

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са II научног скупа младих филолога Србије одржаног
6. марта 2010. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

Година II / Књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Уређивачки одбор

проф. др Милош Ковачевић
проф. др Радивоје Младеновић
проф. др Никола Рамић
проф. др Драган Бошковић
доц. др Маја Анђелковић
мр Часлав Николић
Јелена Петковић

Одговорни уредник

доц. др Маја Анђелковић

Рецензенти

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

Лектура и коректура

мр Часлав Николић
Анка Ристић
Ана Живковић

За издавача

проф. Слободан Штетић,
декан ФИЛУМ-а

Технички уредник

Ненад Захар

Штампа

Графостил, Крагујевац

Тираж

250 примерака

ISBN 978-86-85991-31-8

Зборник радова са II научног скупа младих филолога
Србије одржаног 6. марта 2010. године на
Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година II / књ. 2

Крагујевац, 2011.

О ЗБОРНИКУ

У овоме двотомном зборнику штампани су резултати са II научног скупа младих филолога Србије *Савремена проучавања језика и књижевности*, одржаног 6. марта 2010. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

Из самог назива скупа види се да зборник доноси резултате из двеју тематско-научних области: из лингвистике и из књижевности. А језик и књижевност и јесу области што одражавају научно-наставну суштину филолошког дела Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Уз то су научне области из којих се изводе докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Због тога је скуп младих филолога нераскидиво повезан са докторским студијама, он је на својеврстан начин и пратилачки и интегрални део докторских студија. На њему, наиме, учествују сви докторанди са прве и друге године докторских студија језика и књижевности. Докторанди са докторских студија само су део, и то мањи, учесника овога скупа. На овоме, другом по реду скупу младих филолога, с рефератима је учествовало више од сто педесет младих филолога не само из Србије (мада их је са универзитета у Србији било највише) него и из Црне Горе и Босне и Херцеговине (и то и из Републике Српске и из Федерације БиХ).

Ти реферати овде се штампају у два тома, који одражавају дисциплинарну структуру скупа. први том доноси реферате са секције *Савремена проучавања језика*, а други са секције *Савремена проучавања књижевности*. Сви пријављени и поднесени реферати нису, међутим, нашли места у овим зборницима, него само они који су прошли научну рецензију угледних филолога. Сама та чињеница својеврсни је посредни показатељ научне вредности овде штампаних прилога. Ти прилози, наиме, сведоче о заиста завидном научном нивоу њихових аутора, међу којима има и оних којима су ово први објављени научни радови. Радови штампани у овом двотомном зборнику на одређен начин репрезентују актуелни тренутак савремене филологије из перспективе њених најмлађих научних посленика. Док овај зборник иде у штампу, већ су разаслани позиви за III скуп младих филолога, тако да овај скуп добија карактер традиционалног. А из вида не треба испустити ни чињеницу да је ово једини скуп ове врсте не само у Србији.

За реферате и у њима изнесене резултате заслужни су искључиво референти – учесници овога скупа. За организацију скупа најзаслужнији су млади филолози са ФИЛУМ-а, а за штампање овога зборника заслужан је пре свега ФИЛУМ. И сви заслужују захвалност, јер без њих овога двотомног зборника не би било.

*Крагујевац,
јануар 2011. године*

Уредништво

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА

Зборник *Савремена проучавања језика и књижевности* доноси радове који су саопштени на Другом скупу младих филолога Србије *Савремена проучавања језика и књижевности*, одржаном 6. марта 2010. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. У секцији за књижевност поднесено је шездесет и шест реферата иностраних и домаћих учесника научног скупа, постдипломаца и докторанада, док у овој другој књизи зборнику објављујемо педесет и четири достављена, прихваћена и рецензирана рада. Радови окупљени у зборнику не само својим бројем, већ и својом завидном научном вредношћу, оправдавају иницијативу Организационог одбора да се установи научни скуп који ће окупљати младе истраживаче у области филологије, пре свега студенте докторских студија, из Србије и из иностранства.

Корпус интерпретираних књижевних дела обухватио је, осим јединица српске књижевности, и примере из других литература, пре свега дела англоамеричке, хиспанске, франкофоне, немачке, румунске књижевности. Неколико основних теоријских проблема, као што су родни идентитет, интеркултурне парадигме, деконструкција, игра, проблем егзила у књижевности и проблем дефиниције књижевности егзила, књижевни и ванкњижевни (политички, историографски, психологистички, социоекономски, културолошки) контекст, обрађени су у радовима исцрпно и квалитетно, тако да се може говорити о репрезентацији нових гледишта и проблема, као и о отварању нових перспектива унутар познатих теоријских система. Обиље тематских и теоријских поља може се наговестити напоменама тек о неким разматраним проблемима, као што су: ауторитарна и хуманистичка етика и књижевност, демонолошка схватања човека у књижевности, онтолошко залагање књижевности, књижевност као субверзија, човек, природа и књижевност, идеолошко дејствовање институција и књижевност, време као гносеолошки проблем савремене теорије и савремене књижевности итд.

Млади проучаваоци књижевности, постдипломци и докторанди, испитивали су формотворне и смисаоне залог апокалиптичних визија уметности и уметника, откривали су, описивали и интерпретирали елементе ониричког, утопијског, метафизичког, индивидуалног, идеалистичког, колективног, реалног, егзистенцијалног у књижевним делима, актуализовали су проблем спознаје у литератури и у вези са литературом, а наново су покренуте извесне контроверзе у погледу позиционирања књижевног дела у систему књижевних родова (нпр. у ситуацији кад се песнички облици инфилтрирају и прозну структуру). Херменеутички изазов био је и истраживање херменеутичких потенцијала савремене прозе, ишчитавање идеолошког уписивања фигура јунака и антијунака, сагледавање међуоднос различитих врста уметности, сучељавање теоријских, поетичких премиса и литерарне реализације теоријских концепција. Формална и садржајна иновирања у модернистичкој поезији отворила су простор за разматрање интердисциплинарне проблематике и књижевности / у књижевности. Предочене су могућности интерференције уметности и науке, почев од веза књижевности и лингвистике, до прожимања математике, лингвистике, сликарства и књижевности. Проблематизовање односа границе и књижевности, граница између тео-

ријског мишљења и књижевности изазвало је потребу оглашавања интригант-ног питања: каква је корист од теорије књижевности?

Организујући Други научни скуп младих филолога Србије *Савремена проучавања језика и књижевности* и представљајући зборнике радова са тог скупа, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу опредељује своје деловање на најширем плану и научног рада и универзитетских студија и прилагођава то деловање потребама високошколаца из целе Србије, али и онима са иностраних универзитета. Све веће интересовање младих истраживача за учествовање на овом скупу потврђује опредељеност Филолошко-уметничког факултета да интензивно, у складу са својим могућностима, младе истраживаче упознаје са актуелним токовима европске и светске лингвистике и науке о књижевности, да студенте повезује једне са другима, као и да њих, студенте, али и високошколске и научне институције и целу нашу културу отвара према позорници европске и светске науке и културе, према којима ће се једино моћи достојно одмерити наша наука, према којима ће се достојно самопотврдити и афирмисати наша култура, а и наши млади научници тек ће тако моћи добити истинску потврду својих компетенција, потврду смислености и вредности свога рада.

У име Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу захваљујем свима који су учествовали на Другом скупу младих филолога Србије *Савремена проучавања језика и књижевности* и приложили радове за овај зборник, који са задовољством предајем књижевно-научној јавности.

*Крагујевац,
фебруар 2011. године*

Уредник

САДРЖАЈ

О Зборнику / 5

О другој књизи Зборника / 7

Никола Бубања

Књижевност и после ње у еденској утопији Џона Милтона / 13

Маја Ђук

Стари и нови митови у делу *Пенелопијада* Маргарет Етвуд / 19

Јелена Кнежевић

Двострука традиција схватања узвишеног и Шилерова поетика / 31

Александра Марић

Ово је енглеска и њен Црни албум или буда из предграђа произведен у Британији: представљање и прихватање „другог“ током последње трећине двадесетог века / 37

Ања Анђић

Значење демона у делу Андре Жида / 49

Биљана Милојевић

Хуманистичке и ауторитарне концепције идентитета, егзистенцијалне опције и проблем уметника и модела у драмама Хенриха Ибзена (*сабластни, госпа из мора, кад се мршви пробудимо*) / 59

Нађаша Панић

На тремеђи родова: *паласи*, лирски роман Вирџиније Вулф / 71

Вирђинија Појовић

Песничко дело Јона Барбуа, румунског модернисте / 83

Љубица Васић

Појам идентитета у драми *Прави зајад* Сема Шепарда / 91

Владимир Карановић

Гротескни реализам и вишеструке приповедачке перспективе у роману *Historia de la vida del buscón* Франсиска Де Кеведа / 97

Марија Панић

Лав и једнорог у француским средњовековним бестијарима / 109

Ана Живковић

Сусрет оријента и европе из перспективе Павићевог лика Захарије Орфелина / 117

Тамара Пилешић

Осјећање кривице и романтичарски сензибилитет у драмским дјелима Ђуре Јакшића / 127

Анка Рисџић

Појам љубави у средњовековној повести о Владимиру и Косари / 139

- Љиљана Косић*
Владан Ђорђевић као претеча српских сеоских приповедача / 145
- Данко Камчевски*
Бег као функција бајке / 155
- Јасмина Теодоровић*
Утопија апокалипсе (данас) – Пекић и Барнс: Како упокојити вампире / 163
- Маја Бајић*
Постмодернистичка зверка и два њена детета: *Историја светиа у 10 ½ поглавља* и *Месечева палата* као историографска метафикција / 173
- Свјетлана Огњеновић*
Мит о америчком сну и његови неуспјеси / 183
- Љиљана Пејровић*
Сећање на кобарид у делу *Ова прича* Алесандра Барика – историјска и метафизичка димензија / 195
- Марија Милошевић*
Дестабилизација граница родног дискурса у делима Јелене Димитријевић и Јулке Хлапец-Ђорђевић / 201
- Аница Радосављевић*
Пагански мотиви у роману *Теса од Д'Урбервила* Томаса Хардија / 209
- Данијела Пејковић*
Магични реализам у романима *Скели* и *Небеске очи* Дејвида Алмонда: редефинисање стварности у едукативне сврхе / 215
- Марија Лојаница*
Зачарани круг идеолошке (ре)продукције: књижевност, теорија и манипулација / 227
- Милан Марковић*
Покајнички палимпсест Брајони Талис: наративни слојеви и непоуздани приповедач Макјуановог *искуљења* / 233
- Маја Милутиновић*
Појам игре код Дериде и/или Басарина игра / 241
- Марина Шимак-Сјевакова*
Деконструкција традиције у новели *Амарна* од Вићазослава Хроњца / 249
- Биљана Влашковић*
Етичка решења Џорџа Бернарда Шоа у параболи *Дон Жуан у њаклу* / 257
- Милена Чомић*
(Де) структурирање мушког субјективитета у роману *Газда Младен*, Борисава Станковића / 267
- Јелена Андрејић*
Психоаналитички приступ читању романа Д. Х. Лоренса *Синови и љубавници* / 273
- Александра Пејровић*
Мотив силовања и женске одлуке у драми *Сабињанке* Растка Петровића / 283

- Ташијана Јовановић*
Родни идентитет и методе надзирања и кажњавања у приповеци *Мара Милосница* Ива Андрића / 291
- Данка Ковачевић*
Хомосексуална жеља у *Госпођи Даловеј* Вирциније Вулф / 303
- Милица Бојовић*
Однос родова у новелама *Руненберг* Лудвига Тика и *Мермерна статуа* Јозефа Фон Ајхендорфа / 311
- Дубравка Ковачевић*
Хегемони маскулинитет Давида Коперфилда у истоименом роману Чарлса Дикенса / 321
- Ивана Банчевић*
Именоване, иницијација и нови облици патријархата – улога жене у Руждијевом роману *Гримус* / 329
- Сања Златковић*
Визуелно–поетска истраживања Вујице Решина Туцића / 339
- Светлана Рајичић-Перић, Владимир Перић*
Цинологички дискурс / 349
- Виолета Весић*
Томас Пејн: револуционарни памфлетиста / 359
- Милица Војиновић-Тмушић*
Улога аутора у изграђивању значења књижевног дела / 369
- Тијана Парезановић*
Макјуанова месечарска мапа: очуђење у нарацији *Ушехе странаца* / 379
- Никола Појовић*
Витализам женских ликова и стилогеност дијалекта у савременој италијанској приповеци / 387
- Јелена Рисковић*
Мотив бежања кроз снове у романима *Хазарски речник* и *Ойсада цркве св. Спаса* / 397
- Милица Госпојишки-Живковић*
Дневник о Чарнојевићу кроз призму атеистичког егзистенцијализма / 403
- Часлав Николић*
Истраживање прошлости: омама и субверзија (у *другој књизи Сеоба* и у *Роману о Лондону*) Милоша Црњанског / 409
- Мирјана Секулић*
Егзил и књижевно стваралаштво: Мигел Де Унамуно / 415
- Нађаша Миљковић*
Ко су родитељи деце поноћи? (Салман Ружди, *Деца поноћи*) / 421
- Соња Урошевић*
Значај појмова „туђи“ и „сопствени“ у оквиру концепта интеркултуралне германистике / 431

Милош Јовановић

Поетика Хандкеовог савременог прозног стваралаштва / 441

Маја Димиријевић

Карактеризација јунака елементима простора у
књижевним текстовима за децу / 447

Јелена Вељковић-Мекић

Специфичности дечјег схватања света у поезији за децу Ј. Ј. Змаја / 455

Бранко Илић

Оквирна сцена казивања као композицијско и семантичко средиште
сказ-нарације (у прози Драгослава Михаиловића) / 463

Аутори / 471

Никола БУБАЊА
Крађујевац

КЊИЖЕВНОСТ И ПОСЛЕ ЊЕ У ЕДЕНСКОЈ УТОПИЈИ ЏОНА МИЛТОНА

У раду се анализира „присуство“ књижевности и проучавања књижевности у интерној реалности Милтоновог еденског врта. Идентификује се и издваја присуство књижевности коју на познат начин ауторизују протагонисти епа. Исти протагонисти-аутори се раскривају у улогама „извођача“ (рецитатора и приповедача) конзумента и проучаваоца књижевности. Истовремено, анализира се поетолошки идеализам еденске књижевности, њена окренутост првобитном, традиционалном и романтичном. На крају, стиже се до закључка да носталгично-утопијска визија првобитног идеала проучаваоца књижевности као својеврсне фузије ствараоца, читаоца и херменеутичара, представља интегрални део широко постављеног романтизаног идеала примордијалне, рудиментарне литерарности, који остаје релевантан за самопреиспитивање савременог проучавања књижевности.

