (*Хлеб и со*), капетан Вељко из истоимене приповетке и многи други јунаци Владана Ђорђевића грађени су по узору на идеале омладинског покрета. Они су честити и неуморни борци, „сури орлови“ којима севају „пламене муње из ватрених очију“. У својој одлучности да се боре, у својој непоколебљивости, они су поистовећивани са Титанима. Јунак Васоје из приповетке *Побрашми*, који „тешким ланцима привезан лежи на хладним стенама, блажећи своју горку тугу слатким сликама лепе прошлости“, заправо је нови Прометеј (Ђорђевић 1872: 74).

4 У приповеци *Капетан Вељко*, објављеној 1865. године, Ђорђевић одушевљено кличе „огњевитој омладини српског, грчког и бугарског народа“, која се „стиче са свих страна, под драговољачке заставе православног цара, да покаје своје старе, па да умре славном смрћу за крст часни“ (Ђорђевић 1879: 1).



Патриотизам Ђорђевићевих јунака неколико пута је стављан на пробу. Везири су им нудили богатство да се одрекну вере, али то нису учинили (*Вера у Србина*), а неки су остављали вољене девојке када је требало да се одрекну свог порекла (*Роса*). Ђорђевић је овакве потезе својих јунака пропратио кратким коментаром: „Станојло беше прави Србин“, „Дража ми је вера од живота“, или дужом химном патриотизму: „Како су неваљали ти људи! Они су мислили да Србина могу пољупци девојачки тако опити да заборави да је Србин, да заборави на Косово, Обилића“.

## VI

Ђорђевићеви јунаци се напајају народним предањима и епском традицијом и сневају о освети Косова. Оружје и војничко рухо су им „најдраже благо“, пушка – „мила посестрима“. Гусле су чувари прошлости, па кад њихове „небеске гласе“ чују, „крв им стане“. Омладинска књижевност пуна је „романтичарских фраза о Косову“. Тако и код Ђорђевића јунацима „затрепти младо срце“ кад чују Обилићево име (*Побрашми*) или им је косовски мит звезда водиља која им осветљава пут на „мрачном“ Западу (*Роса*). У њихове ликове Ђорђевић је уградио и себе и своју генерацију. Васпитан у духу националне хероике, најпре у свом дому, а онда и у српској основној школи код чувеног учитеља Александра Шушкаловића, Ђорђевић је до краја свог књижевног рада остао веран темама из националне прошлости. Као један од идеолога Уједињене омладине српске, он је, заједно са осталим Омладинцима глорификовао личност и дело цара Душана. За њих је цар Душан био омиљена личност српске историје, симбол славне српске прошлости.

Оживљавање лика цара Душана, било је у функцији буђења националне свести. Омладински писци, који више него иједна друга генерација воле прошлост, испредају „поетизовану, реторску, накићену и улепшану историју“ (Скерлић 1966: 175). На исти начин они дочаравају и Душанов лик и Душаново време.<sup>5</sup>

Готово да нема ниједног јунака у приповеткама Владана Ђорђевића који не апострофира дане старе славе под царем Душаном. Над свима њима „лебди аманет што га Душан остави србинству“ – слобода (Ђорђевић 1872: 66). Његов лик им је покретачка снага у борби против непријатеља, „српско сунце“, „српска слава“.

Године 1875. Ђорђевић је почео да пише роман о цару Душану, који је објавио тек 1919. године. У предговору као главне подстицаје за настанак романа наводи своју припадност омладинском покрету: „Оно српско покољење, коме припада и писац ове књиге, и које је одрасло под напелим топовима турских гарнизона у Србији, имало је овај идеал: да од вазалне Србије направи независну и слободну државу уједињеног целог српског народа, или да поврати Душаново царство. Да би показао народу какав је био Душан и какво његово царство, писац ове књиге почео је да

5 У општем таласу одушевљености Омладинаца ликом цара Душана, „Бог је био ’Душанов Бог’, Србин је био ’Душанов потомак’, а општи идеал: ’Душаново царство‘“ (Скерлић 1966: 177).

пише [...] велики историјски роман, у коме је хтео да исприча целу двадесетогодишњу владавину Стефана Душана“ (Ђорђевић 1919: V).

У роману *Цар Душан* Ђорђевић приказује српског владара са становишта генерације којој припада. Он је пример зрелог и способног владара и налази се негде на граници између божанства и човека. Душанова Србија је готово идеална земља, коју је Ђорђевић претпоставио обреновићевској Србији, „зрело и развијено друштво које има своје институције и своје обичаје“ (Протић 1986: 195). Алузије у овом Ђорђевићевом роману су сасвим јасне: док је идеални владар све, па и свој приватни живот, подредио интересима државе, „савремени краљ“ чини супротно, а владавина му је у знаку афера и неморалних радњи.

И као што на једном месту у приповеци *Побраћими* Ђорђевић каже да Срби чекају да „сијне нов Душан, нова слава српска“ и тиме се обнови Душаново царство, у предговору свом роману он задовољно констатује: „Тек после скоро четрдесет година, за време балканских ратова [...], млађа српска генерација је успела да срећно настави и успешно оствари идеал своје претходнице, да прошири Србију до граница Душановог царства“ (Ђорђевић 1919: V).

Ђорђевићев *Цар Душан* је дело с дугом генезом зрења (започето 1875, а објављено 1919. године), али јасно показује да се његов аутор, чак ни онда када је променио своје позиције у политици, никада није одрекао идеја омладинске генерације којој је припадао.

### Литература:

- Бешлин, Бранко (2005): *Европски утицаји на српски либерализам у XIX веку*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад.
- Вукићевић, Драгана (2006): *Писмо и прича. Српска реалистичка приповећка и фолклорна традиција*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд.
- Гавриловић, Вера (1993): „Владан Ђорђевић (1844–1930)“, у: *100 најзнаменијих Срба*, Принцип – Ш-јупублик, Београд – Нови Сад.
- Ђорђевић, Владан (1866): *Важности јестивенице*, Штампарија Игњата Фукса, Нови Сад.
- Ђорђевић, Владан (1872): *Скућене приповећке I*, Државна штампарија, Београд.
- Ђорђевић, Владан (1873): *Кочина крајина*, Штампарија Јовановића и Павловића, Панчево.
- Ђорђевић, Владан (1879): *Скућене приповећке IV*, Књижара браће Јовановића, Панчево.
- Ђорђевић, Владан (1919): *Цар Душан. Историјски роман из XIV века у шри књиже*, Хрватски штампарски завод, Загреб.
- Ђорђевић, Владан (1927): *Успомене, културне скице из друже половине деведнаестог века*, књ. I, Славија, Нови Сад.
- Ђорђевић, Владан (2001): *Народ и великаши. Драма у 5 радња*, приредио Душан Михаиловић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
- Иванић, Душан (1976): *Српска приповећка између романтике и реализма (1865–1875)*, Институт за књижевност и уметност, Београд.

- Јовићевић, Татјана (2007): *Српски историјски роман XIX века*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд.
- Најдановић, Милорад (1968): „Уједињена омладина српска у развоју српске књижевности“, у: *Уједињена омладина српска*, зборник радова, уредник Живан Милисавец, Матица српска, Нови Сад.
- Петровић, Никола (1968): „Историјско место, улога и значај Уједињене омладине српске“, у: *Уједињена омладина српска*, зборник радова, уредник Живан Милисавец, Матица српска, Нови Сад.
- Протић, Предраг (1986): *Сумње и надања. Прилози проучавању духовних кретања код Срба у време романтизма*, Просвета, Београд.
- Рајић, Сузана (2007): *Владан Ђорђевић. Биографија поузданог обреновићевца*, Завод за уџбенике, Београд.
- Скерлић, Јован (1966): *Омладина и њена књижевност (1848–1871)*, Просвета, Београд.



## АУТОРИ

### **Часлав Николић**

Рођен 1983, у Пећи. Дипломирао је 2006. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (група за српски језик и књижевност). Октобра 2008. године на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву одбранио је магистарски рад *Проблем биографског метода и биографија Пера Слијепчевића*. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу као асистент на предмету Српска књижевност 20. века. Бави се испитивањем политичких аспеката стваралаштва Милоша Црњанског. Електронска адреса: caslav.nikolic@yahoo.com

### **Јована Павићевић**

Рођена је 1982. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2006. године на Филолошком факултету у Београду, Наставно одељење у Крагујевцу на Одсеку за англистику. Докторске студије је уписала 2008. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Њена основна интересовања везана су за савремену британску драму, драмску критику и позориште.