Кључне речи: књижевност, проучавање књижевности, идеал, рудиментарна, традиционална, романтичарска / ентузијастичка поетика

У оној мери у којој се Милтонова ретекстуализација еденске утопије може сматрати и металитерарним коментаром, она се показује као анти-модерна, анти-прогресивна, рудиментарна и почетна. Књижевност је у еденској реалности присутна у тако исконском облику, да ју је испрва тешко и препознати: она је ту још увек интегрални део укупног односа према свету, а не некаква „уметничка дисциплина“. Готово је неадекватно ту књижевност називати „књижевношћу“ или „литературом“, јер ти термини већ подразумевају степен удаљености од „искона“. Та протокњижевност, условно речено „књижевност“, у Едену се појављује искључиво као вербални креативни чин неовековечен словом и папиром.

У тој наизглед лакој, ваздушастој форми, књижевност у интерној реалности Едена треба најпре раскривати, идентификовати. Разуме се да је *Изгубљени рај* поетски текст те да је у том смислу сваки управни говор било ког протагонисте епа већ поезија: међутим, поједини поетски говори протагониста су толико *уобличени* да се могу сматрати и посебним поетским целинама. Такав је случај са једном Адамовом албом (*aubade*)¹ – одом јутру:

Пробуд' се
Најлепша ми, жено моја, најкасније открити,
Последњи, најбољи небески дару, заносу мој
Вавек нов, пробуд' се, јутро сја, и зелено поље
Нас зове; зору загубив', цваст не видесмо, стог
Наших леја, како се отвара лимуна цвет,
Чиме капље мирта, а чиме смоласта трска,

1 Сумарно наводећи разне текстове и форме којима се Милтон служио, Барбара Кифер Левалски такође помиње албу: види, Barbara Kiefer Lewalski, "The Genres of *Paradise Lost*", *The Cambridge Companion to Milton*, ed. by Daniel Danielson, Cambridge University Press, 1997 (1989), 80.

Како природа шара бојам' јој, како пчела
Седи на цвату нектар купећи слатки².

Адамова „јутарња серенада“ (“morning serenade”) је непосредна и спонтана: она је издекламована и спевана у исти час; нема ту оне карактеристичне дисоцијације стварања и изведбе³. Међутим, за Милтона је почетно, свеже, исконско и природно у књижевности компатибилно са традиционалним: традиција је за њега стожер ових вредности. Травестирање и первертирање књижевних традиција у „Изгубљеном рају“ се чак представља кроз призму дегенерисане етичности, што је видљиво већ на примеру Сатаниног преобличавања Адамове оде јутру⁴ у оду ноћи⁵.

У том смислу се на ову „примордијалност“ Адамове албе *наговезује* њена формална (па и садржинска) традиционалност: она има препознатљиву композицију и добро познату садржинску комбинацију описа лепоте тек пробуђене природе и љубави (можда са понешто смањеном дозом хедонизма). У том смислу је директно упоредива са Хериковом (*Herrick*) „Корина иде да мајује“ (“Corina’s going a-maying”), као и „Песмом над песмама“. Том списку се лако могу придодати и други наслови, попут Донових „Изразак Сунца“ (“The Sun Rising”) и „Освит дана“ (“The Break of Day”), да и не помињемо Овидијеве елигије и песме других класичних песника. Дакле, Адамова „исконска“ песма стоји чврсто укореењена у традицији; могло би се рећи да је „конфекцијска“ – скројена по готовом калупу. И не само то: баш то њено „кокетовање“ са традицијом је и чини разазнатљивом сред поетске околине епа; практично је припадност давнашњој традицији, сродност, делимична истоветност (а не делимична разлика) оно што јој дарује идентитет.

Формална традиционалност углавном чини и међе које раздвајају Евино „литерарно прегалаштво“ од поетског суседства. Евин књижевни акт заокружен је традиционалном формом сновиђења, попут оне која чини оквире староенглеског „Сна о распећу“ (“Vision of the Rood”) или Цицероновог „Скипионовог сна“ (“Somnium Scipionis”). Баш као и Адам, Ева је оличење исконске фузије аутора и приповедача (она је *истовремено* писац и приповедач). На примеру Евине „приповести“ се можда и јасније уочавају *романтичарске* (или платонске) поетолошке импликације ове фузије: стварање-приповедање је тренутно, „без предумишљаја“ – последица је божанске надахнутости, а на умећа.

2 Џон Милтон, *Изгубљени рај*, прев. Дарко Болфан и Душан Косановић, „Филип Вишњић“, Београд, 1989, V, 17-25.

3 Спонтаност Адамове поетизације може се посматрати у контексту његове „лингвистичке спремности“ – односно „обдарености језиком“: види, John Leonard, “Language and knowledge in *Paradise Lost*”, *The Cambridge Companion to Milton*, ed. by Daniel Danielson, Cambridge University Press, 1997 (1989), 99.

4 Иако директно не указује на первертирање албе као (традиционалне) форме, указујући на љубавну и еротску природу Сатаниног обраћања уснулој Еви, као и на сродности тог обраћања са „кавалерском“ поезијом, Карен Л. Едвардс стиже на корак од идентификовања Сатаниног „ноктурна“ као первертиране Адамове албе: види, Karen L. Edwards, *A Concise Companion to Milton*, ed. by Angelica Duran, Blackwell Publishing, 2007, 150-151.

5 Видети: John Milton, *Poetical Works*, ed. by Douglas Bush, London, Oxford University Press, 1966, V, 38-45: “Why sleepest thou, Eve? now is the pleasant time, / The cool, the silent, save where silence yields / To the night-warbling bird, that now awake / Tunes sweetest his love-laboured song; now reigns / Full-orbed the moon, and with more pleasing light / Shadowy sets off the face of things; in vain, / If none regard; Heaven wakes with all his eyes, / Whom to behold but thee, Nature’s desire?”

Најпре, из самог оквира сновиђења произилази да је литерарно стварање спонтани чин, оно подсвесно чији је сан израз, несвесно над којим радио нема готово никакве контроле (само се по себи намеће поређење са, рецимо, Колриџевим (*Coleridge*) „Кублај каном“ (“Kubla Khan”) односно више са његовим ноторним објашњењем околности под којима је та песма наводно настала).

Затим, Евину причу-сан, заправо је креирао Сатана: он је тај који је Еви причу дошапнуо док је спавала; суштински, његову причу је затим Ева испричала као своју, очито без свести о постојању овог волшебног првобитног аутора. Наравно, нико осим Еве није ту Сатанину причу слушао – нико, па ни читалац. Сам чин њеног преношења од Сатане до Еве остаје некако немушт (Сатана је иначе шапће у Евино уво у облику жабе); то је комуникација која остаје заоденута великом мистерије. То је и природно, с обзиром на то да би у овом смислу Сатана био нико други до мистеријски, свесним умом несхваћени извор надахнућа, натприродни извор инспирације, коме је Ева, односно песник-стваралац послужила као посредник, нешто попут оног Платоновог металног опипљка који привлачну силу дугује натприродном магнету.

Најзад, ентузијастичка поетика афирмисана је и субјектовом интерпретацијом литерарних достигнућа становника Рајског врта. Дакле, Милтонов субјекат (или, чак, Милтон⁶ сам), говорећи конкретно о Евиним и Адамовим јутарњим молитвама, те књижевне домашаје и сам препознаје и тумачи:

...започеше [Адам и Ева]
 Молитве им, што их сваког јутра слаше,
 Увек другачије; јер ни посебан начин,
 Ни свети занос не требаше [недостајаше] им да славе
 Свог Творца, већ здушно, жарко, говором ил' појем,
 Без припреме; таква бујица хитра
 Потече им с усница у прози ил' метру,
 Складнија много но лауту ил' харфу да треба
 Да власти дају јој више... (V, 144-152)

Из наведених стихова је очигледан став који би се могао одредити као „контра поетике техне“ – наглашено одсуство припреме и предумишљаја из креативног чина. Романтичарска бујица, занос, жар, тренутност, карактеристике су ове поетике којих као да је јека она Вордсвортова девиза о поезији као „спонтаном изливању силовитих осећања“ (“spontaneous overflow of powerful feelings”)⁷.

У складу са ентузијастичко-романтичарском обојеношћу еденске примордијалне књижевности, Евин наратив је, у односу на Адамов, и сензационалнији, узбудљивији, магичнији. (Ева приповеда о томе како јој је непознати крилати анђео понудио кобни плод са Дрвета сазнања, који она *проба*⁸, што је затим поведе

6 Из бројних инвокација упућених Музи, односно Богу, јасно је да је Милтон себе сматрао од Бога надахнутим песником: његова је удовица наводно изјавила „да је [Милтон] крао ни од кога до од музе што га је надахњивала, а та је муза био Свети дух божји“. Види, Denis Saurat, “Faith, Philosophy and Poetry”, *Milton Criticism*, ed. by James Thorpe, Routledge & Kegan Paul, London, 1962 (1951), 171.

7 Види, William Wordsworth, “Preface to *Lyrical Ballads*”, *Lyrical Ballads & Other Poems*, Wordsworth Editions Limited, 2003. 8. Овај Вордсвортов текст је у српском преводу објављен под насловом „Поезија и поетска дикција“, прев. Зарија Вукићевић, у *О поезији*, одабрао и редиговао Боривоје Недић, Просвета, Београд, 1956, 5-33.

8 Дакле, Милтонова Ева је заправо два пута јела плод забрањеног дрвета, а по први пут у свом про-рочком сну.

на изненадни лет у Космос, одакле јој се пружа величанствени поглед на Земљу). И иначе су стихови које Ева у епу говори понесени, страсни – у складу са Милтоновом поетолошком девизом да поезија треба да буде једноставна, сензуална и страствена⁹.

Исто тако, у контексту романтичарске поетике може се сагледати и *близина* горе поменутог Адамовог и Евиног књижевног доприноса; наиме, Евина прича непосредно следи Адамову албу, као да је њоме потстакнута. Осим тога, и наратив архангела Рафаела непосредно следи Евин. Готово да би се могло рећи како та Адамова алба започиње извесну микро-лавину. Наравно, Адамова алба директно не инспирише ни Евину ни Рафаелову причу; штавише, она им ни на који начин није садржински блиска, већ представља интегрални део још увек непомућене идиле Еденског врта. Евин и Рафаелов наратив, пак, одударају од идилчне хармоничности Едена: мрачни су, злослутни, груби, у случају овог другог и крвави. Садржинска блискост ових наратива, као и близина њиховог настајања сугерише постојање заједничког покретача – Сатане: он шапуће уснулој Еви „ње-ну“ причу, док Рафаелова прича стиже као реакција сила добра на Сатанино приспеће у Еденски врт. Књижевност, дакле, бива потакнута оним романтичарским мраком, гротеском, несрећом.

Ева, како конвенција форме и романтичарски поетолошки оквир налажу, приповеда о необичним збивањима што их је видела / искусила у сну; ако је то уопште био сан, како она с правом сумња у разграниченост своје приче-сна и реалности (V, 32). Тај први тренутак Евине сумње одводи Евин литерарни идентитет до сједињеног тројства: аутор, приповедач и *проучавалац*.

Наиме, њена горе наречена сумња представља рудиментарну форму промишљања о наративу / сновиђењу: наиме, сневана прича се Еви тако силовито дојмила, да је она једноставно није могла одбацити као обичан фантазам. Ева је тако овим – додуше, спонтаним и успутним – егзегетским излетом стигла надомак започињања традиционалног истраживања односа књижевности и *истине / реалности*. Дубоко доживљена истинитост приче води Еву катарктичном доживљају: знаци „кајања слатког / и побожног страха“ (V, 134-5) које Адам пољупцима брише из Евиних очију, дочаравају специфичну искуствену смешу аристотеловске идентификације, страха и сажаљења са једне, и естетског ужитка са друге стране.

Евина сумња затим и Адама одводи стазама испитивања и проучавања књижевног: након што је одслушао Евину приповест, он се и сам упушта у њену интерпретацију, стиже до делом различитог закључка о природи односа сна, односно приче на једној, и реалности, односно истине на другој страни. Та различитост Адамове интерпретације готово да осликава онај неизбежни расцеп између ауторовог и накнадног (слушаоцевог или читаоцевог) виђења¹⁰, а који настаје оног тренутка кад прича буде по први пут испричана. Та разлика између Адамовог и Евиног виђења, односно интерпретација њеног сновиђења, одводи нас за корак даље од почетака промишљања о књижевности, то јест доводи нас на корак од базичне форме дијалога, дискурса о књижевности.

9 Види, David Loewenstein, *Milton: Paradise Lost*, Cambridge University Press, 2004 (2003), 86.

10 Могло би се тврдити да овде долази и до општег интерпретативног расцепа између Адама и Еве: види, Robert Wignura, “Eve’s Dream, Interpretation and Shifting Paradigms: Books Four and Five of *Paradise Lost*”, *Milton Studies*, University of Pittsburgh Press, 2008, 109.

Различитост Адамовог тумачења проистиче, наравно, из различитости његовог приступа: он спрегу истине и фикције у причи-сну на први поглед мери реалистичко-натуралистичким аршинима. Но, Адамово наизглед олако отписивање Евине приче са аспекта њене ирелевантности по стварност, очигледно је макар делимично мотивисано заштитничком и тешитељском намером. Другим речима, и он причу ипак доживљава озбиљно у смислу њене релевантности по будућу реалност, односно истину: и он се прибојава оне романтичарске, пророчке истинитости Евине приповести.

Дакле, упркос краткотрајном Адамовом кокетовању са реалистичким промишљањима о књижевности, ипак се, својом формалном традиционалношћу и жанровском давнашњошћу, тако и свим овим металитерарним импликацијама, Евина приповест уклапа у општи поетички мото Еденске утопије који би гласио „назад романтизираној прошлости и првобитној једноставности“, а који ваљда једини и приличи Милтоновом романтичном, пасторалном рају. Приступањем томе рају као металитерарном коментару као крајњи исход назире се носталгично-утопијска визија идеала првобитне, непосредне, спонтане, узбудљиве, пророчке књижевности, али и визија својеврсне идеалне фузије аутора, „извођача“, конзумента и проучаваоца, идеала који остаје за сва разочарања отворено светилиште и уточиште, а свим теоријама алтернативни водич кроз књижевно постојање.

Референце

- Вордсворт, Вилјем, „Поезија и поетска дикција“, прев. Зарија Вукићевић, у *О поезији*, одабрао и редиговао Боровоје Недић, Просвета, Београд, 1956, 5-33.
- Edwards, Karen L., “Gender, Sex and Marriage in Paradise”, *A Concise Companion to Milton*, ed. by Angelica Duran, Blackwell Publishing, 2007, 144-160.
- Leonard, John, “Language and knowledge in *Paradise Lost*”, *The Cambridge Companion to Milton*, ed. by Daniel Danielson, Cambridge University Press, 1997 (1989), 97-112.
- Lewalski, Barbara Kiefer, “The Genres of *Paradise Lost*”, *The Cambridge Companion to Milton*, ed. by Daniel Danielson, Cambridge University Press, 1997 (1989), 79-96.
- Loewenstein, David, *Milton: Paradise Lost*, Cambridge University Press, New York, 2004 (2003).
- Милтон, Џон, *Изгубљени рај*, прев. Дарко Болфан и Душан Косановић, „Филип Вишњић“, Београд, 1989.
- Milton, John, *Poetical Works*, ed. by Douglas Bush, London, Oxford University Press, 1966.
- Saurat, Denis, “Faith, Philosophy and Poetry”, *Milton Criticism*, ed. by James Thorpe, Routledge & Kegan Paul, London, 1962 (1951), 169-177.
- Wiznura, Robert, “Eve’s Dream, Interpretation and Shifting Paradigms: Books Four and Five of *Paradise Lost*”, *Milton Studies*, University of Pittsburgh Press, 2008, 108-123.
- Wordsworth, William, “Preface to *Lyrical Ballads*”, *Lyrical Ballads & Other Poems*, Wordsworth Editions Limited, 2003. 5-25.

LITERATURE AND BEYOND IN THE EDEN-UTOPIA OF JOHN MILTON

Summary

The Paper examines the presence of the literary and the meta-literary in the internal reality of Milton’s Garden of Eden. Milton’s protagonists are shown to be authors, ‘performers’, consumers and ‘commentators’

of a primordial, traditional and romantic literary production. Milton's nostalgic, romanticized ideal of rudimentary literariness represents a kind of sanctuary for the disappointments of the modern as well as an alternative guide to literary existence.

Key words: literary, meta-literary, ideal, rudimentary, traditional, romantic / enthusiastic, poetics

Nikola Bubanja

СТАРИ И НОВИ МИТОВИ У ДЕЛУ ПЕНЕЛОПИЈАДА МАРГАРЕТ ЕТВУД

Истакнути теоретичари књижевности (Мари Вотије, Шерон Роуз Вилсон и др.) приметили су да извесни канадски књижевници, као и Маргарет Етвуд, често у својим делима познате архетипове из прошлости преносе у нове временске оквире и препричавају их на другачији начин. Такво префигурисање старих образаца у нове структуре, по Мари Вотије, одиграва се под призмом тренутних историјско-политичких струјања, као и актуелних књижевних оријентација. У духу постмодернизма, постколонијализма и феминизма, Маргарет Етвуд улогу наратора редовно додељује ликовима који су у канонизованој верзији мита или догађаја из прошлости били споредни или пасивни јунаци, попут Пенелопе у *Одисеји*. Етвудова Пенелопа проговара гласом запостављене супруге која се осмелила да изнесе своје виђење о битним догађајима из свог окружења, као и занимљива, а универзална размишљања жене којима се никада кроз историју није придавала пажња.

Кључне речи: митови, Маргарет Етвуд, постмодернизам, постколонијализам

Поред митолошких мотива из Библије и северноамеричких домородачких прича, велику инспирацију у стваралаштву Маргарет Етвуд пружају антички митови. Како примећују извесни теоретичари, као што је Шерон Роуз Вилсон и Линда Хачион, Етвудова често познате архетипове из прошлости преноси у нове временске оквире, тј. данашњицу, али их препричава на другачији начин.

У њеним делима, главна улога обично бива додељена протагонистима који су у оригиналним митовима, упечатљивим догађајима из прошлости, а каткад и у сопственим животима, били споредни или пасивни јунаци. Етвудова покушава да, из перспективе ових занемарених учесника, поново исприча давно озваничену верзију приче или мита и на тај начин створи нови мит.

Слично настојање у канадској књижевности, на примеру историографске метафикције шест истакнутих писаца у периоду од 1975. до 1985. године, приметила је Мари Вотије. Из тог разлога, Вотијеова постколонијализам и постмодернизам, који проблематизују истине традиционалних митова, историје и поретка, назива тзв. Митом Новог света. Споменуто префигурисање старих образаца у нове структуре, како износи Вотијеова у делу *Мити новог света: постмодернизам и постколонијализам у канадској књижевности*, служи да задовољи извесне историјско-политичке потребе времена и места. У овом раду се испитује на који начин и у коју сврху Маргарет Етвуд, попут својих колега о којима пише Мари Вотије, деконструираше један стари мит да би га реконструисала у нови.

За своју студију *Мити Новог света: постмодернизам и постколонијализам у канадској књижевности*, Вотијеова је одабрала по један роман канадских писаца: Жовет Маршезо, Руди Виба, Џорџ Бауеринг, Франсоа Барсело, Жак Годбо и Џој Когава. Дела споменутих аутора су Вотијеовој привукли пажњу јер:

Ови романи, док препричавају приче из прошлости из угла културних, историјских, фикционалних и теоријских преокупација своје 'садашњице', решавају и обухватају многе од тренутних филозофских изазова онога што се од стране Лиотара и осталих именује као постмодерно доба.¹

Њено истраживање се фокусира на „присуство мита, нарочито свесно и иронично обрађивање мита, у овим парадоксалним романима“.² На сличан начин се митом бави Маргарет Етвуд у роману *Пенелопијада*.³

У првом поглављу своје књиге Вотијеова говори о тенденцији канадских писаца, који потичу из широког дијапазона мултикултуралне Канаде, да разграђују и поново осмишљавају прошлости својих друштвених заједница. Приликом свог стваралачког чина, ови писци се служе паралелама из библијских и античких митова, као и северноамеричких домородачких прича.

У другом поглављу се говори о двозначним и контрадикторним аспектима у оквиру канадског националног идентитета у Квебеку. Наведена питања се објашњавају кроз осврт на романе Жака Годбоа *Главе Пайиноа* и Руди Вибе *Опечени шумски људи*.

Посебно интересовање би требало посветити трећем, четвртном, петом и шестом поглављу књиге *Мити Новој светли: постмодернизам и постколонијализам у канадској књижевности*. Овде се говори о односу канонизованих прича из прошлости и актуелних проучавања књижевности, као што су, не само постмодернизам и постколонијализам, већ и феминизам.

У трећем поглављу се на примеру романа Маршезоове и Когаве илуструје тежња жена да се супротставе патријархалној митологији Библије. Заправо, у делима оба аутора „владавина било ког утврђеног митолошког система се оспорава“.⁴ Видећемо како се Етвудова Пенелопа на сличан начин суочава са патријархалном митологијом античког света.

У четвртном поглављу, Вотијеова анализира нарацију женског приповедача у роману Маршезоове у односу на четири водећа концепта у феминистичкој прози: тело, рад, јавно изражавање и моћ. Главна инспирација Вотијеовој у њеном позиву је чињеница да: „Писана историја – обично чињенице ко је освојио који рат – традиционално игнорише женске животе. С обзиром на мушку доминацију у историји и историографији, усмено казивање отвара нове могућности женама да потврде своје приче“.⁵ Међутим, како наратори и писци којима се бави Вотијеова, тако и приповедачи у делима Маргарет Етвуд осећају потребу да се „са речи пређе на дела“ и запишу сећања са своје тачке гледишта. По речима феминисткиње Клио Колектив, које наводи Вотијеова, јавно изражавање је: „први

1 Marie Vautier, *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canada Fiction*, McGill-Queen's University Press, 1998., XIII. "These novels, while retelling stories of the past in the light of the cultural, historical, fictional, and theoretical concerns of their 'present', address and incorporate many of the present philosophical challenges of what has been designated by Lyotard and others as the postmodern age."

2 Ibid., XIII. "the presence of myth, especially self-conscious and ironic work on myth, in these paradoxical novels."

3 О миту у канадској књижевности опширније видети: Radojka Vukcevic, *U sjenci mita*. Андријевица: „Комови“, 2003.

4 *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canada Fiction*, 127. "the hegemony of any fixed mythological system is challenged."

5 Ibid, 168. "Written history – usually a matter of who won which war – has traditionally ignored women's lives. Given the male dominance of history and historiography, the oral mode opens up new possibilities for women's reclaiming of their stories."

корак ка самоостварењу. Јавно изражавање значи одбијање да се сакрије љутња, страх или нада, дочаравање како се осећаш као жена, предочавање женских проблема као предмет дискусије за свакога и описивање света из женске перспективе“.⁶

У петом поглављу се говори о романима *Племе Франсоа Барселоа* и *Ужарена вода* Џорџа Бауеринга. Вогијеова споменута дела тумачи из постколонијалне перспективе, истичући идеју да у односу на један исти догађај може постојати много другачијих виђења. На пример, у свом делу, Бауеринг покушава да истраживачким подухватима Џорџа Ванкувера, о којима се говори у историјским уџбеницима, да лични печат. Ванкувер се не приказује као историјска фигура према којој се мора односити са страхопоштовањем због његових неустрашивих освајачких подвига, већ као обичан човек, склон слабостима, стрепњи и надањима. На сличан начин, Етвудова се усудила да пише о великом грчком јунаку Одисеју у делу *Пенелопијада*.

Предмет проучавања шестог поглавља су иста два, малопре споменута романа. Поред разматрања улоге уметника, како у овим делима, тако и шире посматрано, Вогијеова настоји да објасни улогу ироније, пародије и алегорије у наратији, како би се на нови начин осветлили извесни догађаји из прошлости.

Све у свему, у духу постмодернизма, наратори у романима којима се бави Мари Вогије, као и приповедачки глас Етвудове „проблематизују концепт историје да би омогућили обраду другачијих и маштовитијих погледа на прошлост“.⁷ Кроз већину романа који заступају идеју о Миту Новог света провејава „снажно незадовољство у погледу наводних аутентичних *писаних* историјских докумената, као начина за преношење знања о прошлости“.⁸ Кроз поступке и речи главног јунака у Руди Вибевом роману *Ойчени шумски људи*, Вогијеова долази до закључка да „различити наратори стварају другачије истините приче“.⁹

Споменуто схватање заступа Маргарет Етвуд која нас у Уводу своје књиге кратко подсећа на озваничену верзију мита о Одисеју, али додаје: „Али Хомерова *Одисеја* није једина верзија те приче.“¹⁰ Пре почетка нове верзије мита о Одисеју, Етвудова каже:

„Одабрала сам да приповедање ове приче препустим Пенелопи и дванаест обешених слушкиња. Слушкиње образују Хор који пева и скандира и који се фокусира на два питања што се намећу након сваког критичког тумачења *Одисеје*: шта је разлог вешања слушкиња, и шта је то Пенелопа заправо смрала? Та прича, како је испричана у *Одисеји*, не држи воду: превише је недоследности. Обешене слушкиње ми никада нису давале мира; што је случај и са самом Пенелопом у *Пенелопијади*.“¹¹

Етвудова признаје да је користила грађу из *Грчких митова* Роберта Гревса приликом писања о Пенелопином пореклу, детињству и зрелом добу, о извесним

6 Ibid, 182. "...is the first step to self-assertion. Speaking out means refusing to hide one's anger, fear or hope, expressing how you feel as a woman, making women's issues a subject of discussion for everybody, and describing the world from a woman's perspective."

7 Ibid, 58. "They problematize the concept of history in order to permit the elaboration of alternative and imaginative perspectives of the past."

8 Ibid, 69. "...a strong dissatisfaction with the supposedly authentic *written* documents of history as a means of communicating knowledge of the past."

9 Ibid, 74. "...different 'true stories' are made by different narrators."

10 Margaret Atwood, *Penelopijada*. Beograd: Geopolitika, 2005, 16.

11 Ibid, 16.

неугодним гласинама које су о њој кружиле, као и о Пенелопи као предводници култа богиње. Међутим, чињеница је да ни у Гревсовим *Грчким митовима*, ни у једној историјској хроници, није придата већа пажња како Пенелопи, тако ни дванаест обешених слушкиња. Лик Пенелопе у *Пенелопијади* је осмишљен да исправи споменуту неправду.

У традиционалном предању о Одисеју, целокупна радња се усмерава у корист приказивања Одисејеве довитљивости и храбрости. Готово да ништа дубље не можемо сазнати о Пенелопином карактеру, јер немамо увид у њену страну приче. Међутим, Пенелопа која се оглашава из мртвих у роману Етвудове износи смело другачија запажања о Одисеју у односу на она на која смо навикли:

„Многи верују да је његова верзија догађаја истинита, плус-минус неколико убистава, неколико прелепих заводница, неколико једнооких чудовишта. Чак бих му и ја поверовала, с времена на време. Знала сам да је варалица и лажов, само нисам веровала да ће своје варке испробати на мени. Зар нисам била верна? Зар нисам чекала, и чекала, и чекала, упркос искушењу – готово пориву – да то не чиним? И на шта се ја сводим, након што је прихваћена званична верзија? На поучну легенду. На штап којим туку друге жене. За што да не буду тако обзирне, тако достојне поверења, тако прожете патњом као ја? Они су заузели такав став, певачи, они што распредају невероватне приче. *Не следиће мој пример*, желим да вам вриснем на уво – да, вама.“¹²

У духу потколонијализма, који подстиче идеје и потребе некадашњих занемарених друштвених заједница попут извесних националних мањина, дијаспоре, геј популације, као и жена нарочито, у делу Маргарет Етвуд проговара једна запостављена јунакиња из мита. По речима Вотијеове „поновним задобијањем своје моћи да проговоре, жене допуштају себи да поново испричају историје – лични и политичке – и тако промене 'статус кво' у патријархалном свету“.¹³

Етвудова Пенелопа, у неколико наврата, показује једну од водећих карактеристика Мита Новог света – „одбијање утврђеног ауторитативног реда, било да је он привремен или духовни“.¹⁴ Ова јунакиња, не само да оштро говори о оцу, мужу, сину, свекрви или безобзирном односу према женама, већ не преза ни од критике на рачун богова; као што су изјава: „Богови су по неким грозним особинама подсећали на дерлад“.¹⁵ Пенелопа види додељивање Божје казне као наивну игру Богова:

„Коју ћемо молитву данас услишити?“, питају један другог. „Ај' бацамо коцку! Овом нада, оном очај, а кад смо већ ту, ај' да оној жени тамо уништимо живот тако што ћемо спавати са њом у облику речног рака!“ Мислим да се шегаче с људима највише зато што им је досадно.“¹⁶

По Пенелопиним речима, патња и „шегачење“ са њеним животом су започели у детињству, када је њен отац желео да је убије, чувши пророчанство да ће му ћерка изаткати мртвачки покров. Касније се лош однос мушкараца према њој на-

12 Ibid, 18.

13 *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canada Fiction*, 118. „...by regaining their power over speech, women permit themselves to retell their histories – personal and political – and thus to alter the status quo of the patriarchal world.“

14 Ibid, 118. „...the rejection of established authoritarian order, be it temporal or spiritual.“

15 *Penelopijada*, 33.