### **Владимир Карановић**

Рођен је 1981. године у Београду. Дипломирао шпански језик и хиспанске књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета у Београду. Од септембра 2005. ради као асистент-приправник за област хиспанске књижевности и култура на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а од октобра 2006. и као сарадник у настави Катедре за иберијске студије у Београду. Завршио мастер студије из књижевности на Филолошком факултету у Београду. У 2008/2009. години уписао постдипломске докторске студије на Филолошком факултету у Београду, смер наука о књижевности. Објављује радове у водећим националним часописима из области филологије. Био је преводилац за шпански језик у органима Министарства одбране Републике Србије (јун 2008 - март 2009). Бави се превођењем књижевних и стручних текстова са шпанског на српски језик. Области интересовања и истраживања: шпанска књижевност барока, реализам у шпанској књижевности, шпански роман друге половине 19. века, реализам и натурализам, савремени шпански роман. Електронска адреса: vladimirkaranovic@yahoo.es

### **Љубица Васић**

Рођена 30. децембра 1983. године у Крагујевцу где је завршила Другу крагујевачку гимназију и дипломирала на Филолошко-уметничком факултету 2006. године, одсек Енглески језик и књижевност. Бави се превођењем. На другој је години докторских студија. Уже поље интересовања обухвата мит и ритуал у драмском стваралаштву Сема Шепарда. Електронска адреса: vasic\_ljubica@yahoo.com

### **Свешлана Рајичић-Перић**

Рођена је у Крагујевцу 1974. године. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду 1998. године када уписује постипломске студије као стипендиста Министарства за науку и технологију. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у Првој крагујевачкој гимназији. Њена основна интересовања везана су за феномен игре у књижевности и за српску авангардну књижевност. Електронска адреса: e-mail: micici@sbb.co.rs

### **Јадранка Пејановић**

Рођена 23. јула 1983. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду, одсек енглески језик и књижевност. Докторант на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

Током даљег проучавања бавила бих се питањем културе и стања модерног човека у истој кроз дела модерниста и савремене енглеске и америчке књижевности. Како се култура посматра или критикује кроз дела писаца који припадају западноевропској и америчкој култури (Дон де Лило, Тони Морисон,...), како код писаца који јој не припадају (Арундати Рој,...), а како су се тиме бавили писци модернизма. Испитивала бих питање колонијализма, затим питање идентитета човека модерног доба, било да припада култури колонијализованих било култури колонијалиста и где је место љубави и уметности у оба света. Електронска адреса: jadrankakg@yahoo.com

### **Марија Панић**

Рођена 1980. Ради као асистент за предмете из француске књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објавила је неколико радова о француској књижевности и више превода књижевних и књижевно-теоријских текстова (са француског, енглеског и италијанског језика). Области интересовања: наратологија, интертекстуалност, француска књижевност средњег века.

### **Јелена Ристић**

Рођена је 1983. у Крагујевцу. Дипломирала на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као професор српског језика и књижевности у Техничкој школи у Костолцу. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Бави се проучавањем мотива снова у српској књижевности 20. века. Електронске адресе за контакт су zagaristovic@yahoo.com и zristovic2@sbb.co.yu.

### **Јасмина Теодоровић**

Рођена је 1973. године у Крагујевцу. Дипломирала је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 1998. године. Од 1999. до 2002. била је запослена као лектор за енглески језик на Филолошком факултету у Београду (Наставно одељење у Крагујевцу). Од 2002. запослена је као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету уписала је 2008. Учествовала је на више међународних и домаћих научних скупова, ангажована као преводилац научног часописа *Наслеђе* и аутор је више научних и стручних чланака из области лингвистике, науке о превођењу и науке о књижевности, као и практикума *Focus on Language: A Workbook for Students Majoring in English* за студенте треће године студијске групе Енглески језик и књижевност. Области интересовања: наука о књижевности, наука о превођењу. Живи у Крагујевцу.

### **Марко Тасић**

Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Бави се проучавањем енглеске књижевности.

### **Аница Радосављевић**

Рођена 8. октобра 1984. године у Крагујевцу, завршила је Прву крагујевачку гимназију, а потом дипломирала на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру енглески језик и књижевност, и тиме стекла звање професора енглеског језика и књижевности. Своје школовање наставила је уписом на докторске студије на смеру књижевност на Филолошко-уметничком факултету у

Крагујевцу. Посебно поље њеног научног интересовања представља викторијанска књижевност, пре свега викторијански роман, на чему ће се и базирати докторска дисертација. Тренутно ради као сарадник у настави за предмет Викторијанска књижевност, на Факултету за стране језике, на Универзитету “Браћа Карић” у Београду. Електронска адреса: anicarad@yahoo.com