16 Ibid, 103.

ставио и после брака: најпре када се за њу организовало надметање, тј. „аукција“, како сама каже, а потом је предата Одисеју као „пакет меса“.¹⁷

Одисеј је сматрао да има право да надзире, контролише и чак прекине њен живот уколико она не поштује његова правила. Као тест верности је уградио необичну ногу на брачном кревету, тако да он не може да се помери. Тај податак је требало да остане њихова тајна, која би једино могла бити разоткривена, ако би неки други мушкарац ушао у њихове брачне одаје:

„Ако се рашчује за ту ногу, рекао је Одисеј кобајаги злослутним тоном, он ће знати да ја спавам са неким другим, и онда ће се – рекао је, мрштећи се на мене на начин који је требало да буде шаљив – стварно јако наљутити и мораће мачем да ме исецка на ситне комадиће, или да ме обеси о кровну греду.“¹⁸

Исти тај Одисеј који је страховао за своју част, током свог двадесетогодишњег лутања, није много марио да се понаша као частан и узоран супруг. Његово путовање пратиле су необичне и преувеличане приче, али је Пенелопа брзо увидела о чему се, заправо, ради:

„Одисеј се борио са дивовским једнооким Киклопом, говорили су једни; не, био је то само једнооки крчмар, говорили су опет неки други, а свађа је уследила због неплаћеног рачуна. Неке људе су појели људождери, говорили су једни; не, била је то само уобичајена кафанска туча, говорили су други, са уједањем за уши и крварењем из носа и пробадањем ножем и вађењем утробе. Одисеј је био гост неке богиње на некаквом зачараном острву, говорили су једни; она је претворила његове људе у свиње – што по мом мишљењу није било тешко – али их је поново претворила у људе јер се заљубила у њега и хранила га је нечувеним ђаконијама које је припремала властитим бесмртним рукама, и њих двоје су махнито водили љубав сваке ноћи; не, говорили су други, била је то само скупа јавна кућа, а он се увалио код мадам.“¹⁹

Иако је једва успевала да се сама стара о Одисејевом имању и буде поштедна и примерна супруга, Пенелопа није наишла на поштовање ни од стране свог непослушног сина Телемаха, који је несмотрено побегао са двора да тражи оца са убеђењем, ...да ће његов отац бити поносан на њега што је показао да није мекушац и ослободио се власти жена, које су, као и обично, преосетљиве и немају ни трунке разборитости ни здравог разума.²⁰

Н. А. Кун у делу *Легенде и митови старе грчке* препричава верзију мита о Одисеју у којој је Пенелопа, као и код Гревса, приказана као споредан лик, који нема никаквог удела у радњи. Одисејева супруга је приказана као мајка и жена недостојна поверења и неспособна да се избори са животним проблемима. Однос Телемаха и Пенелопе, Кун илуструје реченицом:

„Телемах је молио мајку да се врати у своје одаје и да ради оно што јој као жени и домаћици приличи: да преде, тка, пази на рад робиња и ред у дому. Он је молио мајку да му се не меша у посао који јој не одговара, рекавши јој да је у дому свог оца Одисеја он једини господар.“²¹

17 Ibid, 42.

18 Ibid, 64.

19 Ibid, 69.

20 Ibid, 99.

21 N. A. Kun. *Legende i mitovi stare Grčke*, Beograd: Dečja knjiga, 2004, 399.

Послушна Пенелопа у *Одисеји* се није бунила против ових речи, већ је отишла у своје одаје и наставила да тугује за Одисејем. Како Хомер наводи:

„Томе се задиви мати и пође у одаје своје,
јер синовље паметне речи у срце узе.
А кад у одаје горње за дворкињана се попе,
За мужем јадати стане, за својим Одисејем драгим,
Док јој Атена сјајноока на очи не разли санак.“²²

Таква пасивна улога Пенелопе видљива је кроз целу Одисеју, па није необично што су истакнути теоретичари мита стекли такав утисак о њој.

Како Кун даље описује, када је Телемах кренуо да тражи свог оца код Менелаја и Нестора, није се ни јавио својој мајци, већ је свој план поверио Еуриклеји, коју је замолио „да се за време његовог одсуства стара о његовој мајци“.²³ Похвално је што се син на изванредан начин брине о својој мајци, али не на такав начин као Телемах, који се према Пенелопи понаша као према недораслом детету, па не сме да јој се повери да одлази и сматра да би неко други требало да се стара о њој, јер она то не уме.

Са друге стране, Телемах често није умео да испоштује своју мајку што је двадесет година била верна и одана његовом оцу. Никакви дарови, ни ласкања Просаца нису могли пољуљати љубав Пенелопе према Одисеју. Кун истиче да, када је један просац почео да слави лепоту Одисејеве супруге: „Пенелопа га саслуша и одговори му да више није лепа као што је некад била, јер је лепоту изгубила откако је Одисеј оставио. Затим рече да би јој се лепота опет вратила само да јој се врати Одисеј. Она је корила просиоце што хоће да је принуде да ступи с једним од њих у брак који мрзи и што својим пировима расипају Одисејево имање“.²⁴

Пенелопа је показала да је опрезна јер, када јој се Одисеј показао након што је убио просце, она му није одмах потрчала у загрљај, пре него што се доиста уверила да је он њен супруг. Одисејев идентитет потврђен је кроз њихову заједничку тајну коју су само они разумели у разговору. Међутим, на Пенелопин опрез и оклевање, Телемах је без потребе заузео став осуђивања: „О, вољена мајко – тако рече Телемах – зар је у твојим грудима срце од камена? Најзад се вратио твој муж, а ти седиш и ни речи да проговараш. Тешко да би се у читавом свету могла наћи жена која би тако нељубазно дочекала свог мужа, који јој се враћа после дуге растанка“.²⁵

Готово нико није умео да цени Пенелопине врлине. Из реченица осталих протагониста у Хомеровом спеву *Одисеја*, може се закључити да Пенелопу нису доживљавали достојну великих подвига и поверења. Одисеја, приликом једног од његових подвига када је требало да уђе у Хадов подземни свет, душа Агамемнона саветује да се не поверава Пенелопи када стигне у Итаку.²⁶

Извесна сумња у Пенелопину разборитост изражава се кроз речи богиње Атене када саветује Телемаха да се врати из Спарте на Итаку. Споменута богиња у сну саопштава Телемаху: „Помисли само како су превртљиве жене. Ако тво-

22 Хомер, *Одисеја*. Београд: Просвета, 1990., 17.

23 *Legende i mitovi stare grčke*, 402.

24 *Ibid*, 444.

25 *Ibid*, 455.

26 *Ibid*, 426.

ја мајка пристане да се уда за Еуримаха, заборавиће те и бринуће се само о деци другог мужа“.²⁷

Ниподаштавајући однос према Пенелопи, као и према жени уопште, није стран ни једном мушкарцу, како у *Одисеји*, тако ни у *Пенелопијади*. Чак и Просци, који су безуспешно навалили да се удварају Пенелопи, током Одисејевог одсуства, показују сличну склоност: „Били су страшно љути, чему је доста допринело и то што их је насамарила једна жена, и направили су ужасну сцену, те сам морала да зауздем одбрамбени став.“²⁸

Међутим, не само да Пенелопа никада није имала заштиту од стране неког мушкарца у њеном окружењу, већ није налазила ни на симпатије и подршку међу припадницама женског пола, у окружењу Одисејеве родбине. Одисејева мајка је немо оптуживала да је беспослена и није хтела да је удостоји разговора, док је Одисејева дадиља Еуриклеја мучила наметљивим и иритирајућим саветима о Одисеју:

„Била је пуна информација о томе шта он воли и како се према њему треба опходити, јер, није ли га она сама дојила и бринула о њему кад је био беба и васпитавала га док се није замомчио? Само је она смела да га купа, да му утрљава уље у рамена, да му спрема доручак, чува његове драгоцености, бира му одећу, и тако даље. Поред ње, ја нисам имала шта да радим, никакву ситницу коју би чинила свом мужу, јер, кад год бих покушала да урадим нешто, неку ситну обавезу жене према мужу, она би се одмах створила поред мене да ми каже како Одисеј то воли другачије. Чак је и одећи коју сам му правила увек нешто фалило – била је прелогана, претешка, прекрута, претанка. „Биће довољно добро за управитеља имања“, рекла би, „али никако за Одисеја.“²⁹

Неке жене данас би могле да се поистовете са сличним стереотипима, неразумевашем и осталим Пенелопиним проблемима. Свесна Пенелопиних брига, Шенон Карпентер Колинс бележи: „Тако да Пенелопа мора да се такмичи са Јеленином надмоћном лепотом, са Антиклејиним надмоћним ставом и Еуриклејиним надмоћним знањем и искуством“.³⁰

Међутим, овакво женско надметање и борба за Одисејеву наклоност није подстакнута доколицом или глупошћу, јер „цео њен опстанак зависи од тога“.³¹ „Ко би она била да није жена краља Итаке?“³², пита се Колинсова. Одговор је очигледан: „Само као Одисејевој жени, омогућена јој је нека заштита и брига. Без те заштите и бригае, она би била рањива као слушкиње“.³³

Просци су се бахато понашали на Одисејевом имању, иако нису били потпуно уверени да се Одисеј неће вратити. Пенелопа је морала мудро и стрпљи-

27 Ibid, 435.

28 *Penelopijada*, 92.

29 Ibid, 56.

30 Shannon Carpenter Collins, "Setting the Stories Straight: a Reading of Margaret Atwood's *The Penelopiad*". *Carson-Newman Studies*, Vol. XI, No. 1 Fall 2006 ISSN 1081-7727, 64. Доступно на: http://library.cn.edu/speccoll/cn_studies/volxx_issy/v11n1_2006.pdf#page=62 "So Penelope must compete with Helen's superior beauty, Anticleia's superior attitude, and Eurycleia's superior knowledge and experience."

31 Ibid, 64. "...her very survival depends upon it."

32 Ibid, 64. "Who would she be if she were not the wife of the king of Ithaca?"

33 Ibid, 64. "At least as Odysseus' wife, she is afforded some protection and care. Without that protection and care, she would be as vulnerable as the maids".

во да се опходи према њима, истовремено водећи рачуна да не укаља своју част. Овакво поступање захтева „онолико много смелости и памети колико је Одисеју било потребно у његовим авантурама“, закључује Колинсова.³⁴

Једину помоћ и подршку Пенелопа је добијала од својих дванаест слушкиња које су за њу шпијунирале и контролисале просце. Међутим, нико други није био упознат са споменутим планом и тактиком. Кад се Одисеј вратио, Еуриклеја му је пренела да су слушкиње одржавале контакте и интимне односе са просцима, па их је он обесио без знања Пенелопе. Пенелопа у *Одисеји* није могла да промени такву одлуку и да стане у одбрану слушкиња, јер би угрозила свој статус у Одисејевим очима и патријархалном свету. Морала је да ћути, тугује у тајности и цео живот носи грижу савести због смрти слушкиња. Међутим, у *Пенелопијади*, не само да о овом догађају приповеда Пенелопа, већ реч добијају и слушкиње:

„И ми смо биле деца. И нас су родили погрешни родитељи. Родитељи си-ромаси, родитељи робови, родитељи сељаци и родитељи кметови; родитељи који су нас продали, родитељи од којих су нас украли. Ти родитељи нису били богови, нису били полубогови, нису били нимфе нити Најаде. Добили смо посао у палати, као деца; тежачили смо од јутра до сутра, као деца. Ако смо плакале, нико нам није брисао сузе. Ако смо спавале, будили би нас шу-тањем. Говорили су нам да немамо мајке. Говорили су нам да немамо оца. Говорили су нам да смо прљаве. И биле смо прљаве.“³⁵

Ешвудова подрива мит о Одисеју не само пребацивањем тежишта на женске ликове, већ и убацивањем лирског жанра у ову познату епску причу. Хор слушкиња, које приповедају о својој судбини упоредо са Пенелопом, у извесним поглављима дочаравају нам своју судбину кроз риму и лирске песме, тј. баладе, тужбалице, морнарске и љубавне песме.

У античкој књижевности мало се зна о женским античким хорovima. Фрејденбергова споменуто чињеницу објашњава речима: „...када је образована трагедија, она се већ ослањала на мушки пантеон“.³⁶ Међутим, у старијим Есхиловим трагедијама дат је приказ женских хорова који пате, а код Еурипида, од укупно 17 сачуваних комада у 14 се појављују хорови жена. Фрејденбергова примећује да „...сви они певају о женским страстима везаним за ерос или смрт“.³⁷

Женски хор у *Пенелопијади* приповеда о смрти, али дотиче тему друштвено-политичке неједнакости и вековну егзистенцијалну проблематику која почиње да се разрешава у постмодернизму и постколонијализму. У опису женског хора у античкој драми, у делу *Мит и античка књижевност* се каже: „У тим стасимонима готово увек фигурира женско божанство, о којем се и говори. То су или Хелена, или Еринија, или Дика, или Мојра.“³⁸ Женско божанство о којој говоре слушкиње у Пенелопијади коју ословљавају „врховном свештеницом“³⁹ матрилинеарног култа месеца јесте Пенелопа.

О споменутом божанству говори Роберт Гревс у делу *Грчки митови*. Судаћи по остацима ликовне уметности и по митовима, Гревс долази до закључка да је у целој Европи неолитског доба постојао „јединствени систем религиозних иде-

34 Ibid., 64. „...as much daring and cleverness as Odysseus ever needed in his adventures.“

35 *Penelopijada*, 25.

36 Olga Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, Beograd: Prosveta, 1987., 457.

37 Ibid, 457.

38 Ibid, 457.

39 *Penelopijada*, 120.

ја, заснован на обожавању многоимене богиње-мајке за коју се знало и у Либији и у Сирији.⁴⁰ Веровало се да је велика Бела Богиња „бесмртна, непроменљива и свемоћна“⁴¹, због чега је уливала страх мушкарцима који су је обожавали и покоравали се матријархату.

Анализирајући бескласно античко друштво, Фрејденбергова, као и Гревс, запажа да у тзв. земљорадничком периоду постоје две велике епохе: „у првој преовладава привредна и социјална улога жене, у другој – мушкараца“.⁴² Интересантно је осврнути се на виђење ове совјетске научнице да: „У раној земљорадничкој епоси, која потискује бављење ловом, доминантна улога жене је сасвим неоспорна.“⁴³ Постојеће друштвене околности одражавају се у митовима у којима „слика плодности постаје владајућа и побеђује слику лова“.⁴⁴ У делу *Мити и античка књижевности* споменута ситуација се образлаже на следећи начин:

„С променом облика производње и преласком главне радне улоге на жену, која је обрађивала земљу, стадијално се мења објекат друштвених погледа. Уместо звери сада фигурирају домаће животиње (отприлике у то време или нешто касније јавља се сточарство), уместо небеске светлости и стихија – земља у функцији рађања, растања, цвећа, трава, плодова, и све се то и даље спаја са живим бићима.“⁴⁵

Цео друштвени живот подређује се владајућој улози жене. Фрејденбергова даље објашњава:

„Слику 'круга' небеске светлости замењује слика 'кружења', 'кружног смењивања' жетве и плодности. Место тотема у реалијама заузима жена, а у иминарним формама 'земља'-мајка. Значење 'мајке' у целини одређује функција рађања, делови тела који учествују у рађању; мушкарац се схвата као 'небо', 'киша', 'сејач'.“⁴⁶

Поред лирским тоновима обојеног хора Пенелопиних дружбеница, на крају књиге Етвудова чак износи драмски елемент кроз организовано иминарно „суђење“ Одисеју за убиство слушкиња. У сведочењу Пенелопиних дружбеница у споменутој сцени, у којој по протоколима данашњег правног система учествују органи правосуђа, оптужени и оштећена страна тј. слушкиње, долази до изражања кључан симбол и тема у Етвудовом стваралаштву:

„Те је тако могуће да то што су нас силовали, а потом и обесили представља свргавање матрилинеарног култа месеца које је извршила група придошлих узурпатора, патријархалних варвара који су обожавали бога оца. Њихов вођа, односно Одисеј, онда је утврдио своју краљевску власт оженивши се врховном свештеницом нашег култа, то јест, Пенелопом.“⁴⁷

Месец, древни симбол женске моћи и матријархата, заузима битно место у стваралаштву Етвудове. Како сматра Шерон Роуз Вилсон, подједнако важну улогу и симболику у делима ове канадске књижевнице носе птице, змије, печурке,

40 Robert Grevs, *Grčki mitovi*. Beograd: Familet, 2002., 12.

41 Ibid, 12.

42 *Mit i antička književnost*, 105.

43 Ibid, 105.

44 Ibid, 105.

45 Ibid, 106.

46 Ibid, 106.

47 *Penelopijada*, 120.

крв и црвена боја који могу бити повезани са Великом Божињом живота, смрти и обнављања или са „чудотворном моћи богиње да осмисли или подари живот“.⁴⁸

Велика Богиња из неолитског раздобља касније се поистовећује са Хером код Грка и Јуноном код Римљана које постају заштитнице тотема, заједнице и сваке жене. У делу *Мит и античка књижевност* Олга Фрејденберг објашњава симболизам богиње Јуноне и повезивање њеног култа са младим месецом: „Као новонастали, обновљен месец, Јунона је била богиња женских функција. Може се рећи да је свака жена, због својих функција плодности, тотемски везивана за Месец (била је једна од месеци), а мушкарац – за Сунце (једно од сунца); тако касније љубавници у молитвама призивају Сунце, а љубавнице – Месец“.⁴⁹

Тумачење функције женског хора у грчким трагедијама може се довести у везу са Митом Новог света. Објашњавајући улогу женских хора у трагедијама, Фрејденбергова каже:

„Преовладавање женских хора у трагедији доводи до занимљивих чињеница. То покреће питање о улози женских партија, не само у хору. Ако се трагедија посматра с тог становишта, открива се да, с изузетком Филокте-та (а Софокле је најмање традиционалан од све тројице трагичара), у свакој трагедији постоје страсти јунакиња. У већим случајевима оне су пригушене или потиснуте страстима јунака. Али, наука није ни гледалац ни читалац. За науку је значајна свака чињеница, без обзира колико је пригушена.“⁵⁰

Хор у *Пенелопијади* је уметнут да би покренуо споменуто „питање о улози женских партија“, али и о улози свих „потиснутих страсти“ кроз историју. За Маргарет Етвуд је важна свака историјска чињеница и лик, ма колико били занемарени у прошлости.

Споменути мешањем и рушењем баријере између жанрова, Етвудова наглашава како је свака норма, па чак и у књижевности, релативан појам. Уклапање у стари и једнообразни образац размишљања и стварања неодрживо је у данашњој владавини плуралитета животних стилова и размишљања. Управо сви они који су сматрани мање вредним или њихови афинитети и потребе нису биле у складу са некадашњим идеалима и потребама друштва, имају потребу да данас поново напишу историју тј. историје. Међутим, како Линда Хачн примећује у вези са постмодернистичким приповедањем и односом према прошлости „то је увек критичка прерада, никада носталгичан 'повратак'. У томе лежи владајућа улога ироније у постмодернизму“.⁵¹

Линда Хачн у делу *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, износи своје виђење о роману *Касандра* Кристе Волф који је заснован на сличној идеји као *Пенелопијада*:

„*Касандра*, Кристе Волф на сличан начин оспорава изнутра традицију, центрирани и центрајући дискурс који, у нашој западној мушкој традицији, обично не признаје жену. Фикционализована, а ипак историјска, Касандра најпре казује своју причу из перспективе трећег ("То је било овде. Ту је она стајала" – 1984, 3), а затим из перспективе првог лица ("Држите корак са причом, стварам свој пут у смрт" – 3). Али постепено постајемо свесни мо-

48 Sharon Rose Wilson, *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*, Jackson: University Press of Mississippi, 1993., 54. "...the goddess's magical ability to create or bestow life..."

49 *Mit i književnost*, 48.

50 *Ibid*, 455.

51 Linda Hutcheon, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi, 1996., 18.

дерне, женске, историјско-романсијерске фигуре која се враћа Касандриним путем у Микену, готово дословно следећи кораке своје претходнице. Њена Касандра је свесна свог будућег посматрача: „Ко год тамо да стоји, сада посматра обалу“ (72). На крају, времена прате промену тачке гледишта: „Овде је место. Ти камени лавови су је посматрали. Чинило се да се померају у правцу светлости“ (138). У променљивој светлости нарације прошло, садашње и будуће се стапају – као што одговара причи о Касандри, пророчици (и фигури жене-уметника).⁵²

Како Пенелопа, тако и пророчица Касандра „препричава Хомеров историјски еп о мушкарцима и њиховој политици и ратовима у оквиру неиспричане приче о жени и свакодневном животу“.⁵³

Попут шест канадских писаца о којима говори Мари Вотије у делу *Мити новог света: постмодернизам и постколонијализам у канадској књижевности*, Маргарет Етвуд деконструира стари антички мит да би га реконструисала у нови мит, односно Мит Новог света, који одговара једној од идеологија данашњице. У делу *Пенелопијада* препричава се мит о Одисеју, али из перспективе Пенелопе и новог схватања о улози жене.

У духу постколонијализма и подстицања некадашњих маргинализованих заједница на оглашавање, Етвудова Пенелопа проговара гласом запостављене супруге која напослетку добија прилику да изнесе своје виђење о догађајима, као и занимљива размишљања која се подударају са тежњама и ставовима једне савремене жене. Штавише, Етвудова чак допушта Пенелопиним слушкињама да се огласе и поново отворе заташкан случај њихове погибије. У складу са постмодернизмом, Пенелопа и дванаест слушкиња доводе у питање приче о беспрекорним поступцима и задивљујућим пустоловинама њеног супруга, чија веродостојност већ вековима није била пољуљана. На тај начин Маргарет Етвуд у свом делу на занимљив начин спаја старе и нове митове, односно чудесне приче из античког доба са феминизмом, постколонијализмом и постмодернизмом.

Литература

- Atvud, M. *Penelopijada*. Beograd: Geopolitika, 2005.
- Vautier, Marie. *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canada Fiction*, McGill-University Press, 1998.
- Vukčević, Radojka. *U sjenci mita*. Andrijevića: „Komovi“, 2003.
- Wilson, Sharon Rose. *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson: University of Mississippi, 1993.
- Grevs, Robert. *Grčki mitovi*. Beograd: Familet, 2002.
- Collins Carpenter, Shannon. "Setting the Stories Straight: a Reading of Margaret Atwood's *The Penelopiad*". *Carson-Newman Studies*, Vol. XI, No. 1 Fall 2006 ISSN 1081-7727, 64. Доступно на:
http://library.cn.edu/specoll/cn_studies/volxx_issy/v11n1_2006.pdf#page=62
- Kun, Nikolaj Albertovič. *Legende i mitovi stare grčke*, Beograd: Dečja knjiga, 2004.
- Frejdenberg, Olga, *Mit i antička književnost*. Beograd: Prosveta, 1987.

52 Ibid, 151.

53 Ibid, 168.

Хомер. *Одисеја*. Београд: Просвета, 1990.

Hutcheon, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi, 1996.

OLD AND NEW MYTHS IN THE PENELOPIAD BY MARGARET ATWOOD

Summary

This paper deals with postmodern, postcolonial and feminist approach to ancient myths in Canadian literature. The analysis is based on Margaret Atwood's work *The Penelopiad*. Atwood and her colleagues often deconstruct old myths and recreate new versions of those stories by retelling them from different perspectives in their works. This new discourse or New World Myth is affected by current political orientation and socio-cultural factors.

Maja Ćuk

ДВОСТРУКА ТРАДИЦИЈА СХВАТАЊА УЗВИШЕНОГ И ШИЛЕРОВА ПОЕТИКА

Још код Псеудо-Лонгина појам узвишеног превазилази границе реторике у ужем смислу и претендује на морално значење какво је имао у антици. Код Канта он поново осваја естетску димензију, али се односи пре свега на природне предмете, да би коначно код Шилера тријумфовао истовремено и као морална и као естетска категорија. За Шилера је узвишена снага умног бића човека да превазиђе страхотна искуства свог постојања. Оно је у моралној сфери демонстрација човекове слободе, а естетски се да представити као спој ужасног и пријатног у трагедији или балади. У историјским драмама, међутим, и у позном спису *О узвишеном* Шилер поетски и практично напушта естетику хармоније а од узвишене уметности захтева да контроверзе и дисонанце стварности представи без илузија. Овакво схватања узвишеног ће тек са новим искуством историјске катастрофе бити актуализовано у филозофском дискурсу XX века, пре свега код Лиотара.

Кључне речи: узвишено, Кант, Шилер, естетика, Лиотар

Уколико постоји простор у којем се Шилерова естетика чак и појмовно додирује или чак подударна са естетиком постмодерне, упркос опречности њихових поетика, нема сумње да је то простор у којем треба тражити идеал – универзално разумљив, иако не нужно теоријски јединствен у сваком времену – концепт лепоте у западно-европској књижевности. Тачка додира је појам *узвишеног* (das Erhabene, sublime) – код Шилера из исте традиције естетског мишљења на коју се надовезује Лиотар, а која почиње са Боалоовим преводом Псеудо-Лонгиновог списа *О узвишеном* и свој врхунац достиже управо у енглеској и немачкој естетици 18. века.

Појам се код Псеудо-Лонгина појавио као реторичка категорија, али се ту већ тешко може занемарити његова сродност са *енџуизијазмом*, *паџиосом*, *каџарзом*¹. Без редукције на ове појмове, *узвишено* (hypsos) је естетички прерогатив и готово да је поистовећено са *леџим* (kállos). Знатно пре, још код Стоика, међутим, *узвишено* претендује и на морално значење. А уз то је, додатно, појам увек имао и теолошку компоненту: „узвишени Бог“ – антички појам који је хришћанска мистика пренела у ново време – је незамислив, невидљив и не да се представити. А тако и све друго што је узвишено. Узвишено је идеал стила – онога који се може научити, кажу једни, онога којим ствара геније, тврде други.

Иако се не може схватити као одвојена на две засебне струје, традиција поимања узвишеног приказује се као двострука – реторичко-поетска, уметничка традиција с једне стране (код Лонгина односно у његовој нововековној рецепцији, те код Боалоа и у немачком просветитељству) и знатно утицајнија, естетич-

1 Лонгин се мучи да да одговор на питање да ли се узвишени стил може научити или је пре урођени дар, а занимљиво је да је стил писања овог анонимног аутора ближе узвишеном од његових теоријских одређења. Више о томе види код: Reinhard Brandt, Einleitung zu: Pseudo-Longinos. 1966. *Vom Erhabenen*. Darmstadt, 13.

ко-сензуалистичка традиција са друге (код Канта и Енглеза, у немачком романтизму).

Али двострука није само традиција схватања узвишеног. Упадљиво је, да се у оквиру обе ове традиције двоструком проглашава и његова природа, стога парадоксална и контраверзна. Већ у томе што узвишено покушава да именује неизменљиво и представи непредстављиво лежи парадокс. Оно проистиче из осећања задовољства и nelaгоде – два екстрема која се не усаглашавају и не дају се уздићи у некој вишој синтези. Узвишено није и уздигнуто, субјекат остаје подвојен. Дефинисати или бар сагледати узвишено могуће је само кроз низ супротности које обележавају западно-европско наслеђе: ирационално – рационално, пасивно – активно, емпиријско – трансцендентно, негација – афирмација, хаос и ред, револуција и реставрација итд.² Узвишено маскира границе између екстрема, додатно их потврђује. Оно сâмо је на граници између крајности, додирује и једну и другу у представља прелаз³ између њих. Прелаз са метафизике на критику.