### **Ивана Банчевић**

Рођена је 1982. године у Крагујевцу. Завршила је основне студије 2006. године на Филолошком Факултету Универзитета у Београду, одељење у Крагујевцу, на одсеку за енглески језик и књижевност. Годину дана је провела у Сједињеним Америчким Државама (2005-2006), где је похађала курс о Професионалном истраживању и извештавању на Carteret Community College-у, у Северној Каролини. Докторске студије уписала је у фебруару 2008. године и сада је на другој години науке о књижевности. У оквиру своје докторске тезе бави се проучавањем педагошких аспеката Блејкових дела и његовог идејног утицаја на савремене писце. Електронска адреса: ibancevic@yahoo.com

### **Марија Милошевић**

Рођена је 1979. године у Јагодина. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор енглеског језика у Јагодина. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, смер Наука о књижевности. Електронска адреса: m.angela\_om@nadlanu.com

### **Владимир Перих**

Рођен је 1976. године у Шапцу. 1999 године завршава Филозофски факултет у Новом Саду (одсек српска књижевност и језик). Био је уредник новосадског часописа *Сћање ствари*, часописа за различите видове уметничког изражавања у периоду од 1997. до 2001. године. Постдипломске студије уписује у Новом Саду 1999. године и 2003. године пријављује тезу *Текстуална ѝпракса Драгана Алексића*. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у музичкој школи „др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу. Његова основна интересовања везана су за српску авангардну и неоавангардну књижевност. Електронска адреса: e-mail: micici@sbb.co.rs

### **Биљана Влашковић**

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Завршила је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као асистент на предметима енглеска, америчка и канадска књижевност на ФИЛУМ-у у Крагујевцу, где је и уписала докторске студије, смер Наука о књижевности. Научно се интересује за теорију драме и прозе, а ужа област интересовања везана је за живот и дело Вилијема Фокнера. Једна је од асистената који воде драмску секцију на ФИЛУМ-у у сарадњи са студентима англистике. Електронска контакт адреса: prudentduckling@yahoo.com

### **Арџеа Панајошевић**

Рођена је 1985. године у Пироту. Године 2008. дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, смер за енглески језик и књижевност, са просеком 9,83. Исте године уписала је дипломске-мастер студије на Филозофском факултету у Новом Саду, одсек за енглеску књижевност. Ради на мастер тези „Естетика као онтологија у романима Владимира Набокова и филмовима Стенлија Кјубрика“. Запослена је на Факултету за стране језике Универзитета Браћа Карић као сарадник у настави на предметима Енглеска књижевност XIX века и Англо-америчка књижевност XX века. Главне области научног интересовања су јој савремена ан-

глофона књижевност и књижевне теорије, естетика, однос књижевности и других уметничких форми. Електронска адреса: arteapanajotovic@yahoo.com

### **Бранко Илић**

Рођен 1970. године. Дипломирао и магистрирао на Филолошком факултету у Београду на групи за *Опшћу књижевности и теорију књижевности*. Посебно се бави нараторским поставкама и проблемима приповедања у савременој прози. Ради као асистент на Педагошком факултету у Јагодини (Увод у проучавање књижевности и Књижевност за децу). Електронска адреса: brail@ptt.rs

### **Јелена Вељковић-Мекић**

Рођена 1981. године у Пироту. Дипломирала је на групи Општа књижевност и теорија књижевности Филолошког факултета у Београду (2007). Докторант је Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу на групи Наука о књижевности. Њено поље научног интересовања је књижевност за децу.

### **Милена Чомић**

Рођена је 1979. у Крагујевцу. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу). Студент је друге године докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (модул Наука о књижевности). Ради као професор енглеског језика у Другој крагујевачкој гимназији.

### **Зорица Ђираковић**

Рођена је у Аранђеловцу, 14.12.1965. године, где је завршила основну и средњу школу. Дипломирала је 1990. године на Филолошком факултету у Београду, на групи за југословенске књижевности и општу књижевност. Објављивала је песме у часопису „Књижевна реч“ и зборнику поезије „Здање“. Збирку песама „Предворје“ објавила је 2008. године. Живи и ради у Аранђеловцу, где је директор Економско-угоститељске школе „Слободан Минић“. Поља научног интересовања су јој аутобиографско-мемоарска проза и српска књижевност 18. и 19. века. Електронска адреса: zcmm@nadlanu.com

### **Јелена Арсенијевић**

Рођена је 1983. у Крагујевцу. Дипломирала је општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету у Београду. Докторант је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Аутор је збирке песама *Људи од земље* (2004) и коаутор књиге *Аутопортрети* (2006). Електронска адреса: randorajelski@yahoo.com