Код Канта појам узвишеног коначно у потпуности осваја своју естетску димензију, штавише, по Адорну, узвишено од Канта постаје „историјски конституиран сам уметности“⁴ (Preis 1989: 7)⁵, при чему се пре свега односи на природне предмете и њихов облик. За Канта је узвишено када објекат субјекту успе да посредује узвишене идеје. Не природа односно предмет из природе по себи, него искључиво у вези са идејама ума. Узвишено је двофазно, помешано осећање и супротности је са лепим. Приликом сусрета са моћним, природним феноменима, какво је звездано небо или узбуркани океан, уобразиљи не полази за руком да их обради⁶ – она није у стању да предмете синтетизује и представи их у времену и простору, као што то чини код лепог!. Уобразиља доживљава неуспех и природа изгледа „бесмислено“. Отуд непријатност. Али у другој фази, каже даље Кант, која не постоји одвојено од прве, него у дијалектичком односу са њом, ум подупи ре уобразиљу, тако да се у наводној бесмислености природе распознаје неки виши смисао, смисао датог осећања у субјекту, што доказује постојање и величину ума. Долази до негатишне представе бескрајног – до идеје. Неуспех уобразиље је предуслов да идеје ступе у први план, а уобразиља се разоткрива као инструмент ума (нем. Веркзеуг дер Вернунфт). Осећај задовољства настаје тако посредством осећаја непријатности који је последица захтева ума да видљивим начини оно што је скривено, да демонстрира своју супериорност над чулним моћима. Уобразиља, као чулна страна у субјекту, и њен објективни одраз – природа, тако су у истој мери превладани. Јер „није природа узвишена, већ субјекат који је посматра“. Тако ум успева да се, у правом смислу те речи, узвиси у односу на природу.

Ипак, наглашава Кант, ум не стиже сам до узвишеног, потребна му је уобразиља, па узвишено није чисто умни осећај, него се реализује у процесу опажања. Узвишено је осећај негативног задовољства јер пораз због неуспеха уобразиље

2 Више о томе види код: Richard Rorty 2000. *Die Schönheit und die Erhabenheit und die Gemeinschaft der Philosophen*. Frankfurt a.M. Suhrkam

3 Кант: нису естетске ствари већ наша појединачна свест о њима. Види код: Слободан Грубачић. 2001. *Историја немачке културе*. Нови Сад. Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 275.

4 Више о томе код: Theodor W. Adorno. 1973. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., 293.

5 Сви цитати из литературе на немачком дати су у преводу аутора рада.

6 *Критика моћи суђења*, члан 23 и д. Према: Immanuel Kant 2000. *Werke*. 8 Bände. Hrsg. von Sabina Laetitia Kowalewski u. Werner Stark. Hamburg :Meiner. У преводу на српски: Имануел Кант 2004. *Критика моћи суђења*. Београд: Дерета. Види и: Имануел Кант 1988. *О лепој и узвишеној*. Београд: Графос.

остаје присутан у тријумфу. С друге стране, из узвишеног не проистиче „негативан осећај који се не може ублажити“ јер је непријатно осећање помешано са задовољством и отвара нове хоризонте, тумачи Адорно (Preis 1989: 10).

Кантова естетика дала је естетичко-филозофском схватању *узвишеног* ново усмерење. То је први систематичан покушај да се *узвишено* одреди као естетичка категорија и да се разуме не као лепо – него у односу на лепо, као његов опозит. Искуство лепог код Канта је индикатор позитивног односа према свету, показатељ да се у свет уклапамо, да му припадамо. (Wolff-Metternich 2004: 15). Аналитика узвишеног, међутим, упућује на то да у спектру нашег естетичког животног осећања и моменат негативног има своје место. У томе лежи модернистичка потенција узвишеног и објашњење зашто је традиција схватања овог појма актуализована у филозофском дискурсу 20. века. Због своје парадоксалне структуре узвишено је знатно погодније од лепог да одговори на плурализам и комплексност новог времена и понуди (пост)модерном осећању света одговарајући израз.

Авангарда црпи директно из Кантове естетике. Његовом појму *негаџивне представе* авангардна уметност даје ново значење, самим тим што непредстављиво и невидљиво за њу није трансцендентно, него је конкретно сада и овде: „The Sublime is Now!“⁷. Полазећи од Кантових основних поставки Лиотар, независно од моралног аспекта, разрађује оригиналну естетску структуру узвишеног. Код њега је узвишено, баш као и код Шилера, парадоксалан осећај, приликом кога настаје естетско задовољство представе непредстављивог⁸. Лиотарово схватање узвишеног враћа нас тако назад ка Шилеру и упућује на закључак да је Шилерова теорија узвишеног неправедно била маргинализована у ранијој филозофско-естетичкој дебати. Шилер, као доследни идеалиста, полази од Канта, али не прати тенденцију других Кантових следбеника да се лепо и узвишено доведу у хармонију. (Wolff-Metternich 2004: 14) Управо онеспokoјавајући и противуречни моменти у узвишеном пресудни су за разумевање уметности, природе, али и историје, и не дају се релативизовати простим свођењем на лепо.

За Шилера, међутим, непредстављиво није појава бића, него апсолутна слобода воље и ума. А узвишено не укида аутономију субјекта узнемирујући га и одузимајући му снагу, као код Лиотара, него претпоставља највећи степен субјективности и активизма. (Barone 2004: 14-15). Искуство узвишеног води ка ослобађању најизразитијих субјективних потенцијала за повишену активност воље и ума. Узвишено код Шилера тријумфује као естетска, али истовремено и као морална категорија.

Патос узвишеног за Шилера није ствар просте рецепције посредством које се невидљиво да видети, него је природна неопходност која угрожава нашу слободу, а којој аутономни субјект пружа отпор и против које треба да потврди своју аутономију. Смисао естетског искуства није у спознаји *нужде или сиромаштва духа* пред неразумљивошћу догађаја, него управо супротно – у субјективном самопотврђивању слободе у односу на силу и величину природе (Barone 2004: 15).

И док су „код лепог пак ум и чулност у складу и оно за нас има дражи управо због те усклађености“ (Шилер 2008: 353), код узвишеног ум и чулност нису хармонични, а чаролија којом узвишено обузима нашу душу јесте у тој опречно-

7 Крилатица америчког сликара Барнета Њумана, детаљније види код Мах Имдахл „Барнет Невман. Who's afraid of red, yellow and blue III“ u: Preis (1989: 233-253).

8 Лиотар: Питање непредстављивог је у мојим очима једино у које је у предстојећем веку вредно уложити живот и мишљење. Цитирано према Preis (1989:1).

сти. „Уз лепоту се већ осећамо слободнима, јер су чулни нагони усклађени са законом ума; уз оно што је узвишено осећамо се слободнима, јер чулни нагони немају никакав уплив у законодавство ума, јер дух ту дела као да не подлеже ниједном другом осим својих властитих закона.“ (Шилер 2008: 352).

Узвишено код Шилера треба схватити као снагу човековог моралног бића да превазиђе страхотна искуства свог постојања. У моралној сфери оно је демонстрација човекове слободе, а естетски се да представити као спој ужасног и пријатног у трагедији или балади. Трагедија или балада откривају човеку тајну о снази његовог властитог бића. „Оно релативно велико изван њега је огледало у којем он сагледава то што је апсолутно велико у њему самом.“ (Шилер 2008: 355).

Шилерова теорија узвишеног израста из његовог покушаја да око 1790. на основу Кантових поставки, да одговор на чувено питање *Зашио уживамо у шрагичним предметима?* и формулише своју теорију трагедије. Уживање у трагедији није уживање у патњи њених јунака, него у спознаји да је човеку као умном бићу могуће да идеал претпостави физичкој егзистенцији. Физички бол је тако само спољашњи знак патње, индиректна представа слободе субјекта да патњу подноси у име идеала. Идеал се не доводи у питање, зато патња јунака мора имати смисла. У свом позном спису *О узвишеном* (1805) Шилер формулише оно што је за њега највиши идеал - слобода човека као умног бића: „Највиши идеал којем ми силно тежимо јесте остати у добром односу са физичким светом као чуварем нашег блаженства, а не бити због тога принуђен на раскид са моралним светом, који одређује наше достојанство“ (Шилер 2008: 358). Без онога што је лепо постојао би стални сукоб између нашег природног и нашег умног одређења. Али без онога што је узвишено, лепота би учинила да заборавимо своје достојанство. Код оних предмета и појава код којих физички човек осећа своје границе, морални човек стиче искуство своје снаге, које га уздиже, а не обара. „Способност да се осети оно што је узвишено једна је од најдивнијих настројености у људској природи која наше поштовање заслужује зато што је потекла из способности за самостално мишљење и хтење, као и најпотпунији развитак, зато што утиче на моралног човека“ (Шилер 2004: 360 и д.).

Слика француске револуције нарушила је просветитељско поверење у стални напредак, у континуирани развој човечанства. То је историјско-филозофски хоризонт песника, међу којима је и Шилер, замрачило у правцу песимизма. Шилерова естетика лепог из *Писама о естетском васпитању човека* (1795), у стварном свету није нашла видљив одраз и у том смислу је естетика узвишеног добила на значају. Она не тежи за хармонијом чулности и ума, него супротност између њих узима као свој основ и треба да допуни естетику лепог. (Hofmann 2004: 21).

У новом концепту трагедије, који је Шилер први пут уметнички реализовао у драмској трилогији о Валенштајну, завршеној 1799, предмет постаје светска историја, на сцени приказана као моћна, ужасна и застрашујућа. „Узвишено је у њој карактеристика динамичног процеса у којем искуство неуспеха у вези са очекивањем испуњења смисла у историји, треба компензовати позивањем на интерес субјекта за самопотврђивањем“ (Hofmann 2004: 23). У историји нема примера хармоније дужности и воље, индивидуалне егзистенције и јавног интереса. У њој је много више примера великих дела појединаца, него разума.

У Шилеровој историјској трагедији, међутим, као узвишени нису представљени историјски догађаји или историјске фигуре. Узвишена је увек, унапред

чак, изгубљена битка између природе и људских нагона с једне стране и захтева појединца за аутономијом са друге. Узвишена није историја као предмет, већ рефлексивна историјских збивања у свести гледаоца. Узвишено је отуд феномен рецепције, рефлексивна представљеног у свести посматрача⁹. Његова, посматрачева, спознаја да је неспособан да својим категоријама схвати природу и историјске процесе који га ограничавају изазива nelaгоду и незадовољство, док задовољство настаје јер кроз естетско искуство тај исти појединац открива нови простор своје слободе у уметности.

У драмама које ће доћи после *Валенштајна - Марија Стјуарти, Девица Орлеанска, Виљем Тел* – Шилер упира прст у историјску реалност у којој људима није успело да постигну хармонију између својих идеала и стварних искустава. Потреба појединца за искуством хармоније и слободе може се задовољити само у естетској форми, у узвишеној уметности. Историјско искуство дисхармоније и отуђења Шилер уклапа у класичну форму драме. Његови јунаци чак говоре бланкверсом, који упућује на класични естетски идеал. Субјекат који реципира, гледалац или читалац који у емпиријској егзистенцији и сам увек изнова губи историјску битку, у уметничком процесу кроз искуство узвишеног осваја поново своју слободу. Формула из Валенштајновог пролога „Ернст ист дас Лебен, хетер ист дие Кунст“¹⁰ /Озбиљан је живот, ведрост уметност! добро карактерише унутрашњи набој поезије узвишеног. Живот, чак и у форми представе живота у историјским драмама, увек нуди само искуство расцепљености и отуђености, у уметности човек проналази слободу која му дозвољава самопотврђивање и аутономију. Сва чаролија узвишеног и лепог је у привиду – уметност има све предности природе, а с њом не дели њене окове.

У трилогији о Валенштајну и *Марији Стјуарти* очигледно је Шилерово окретање поезији узвишеног, чак, сматра све више истраживача¹¹, на рачун поезије лепог, за шта као доказ нуде управо спис *О узвишеном* у којем Шилер „оштро профилише супротност између узвишеног и лепог, а од узвишене уметности захтева да контроверзе и дисонанце стварности представи без илузија“ (Barone 2004: 24). Идеал естетског помирења супротности из *Писама* доведен је тиме у питање. Поетиком узвишеног и касним драмама Шилер као да се одриче естетике хармоније и негира могућност да се у уметничком делу представи помирење природе и слободе, нагона и ума, а уместо тога нуди представу „амбивалентност историјске праксе која се не може превладати кроз естетски доживљај узвишеног, дијалектику нагона за самоодржањем с једне стране и потраге за идеалом, с друге“ (Hofmann, према Barone 2004: 27). У том контексту треба разумети Шилера као модерног драматичара и теоретичара уметности.

Овај правац у традицији схватања узвишеног прекинуће романтизам који ће појам узвишеног стопити са лепим. У Шлегеловој историјско-филозофској естетици није реч о хармонизовању лепог и узвишеног, него се појам лепог толи-

9 Ово је у непосредној вези са одређењем природних феномена као узвишених код Канта, јер су у његовој свести они снажнији од снаге оног који их посматра.

10 *Валенштајнов логор*, 138. Према: Friedrich Schiller. 1980ff. *Sämtliche Werke*. 5 Bände. Aufgrund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke u. Herbert G.Göpfert. München. Превод према: Фридрих Шилер 1990. *Валенштајн*. Београд : СКЗ.

11 Заокрет ка том направила је херменеутика, а онда i Carsten Zelle у: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart 1995. i Wolfgang Riedel u „Weltgeschichte ein erhabenes Objekt“. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken.“ Више о томе код: Barone 2004: 23-24.

ко проширује да обухвата узвишено. Лепа уметност је обавезно узвишена, баш као што су, у складу са ентузијазмом Шлегелове концепције романтичне поезије, уметност и живот једно.

Узвишено као естетичку категорију на прелазу из 19. у 20. век значајно проширили филозофску мисао о узвишеном

У постмодерној уметности, са новим искуством историјске катастрофе, Шилерово схватање узвишеног из последње фазе, ослобођено илузија о хармонизовању у бољем и савршенијем свету, реализоваће се као тријумф уметности и књижевности над реалношћу. Узвишено је простор у којем савремена уметност престаје да указује на *непредстављиво* и потврђује се као способна да превазиђе везу са формом и заиста *представи* непредстављиво.

Литература

Barone, Paul. 2004. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Hofmann, Michael. 2004. „Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen Schillers *Wallenstein* und *Maria Stuart*“. In: *Das Schöne und das Erhabene*. Weimar: Weimarer Schillerverein.

Preis, Christiane. et. al. (Hrsg.). 1989. *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*: Acta Humanoria.

Шилер, Фридрих. 2008. *Познији филозофско-естетички списи*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Von Wolff-Metternich, Brigitta-Sophie. 2004. „Wenn das Erhabene mit dem Schönen sich verbindet...“ In: *Das Schöne und das Erhabene*. Weimar: Weimarer Schillerverein.

DIE DOPPELTE TRADITION DES ERHABENEN UND SCHILLERS POETIK

Zusammenfassung

Schon bei Pseudo-Longinos überschritt das Erhabene die Grenzen der Rhetorik im engeren Sinne in Richtung Ästhetik einerseits und erlangte danach andererseits moralische Bedeutung, die es in der Antike schon gehabt hatte. Bei Kant erwarb die Kategorie des Erhabenen seine ästhetische Dimension, bezieht sich aber vor allem auf die Naturphänomene, um endlich sich bei Schiller als gleichzeitig moralische und ästhetische Kategorie zu beweisen. Schiller sieht als Erhabene die Kraft des Menschen als Vernunftwesen, bedrohende Erfahrungen seines Lebens zu überwinden. Im moralischen Bereich ist es ein Beweis der subjektiven Freiheit und ästhetisch läßt sich durch die Zusammensetzung der Lust und Unlust in der Tragödie und Ballade darstellen. In seiner späten Dramen, aber, sowohl in der Abhandlung *Über das Erhabene* (1801) entsagt Schiller poetisch und praktisch der Harmonieästhetik und von dem Erhabenen in dem Kunstwerk verlangt, Widerstreite und Dissonanzen der Realität illusionslos darzustellen. Diese Auffassung des Erhabenen wird erst mit der neuen Erfahrung der historischen Katastrophe in dem philosophischen Diskurs des XX. Jahrhunderts aktualisiert werden, vor allem bei Lyotard.

Jelena Knežević

ОВО ЈЕ ЕНГЛЕСКА И ЊЕН ЦРНИ АЛБУМ ИЛИ БУДА ИЗ ПРЕДГРАЂА ПРОИЗВЕДЕН У БРИТАНИЈИ: ПРЕДСТАВЉАЊЕ И ПРИХВАТАЊЕ „ДРУГОГ“ ТОКОМ ПОСЛЕДЊЕ ТРЕЋИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Рад се бави проблемом идентитета који подлеже великим искушењима у Великој Британији током седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, када се нагло повећао број имиграната из Индије и Пакистана, а стандард значајно опао. Романи Ханифа Курејшија *Буда из предграђа* и *Црни албум*, као и филмови *Произведено у Британији* Алана Кларка и *Ово је Енглеска* Шејна Медоуза постављају питање о односу себе и „другог“ у новом контексту, када због лоших услова живота антагонизам двеју култура оживљава, а страх од „другог“ прераста у отворену мржњу.

Кључне речи: идентитет, аутентичност, „други“, национализам, насиље

Значење појма „Британац“ непрестано се преиспитује и изнова дефинише, а током последње трећине двадесетог века поставља се као кључно питање одређивања идентитета у мултикултуралној Великој Британији. Романи Ханифа Курејшија *Буда из предграђа* и *Црни албум*, између осталог, истражују утицај деколонизације како на имигранте из Индије и Пакистана, тако и на „рођене“ Британце, као и (не)могућност разумевања „другог“ под новим околностима када је колонизатор изгубио контролу над колонизованим. Седамдесете и осамдесете године прошлог века представљале су нарочито тежак период мешања култура у Великој Британији, што се најјасније испољило кроз пролиферацију британских неофашистичких и мухамеданских милитантних група, које су делиле незадовољство лошим квалитетом живота проузрокованим наглим променама у сфери политике и економије. Након кратког, привидног примирја, у атмосфери створеној након бомбардовања њујоршких кула „близнакиња“ и лондонског метроа, антагонизам оживљава и екстремистичке групе постају све бројније.

Филм Шејна Медоуза *Ово је Енглеска* (2006), који као да се наставља на филм Алана Кларка *Произведено у Британији* (1982), упозорава на последице до којих доводе нетолеранција и ксенофобија и подсећа на то да потрага за идентитетом у новом контексту може бити једнако болна и за Индијца, који као да још пати од комплекса инфериорности, и за Британца који се изненада одсећа угрожено под новонасталим околностима. Слично томе, романи *Буда из предграђа* и *Црни албум* покушавају да дочарају збуњеност коју осећају припадници обе културе у мултиетничком Лондону седамдесетих и осамдесетих година. Па ипак, по иницијацији у свет одраслих, након своје лондонске одисеје, чини се да протагонисти Курејшијевих романа, попут главног јунака Медоузовог филма, почињу да схватају да је страх од „другог“ апсурдан и беспредметан, јер је „други“ заправо постао неизоставни део хибридног „сопства“.

Мит о обећаној земљи

*I thought it would be roasted beef and Yorkshire pudding all the way.
(The Buddha of Suburbia, 24)*

На почетку филма *Ово је Енглеска* дат је кратак преглед догађаја у Великој Британији током осамдесетих година, што су махом слике друштвених преврата, штрајкова, апсурдног насиља, и још апсурднијег Фокландског рата. Читајући Курејшијев роман *Црни албум*, који се умногоме ослања на исте догађаје и роман *Буда из предграђа*, са бројним референцама на популарну културу седамдесетих година, слика Велике Британије као непобедиве, просперитетне империје деформише се у гротескни приказ, Џојсову крмачу која прождире сопствену децу као што Маргарет Тачер шаље војнике у смрт зарад „обичне стене“ (*This is England*). Симулакрум само(за)довољства, који се у то време одржава у медијским патриотским изливима љубави према мајци отаџбини, као да пламти још само у срцима ултрадесничара и најсиромашнијих грађана који чак и у послератној атмосфери стида и покајања и даље покушавају да изграде сопствени идентитет контрастирајући своје британско порекло са пореклом „придошлица“.

Истовремено, слика Британије као „обећане земље“ која нуди једнаке могућности за све, према заслугама а не према пореклу, свеprisутна је у некадашњим колонијама, а посебно на Индијском потконтиненту где народ верује да ће постићи исти успех као Ганди ако само буде кренуо истим путем. У *Црном албуму* се наводи да је прва генерација постколонијалних досељеника заправо желела да дође у Енглеску „да би живели боље у земљи у којој не владају тирани.“ (*Црни албум*, 66) Слично томе, на почетку романа *Буда из предграђа*, Каримов отац, који припада првој генерацији досељеника, каже да је хтео да, попут Гандија, постане „квалификовани и углађени Енглески адвокат и центлмен“ и да се затим врати у родну земљу (*The Buddha of Suburbia*, 24¹), међутим долазак у Енглеску представља својеврсно „отрежњење“, Лондон је за њега био „ужасни шок“, као и за самог Гандија²:

„Никада раније није видео сиромашног Енглеца који ради као чистач, ђубретар, продавац или бармен. Никада раније није видео Енглеца како прстима трпа хлеб у уста, и нико му није рекао да се Енглези не купају редовно пошто је вода хладна – под условом да уопште имају воде. А када би Тата покушао да започне дискусију о Бајрону у локалним пабовима, нико га није упозорио да нису баш сви Енглези писмени и да можда неће бити одушевљени идејом да им један Индијац држи предавање о поезији таквог перверзњака и лудака.“ (*The Buddha of Suburbia*, 24-25)

Појам добростојећег енглеског центлмена овде се преображава у слику најниже (не)радничке класе, просечног необразованог и сиромашног становника предграђа испуњеног расном и класном мржњом.

У роману *Буда из предграђа*, Каримово прво разочарање у земљу „меда и млека“ представља његов први одлазак на утакмицу са ксенофобичним течом Тедом – он се присећа да су делови предграђа којима су прошли били „толико другачији од свега што је до тада видео“, сећа се „оронулих викторијанских кућа“ Брикстона, где су „дворишта била пуна зарђалог отпада и распаднуте одеће;

1 Превод цитата из романа *The Buddha of Suburbia*, А.М.

2 Уп. Наипаул, 166.

гомиле ђубрета биле су испресецане конопцима на којима се сушио веш³, као и тога да му је теча, у жељи да га охрабри рекао: „Тамо живе чамуге, те црње“ (*The Buddha of Suburbia*, 43), а чега ће се касније присећати у више наврата. Предграђе Лондона је у оба романа готово натуралистички приказано као непријатељска средина, пакао, те професор Браунлоу примећује: „Видех џиновске псе, голе зидове плача, силосе јада. Стаје. Ови блокови, то су хранилишта смрада за децу. Ха! А расна нетрпељивост окружује све, ширећи се као сида.“ (*Црни албум*, 112).

Карим ће доживети још једно отржење када стигне у Њујорк и када му његов полубрат Чарли буде рекао: „Енглеска је пропала земља. Нико ни у шта не верује (...) Енглеска је fino место ако си богат, иначе је (...) мочвара предрасуда, класне збрке и сличног. Тамо ништа не ради. И нико не ради.“ (*The Buddha of Suburbia*, 256), а један Американац дода „Ови Енглези су животиње. Читава култура им је отишла дођавола.“ (*Ибид*, 245). Дакле, испоставља се да се слика обећане земље искривљује у слику „Краљевства Предрасуде“, како Чарли назива Енглеску, а на сличан начин Шахид запажа да „људи који су њима владали, и који се и даље односе према њима презриво и с висине, нису богови“ (*Црни албум*, 113).

Као нови „рај на земљи“ све више се намеће Америка („Чили је веровао да у Америци може бити неко“ (*Црни албум*, 67), мада је и ова слика проблематична јер се, како Чарли објашњава, у Америци „све врти око пара и успеха“ (*The Buddha of Suburbia*, 256), а Тери је у комунистичком духу назива „фашистичком, империјалистичком и расистичком рупом“ (*The Buddha of Suburbia*, 240). Још један проблематични вид обећане земље представља центар Лондона – тако читалац посматра двадесетогодишњег Камира како вози бицикл по „разрованим путевима“ предграђа маштарећи о центру Лондона и могућностима које га тамо чекају, где се неће осетити као да је „на удару“ јер тамо има „на хиљаде црнаца“ (*Ибид*, 121). Међутим, када стигне на жељено одредиште, Карим ће открити да постоје и скривени облици дискриминације због којих ће често осећати стид и бес.

Питање аутентичности

I'm not Indian enough for her. I'm only English.
(*The Buddha of Suburbia*, 5)

Питање шта значи бити аутентичан Индијац или Британац поставља се у оба романа и оба филма. Међутим, чини се да није могуће расправљати о аутентичности без одређивања „другости“, односно без постављања јасне границе између себе и „другог“. Тако најпре упада у очи оно што Спивакова назива „отхеринг“, односно непрестани процес креирања „другог“ и дефинисања „сопства“ (Асхкрофт, ет. ал. 171-173) кроз оријенталистички дискурс, оријенталистичке представе, стереотипе, егзотицизам, нативизам, али и митологизацију „истока“. То се можда најбоље огледа у улогама које се додељују Кариму, протагонисти романа *Буда из предграђа*. Када Карим добије улогу Моглија, редитељ Шадвел³ од њега очекује да буде *аушениичан*, да говори на „матерњем језику“, панџабију или урдуу, губећи из вида да је Карим заправо рођен и одрастао у Енглеској, те да му је матерњи језик енглески. Без обзира на то, редитељ са одушевљењем примећује, „Та улога је као створена за тебе (...) У ствари, ти и јеси Могли. Тамнопут си,

3 Карим ће му често давати погрдне надимке, попут „Shitwell“, „Shagwell“ и „Shagbadly“, што показује колико је заправо повређен и понижен режисеровом расподелом улога, мада то никада неће јавно рећи.

мали и жилав, и бићеш баш сладак, али и згодан у том костиму.“ (*Ибид*, 142-143). Испоставља се да ће Карим у представи на себи имати само крпу око бедара, да ће морати да га потамне, као и да би било добро да има „аутентичан изговор“, јер он је заправо изабран за ту улогу „због аутентичности, а не због искуства“ (*Ибид*, 147). То је заправо представа Индијца креирана у свету ван Индије, идеја о Гандију и егзотичном племенитом дивљаку који се још доживљава као дете, а за коју ће публика, како се испоставља, бити највише заинтересована. Карим ће након првог извођења схватити да таква слика само поткрепљује предрасуде и стереотипе који о Индијцима већ постоје. Међутим, то није усамљен случај, и други редитељи ће му нудити улоге у складу са увреженим представама о имигрантима. Тако ће Карим доживети још једно разочарање када га редитељ Метју Пајк наговори да за имитацију не одабере свог пријатеља Чарлија, већ некога „из сопствене средине (...), неког црнца“ (*Ибид*, 170)⁴. Трејси, једна од девојака из Метјуове трупе, отвориће Кариму очи када му буде рекла да његова имитација очевог пријатеља Анвара заправо приказује црнце и Азијате управо онако како то „белци“ желе, као људе који имају „чудне навике и уврнуте обичаје“ (*Ибид*, 180). Чак и када Карим поверује да је успео у свом послу, видимо да је заправо добио типичну улогу таксисте (*Ибид*, 235).

Последице овог непрекидног одбијања да се „други“ прихвати као „свој“ добијају најтрагичније размере у лику имигранта Женеа, глумца и бившег дечка једне од Каримових девојака, а за кога је терет неприхватања био неиздржив. Женеов дух као да прогони Карима у другој половини књиге, и он ће се често присећати самоубиства које је Жене починио због тога што је кроз улоге које су му додељиване видео да су му „сваки дан, сваким погледом, опаском и ставом, Енглези говорили колико га мрзе; никада му нису дозволили да заборави да мисли да је он један црња, роб, ниже биће“ (*Ибид*, 227). Слична фрустрација присутна је и у роману *Црни албум*, у лику Шахидове мајке, која, за разлику од Женеа, одбија да види себе, члана више средње класе, очима расиста и ксенофоба, претварајући се да не примећује свеприсутну нетрпељивост.

Једна од најочигледнијих оријенталистичких представа у роману *Буда из предграђа* огледа се у лику Каримовог оца Харуна кога људи виде као својеврсног гуруа. У то време, фасцинација егзотиком истока била је веома популарна, посебно у авангардним круговима којима стреми Харунова љубавница Ева. Већ на почетку књиге, одевена у шарени кафтан, са црвено-зеленим ноктима, Ева поздравља Каримов изглед, стављајући акценат на „аутентичност“ и егзотику којом одише његов стил. Евин предузетнички дух убрзо уочава могућност да се таква аутентичност и уновчи, па тако исти људи који се окупљају на Харуновим мистичним сеансама, испрва правећи шале на његов рачун, о томе да је сигурно дошао на „летећем ћилиму“ и да је испред куће „паркирао камилу“ (*Ибид*, 12), убрзо почињу да верују у његову исцелитељску моћ, чак и када не ради баш ништа, односно како Карим примећује: „ништа, а потом још ничег, и још мало ничег убрзо након тога“ (...) Питао сам се да ли планира да их намагарчи и остане да седи читав сат у тишини?“ (*Ибид*, 35), у чему се види сва бесмисленост (али и невероватна профитабилност) занимања овог „Буде из предграђа“, како га Ка-

4 Иако га често називају смејим и црним, читалац закључује да је Карим (или Крими („Creamy“), боје крема, како га назива његова пријатељица Џамила), син Индијца и Енглескиње, пре бео него црн. Он себе не доживљава као црнца, или „другог“ све док остали не почну да му указују на његову тамнопутост.