### **Маја Димиријевић**

Рођена је 2. 5. 1973. године у Јагодини. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду на групи за *Српску књижевности и језик са опшћом књижевношћу* (просечна оцена 8,25), одбранивши дипломски рад из Народне књижевности са оценом 10. Дипломске академске-мастер студије уписала је 2007. године на Педагошком факултету у Јагодини, где сада ради као сарадник у настави на предмету Методика наставе српског језика и књижевности и ту област издваја као поље свог научног интересовања. Објавила је неколико стручних радова. Електронска адреса: maja0205@gmail.com

### **Данка Ковачевић**

Друга година докторских студија на ФИЛУМ-у (наука о књижевности). Професор енглеског језика у средњој школи. Поље интересовања: српски и енглески романтизам. Електронска адреса: posrednik@sbb.co.rs



### ***Дубравка Ковачевић***

Друга година докторских стидија на Филум-у, Крагујевац, смер наука о књижевности. Професор енглеског језика и књижевности у средњој школи у Чајетини. Поље научног интересовања: романтизам у енглеској и српској књижевности. Електронска адреса: [duda22@sbb.rs](mailto:duda22@sbb.rs)

### ***Мирјана Секулић***

Рођена је 1983. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2007. године на Филолошко-уметничком факултету (Група за шпански језик и хиспанске књижевности). Ради као асистент на предметима Шпанска књижевност средњег века, Шпанска књижевност ренесансе, Хиспаноамеричка књижевност. Студент је докторских студија на смеру Наука о књижевности. Област интересовања је Црњански и Шпанија. Електронска адреса за контакт: [danzademiradas@yahoo.com](mailto:danzademiradas@yahoo.com).

### ***Никола Појовић***

Рођен 1979. у Сарајеву. Завршио је студије италијанистике на Филолошком факултету у Београду 2002, а постдипломске студије из политичких наука на Универзитету у Болоњи 2005. године. Објавио је преводе дела савремених италијанских писаца Симоне Винчи и Етореа Мазине, као и бројне преводе у књижевној периодици. Похађа докторске студије из књижевности на Филолошком факултету у Београду. Учествовао је на више стручних и научних скупова. Области научног интересовања су савремена италијанска књижевност, стилистика и теорија превођења. Радио је као наставник италијанског језика у Филолошкој гимназији у Београду а сада предаје на Факултету за стране језике Универзитета „Браћа Карић“. Електронска адреса: [nikparma@yahoo.it](mailto:nikparma@yahoo.it)

### ***Никола Ђоковић***

Рођен 1978. године у Крагујевцу. Дипломирао је српски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Студент је друге године докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, модул наука о књижевности. У оквиру своје докторске тезе, бави се проучавањем модела и типова утопијског конституисања новог тела у књижевности и на филму. Електронска адреса: e-mail: [vdjokovic63@sbb.co.yu](mailto:vdjokovic63@sbb.co.yu), [arar@verat.net](mailto:arar@verat.net)

### ***Александра Пејровић***

Рођена је 1979. у Јагодини. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор српског језика и књижевности у Гимназији „Светозар Марковић“ у Јагодини и у основној школи. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Бави се авангардном српском књижевношћу. Електронска адреса: [alleksandra@ptt.rs](mailto:alleksandra@ptt.rs)

### ***Ирена Мишровић***

Бави се проучавањем немачке књижевности. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности.

### ***Љиљана Пејровић***

Рођена је 1964. у Нишу. Дипломирала је француски језик и књижевност и италијански језик на Филолошком факултету у Београду. Тренутно је на докторским студијама на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као предавач за италијански језик на Факултету уметности у Нишу. Поља интересовања: француска и италијанска књижевност 20. века, компаративни приступ, интертекстуалност. Електронска адреса: [ljljanalingua@gmail.com](mailto:ljljanalingua@gmail.com)

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82.0(082)  
821.09(082)  
821.163.41.09"18/20"(082)

НАУЧНИ скуп младих филолога Србије "Савремена проучавања језика и књижевности" (1 ; 2009 ; Крагујевац)

Савремена проучавања језика и књижевности : зборник радова са I научног скупа младих филолога Србије одржаног 14. фебруара 2009. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2 / [одговорни уредник Маја Анђелковић]. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2010 (Крагујевац : ГЦ Интерагент). - 345 стр. ; 24 cm

Тираж 300. - Стр. 5-6: О другој књизи зборника / уредник. - Аутори: стр. 341-345.  
- Напомене и библиографске референце уз текст.  
- Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на енгл., франц. или нем. језику.

ISBN 978-86-85991-17-2

а) Књижевно дело - Анализа - Зборници б) Светска књижевност - Зборници  
с) Српска књижевност - 19-21в - Зборници

COBISS.SR-ID 173521420