рим назива. Његова фотографија у новинама „Бромли енд Кентиш Тајмз“ на којој седи на златном јастуку одевен у црвени огртач и индијску пиџаму остаје као типична оријенталистичка представа, што је, како Едвард Саид (Едвард Саид) запажа само „један начин прихватања Оријента, који се заснива на посебном месту које Оријент заузима у европско-западњачком искуству.“ (Саид, п. 1991), односно покушај дефинисања сопствене културе кроз онеобичавање „другог“.

Међутим, у оба романа присутне су и окциденталистичке представе, а посебно у роману *Црни албум*, међу припадницима пакистанских радикалних група. Фанонове представе о краху беле цивилизације овде се користе у сврху потпиривања расне мржње на окупљањима милитантних мухамеданаца, који тврде да „у сваком белом човеку чучи Хитлер“ (*Црни албум*, 19) и да сви Енглези сматрају да су жене „сплачине на које се треба само бацити“ (*Ибид*, 181), а посебно је интересантна шовинистичка опаска да је „саосећање са нашим народом ретко као енглеска девица“, што је „поређење које је [Ријаз] често правило“ (*Ибид*, 210).

Инсистирање на аутентичности и разграничавању неизбежно води у мржњу, што је најјасније приказано у роману *Црни албум* и филму *Ово је Енглеска*. У једној мржњом задовољеној групи каква је Ријазова, правим Пакистанцем сматра се само онај који је спреман да одбаци све културне тековине запада, од музике и књига до филозофије и политике (мада се то чини немогућим, јер док проповеда о „грешном“ западу Ријаз са уживањем носи кошуљу марке „Фред Пери“). Прави Пакистанац треба да носи нож, и у роману *Црни албум*, припадници Ријазове екстремистичке групе најчешће су тако и приказани, љути и наоружани. Слично томе, прави Британац, како сазнајемо у филму *Ово је Енглеска*, поносан је на своје „чисто“ британско порекло, спреман да „пролије крв за своју земљу“ и да се „бори до последњег даха“, све док не истреби и последњег „дођоша“ (*This is England*).

Питање идентитета

Do you consider yourself English? (This is England)

Уводна реченица романа *Буга из ѓредџраћа*: „Зовем се Карим Амир и ја сам Енглец главом и брадом, али замало.“ (*The Buddha of Suburbia*, 3) већ на почетку наговештава да ће проблем идентитета овде бити једно од главних питања. Како су и *Буга из ѓредџраћа* и *Црни албум* романи одрастања, и Карим и Шахид ће често имати недоумице око тога којој струји да се приклоне у свету који се и даље перципира у манихејским категоријама.

И Карим и Шахид покушавају да изграде свој идентитет преиспитујући сопствено васпитање, породицу, порекло, религију, али и свакодневни живот и понашање људи са којима се сусрећу док лутају Лондоном. Њиховој конфузији умногome доприноси и збуњеност њихових родитеља, који су се и сами нашли у процепу који Хоми Баба (Homi Bhabha) назива „међупростором“ или „трећим простором“ (Bhabha, 1995: 209). Ни Каримова ни Шахидова породица нису прави верници, штавише, Карим ће свог оца звати „Бог“ од момента када га ухвати у прељуби са Евом док, као „бивши муслиман који парадира као будиста“ хришћански узвикује „О Боже, о мој Боже, о мој Боже.“ (*The Buddha of Suburbia*, 16). Слично томе, приметно је да ни Шахидови родитељи не полагају много на веру, да пију кријумчарени виски, за разлику од својих рођака и пријатеља (посебно припадника млађе генерације) који се петком окупљају у кући пре одласка на моли-

тву. Шахид се тако присећа да је његов отац имао обичај да каже: „Да, да. Наравно да верујем. Верујем да морам да радим док ми не утрне дупе.“ (*Црни албум*, 109). Васпитан у таквом духу, Шахид се чуди „верском полету младих и њиховој политичкој обојености“ (*Ибид.*), односно непоколебљивој вери у један систем вредности и непогрешивост сопственог избора.

Трагање за идентитетом симболички је приказано и кроз слику Карима као скитнице након развода родитеља, када није у стању да изабере једну од четири куће у којима би могао да живи (са оцем и Евом, са мајком, тетком и течом, пријатељицом Цамилом или у празној кући у којој су сви заједно некада живели) Његово неприпадање као да је додатно наглашено могућношћу избора од којих ниједан није сасвим задовољавајући: „Сада сам лутао од једне до друге куће и стана носећи сву своју животну опрему у великој платненој торби, а косу уопште нисам прао. Нисам био толико несрећан док сам аутобусом ишао од једне до друге тачке јужног дела Лондона и предграђа, а да нико није знао где сам“ (*The Buddha of Suburbia*, 94). Слично томе, ламентирајући своју судбину имигранта, Чад се поверава професорки Диди Озгуд: „Ја сам бескућник (...) Немам своју земљу.“ (*Црни албум*, 127). Међутим, за разлику од Шахидовог пријатеља Чада, који одлучује да проблем идентитета разреши јасно до те мере да мења име Тревор Бас у Мухамед Шахабудин Али-Шах, придружујући се милитантним исламистима, и Каримовог брата Амира, који искључиво чита европске журнале инсистирајући на томе да га сви зову Али у жељи да се уклопи и „избегне расне неприлике“ Камиров и Шахидов амбивалентан однос према култури спречава их да се приклоне било ком полу, због чега нигде неће бити прихваћени као „своји“. Па ипак, иронија је у томе што ни Чад ни Амир не успевају да се уклопе упркос великим напорима које улажу: „У Енглеској су га белци гледали као да ће им украсти кола или торбу (...) Али, у Пакистану су га гледали још горе. Зашто би се уклапао у неку теократску државу трећег света?“ (*Црни албум*, 126), те је њихова делимична копија „другог“, односно оно што Баба карактерише као „алмост тхе саме бут нот цуите“ (Bhabha, 2006: 381) заправо комична „другом“ у кога желе да се претворе.

Са друге стране, за Камира и Шахида овај захтев да изаберу између једне или друге културе је немогућ, и сваки избор се показује као погрешан, све док на крају не схвате да могу имати и једно и друго и да је њихово порекло, „необична мешавина континената и крви, ствари одавде и оданде“ (*The Buddha of Suburbia*, 3) заправо богатство, те Шахид закључује: „Како може човек себе осудити на један систем и једну веру? Зашто сматра да би то требало учинити? Не постоји чврсто „ја“; наших неколико „ја“ вероватно се преплићу и свакодневно мењају. Мора да постоји безброј начина да се на свету опстане.“ (*Црни албум*, 311-312)

Конфликт свести који је видан и код Карима и код Шахида можда се најбоље види у ситуацијама у којима они не знају да ли треба себе да доживљавају као Британца или Пакистанца. Са једне стране, када редитељ Монти постави захтев да Карим имитира „некога из сопствене средине (...) неког црнца“, Карим, који за себе каже да би се „пре рекло да му је кожа беж боје“ (*The Buddha of Suburbia*, 167), одмах се присећа једног Нигеријца са којим је ишао у школу, да би му редитељ појаснио да је у ствари мислио на његову родбину. Насупрот томе, Карим жељно ишчекује одлазак у центар Лондона уверен да ће се тамо осећати лагодније, што говори о томе да је он ипак свестан своје „другости“. Каримова збуњеност у погледу идентитета назире се и у његовом разговору са Алијем, који му признаје да жели да Пакистанци престану да причају о злостављању кроз које су

прошли. Карим га на то пита: „Зар они – хоћу рећи ми – не треба да разговарамо о томе, Али?“ а Амир (Али) одговара: „Они треба да завежу и наставе да живе свој живот.“ (Ибид, 267)⁵. Очигледно је да Али, који користи заменицу „они“, сматра да је решио конфликт свести потискивањем свог пакистанског порекла, док Карим себе још не може да дефинише, он је истовремено и „ми“ и „они“. Он осећа да су Индијци „његов народ и да је до сада покушавао да порекне или заобиђе ту чињеницу“ (Ибид, 212), међутим пријатељица Џамила му објашњава да он није Индијац јер „никад није био у Индији“ и да би „добрио дијареју оног тренутка кад би изашао из авиона“ (Ибид, 232).

Двострукост Каримовог идентитета као да је симболички приказана и кроз његову немогућност да одлучи да ли жели да буде хетеро или хомосексуалац, он каже да би му се „цепало срце кад би морао да изабере једно или друго, као кад би морао да се одлучи за Битлсе или Ролингстонсе“ па стога бира трећу опцију која је, како запажа и најбоља јер „може да оде кући било са мушкарцем било са женом“ (*Тхе Буддха оф Субурбиа*, 55). Слично томе, Шахидов хибридни идентитет и вера у прожимање култура наглашени су његовом фасцинацијом певачем Принсом, који је „пола белац, пола црнац, пола мушко, пола женско, мекушан, али и мачо (...) свира соул и панк, и рок и реп...“ (*Црни албум*, 35).

Вечни гости

We became part of England and yet proudly stood outside it.
(*The Buddha of Suburbia*, 227)

Проблем „другости“ не ишчезава са првом генерацијом досељеника, те и њихови потомци морају да се носе са теретом неприхватања. Терет је већи утолико што је код имиграната који не припадају радикалним групацијама присутна изузетно јака жеља да се уклопе, али и да постигну успех, што је видно у оба Курејшијева романа. Са речником у џепу и крилатицом „Никад се не зна кад ће ти затребати нека тешка реч да импресионираш Енглеза“ (*The Buddha of Suburbia*, 28), Каримов отац Харун, иначе државни службеник у британској влади, и после двадесет година изгледа „као Индијац који је тек сишао са брода“ (Ибид, 7), због чега Карим, како признаје, често осећа стид. Чангез који је тек стигао из Индије примећује да у Лондону има много прљавих Индијаца и Пакистанаца који не знају да се понашају⁶, што он види као главни разлог расизма: „Да би били прихваћени, морају да прихвате енглеске обичаје и забораве своја штрокава села! Морају да одлуче да ли желе да буду овде или тамо.“ (Ибид, 210). Међутим, Карим схвата да је овакво решење проблематично: „Проблем је у томе што ми треба да будемо Енглези, али ми за Енглезе остајемо чамуге и црње и Паки, и остало.“ (Ибид, 53) То се можда најбоље види на примеру Харуна, који је у Енглеску дошао још педесетих година прошлог века, оженио Енглескињом и запослио у државној служби, али га ни најужа родбина не прихвата чак ни након двадесет година.

5 Слично Алију, ни Шахидова мајка не може да се помири са сликом коју средина има о њој, те одлучује да је игнорише гушећи сваку инсинуацију на увреде и малтретирања Пакистанаца.

6 Чангез овде заправо мисли на велике разлике између култура које сматра непремостивим (нпр. познато је да се у Индији гледање саговорника у очи сматра непристојним, док је у Британији то израз неискрености или покушаја преваре).

Очигледно је да расистичке увреде и нападе трпе сви – оне су свеприсутне у разним облицима, у виду графита („Једи свињу“), додаивања („Врати се у рикшу“), претњи, демолирања радњи и кућа, као и физичког насиља. Непријатељско расположење имигранте дочекује са свих страна, а исписивање графита и убацивање прасећих глава у радње пакистанских имиграната испуњава их страхом од могућег насиља који додатно поткрепљује чињеница да полиција отворено показује приврженост „белој“ страни: „Касније тог дана, Чангез је отишао у полицију на саслушање, где су га назвали имигрантом, Пакијем, олошом, чамугом, копилетом и убицом.“ (Ибид, 211), да би након што је нападнут од стране припадника Националног фронта, који су почели да му урезају жилетом иницијале своје партије на стомаку, полиција инсинуирала да се он заправо самоповредио „да би их дискредитовао“ (Ибид, 225).

Са друге стране, чини се као да се расистичко насиље у другом делу романа *Буда из предграђа*, када се радња помера ка центру Лондона, смањује, али тамо испливавају други, прикривени облици расне дискриминације. Харун примећује, још док су у предграђу: „Белци те никад неће унапредити (...) Неће унапредити једног Индијца све док на свету постоји бар један бели човек“ (Ибид, 27), а што се касније, у граду, показује као тачно и неретко трагично завршава.⁷

Међутим, приметно је да је мржња према другим расама била првасходно усмерена на Пакистанце – како Дик Хебдиц (Дицк Хебдиге) истиче, они су били „оштро одвојени не само расним одликама већ и религиозним ритуалима, прехрамбеним табуима и системом вредности који је подстицао смртност, умереност и мотив зараде“, као и да су „изузетно брутално нападани од стране скинхеда, црних и белих подједнако“ (Хебдиге, 64). У филму *Произведено у Британији*, главни лик Тревор и његов цимер (највероватније пореклом са Јамајке) из центра за малолетне делинквенте бацају цигле на једну кућу Пакистанаца, иако би за очекивати било да се, и сам дискриминисан, црнац стави на страну угњетаваних пре него агресора.

Насиље усмерено против Пакистанаца („нових Јевреја“, како Чили примећује да их све чешће називају (*Црни албум*, 232), које је у последњој трећини двадесетог века појачано због опште незапослености⁸, ипак није било условљено само расном мржњом већ и својеврсном завишћу и осећајем најниже класе британског становништва да им „дођоши краду земљу испред носа“ (*This is England*). У филму *Произведено у Британији*, Тревор тражећи посао наилази на оглас „Потребан магационер (...) мора течно да говори панцаби и урду“, због чега, између осталог, одлучује да разбије излог завода за запошљавање. Слично томе, у роману *Црни албум*, приликом једног напада на Шахида и његове пријатеље пролазница почиње да вришти „Узели сте нам посао! Узели куће! Паки имају све! Вратите нам што је наше и одлазите кући!“ (*Црни албум*, 163) У роману *Буда из предграђа*, говори се и о „брзој модернизацији“ радњи које све више откупљују „амбициозни Пакистанци и Бенгалци“ (*Тхе Буддха оф Субурбиа*, 170-171). Снажљивост досељеника који себи „не смеју да приуште неуспех“ није дочекана са одушевљењем у Британији седамдесетих и осамдесетих година, у време када је незапосленост достигла свој врхунац, посебно међу припадницима ниже радничке класе. Шахидова породица пакистанских предузетника, „убеђених таче-

7 Упореди са Женевом одлуком да због непрестане дискриминације почини самоубиство.

8 Уп. Хебдиц, 49.

риста“ или „грабљиваца“, како Шахидов брат и снаја себе називају, дубоко уверени да „нови новац нема боје“ (*Црни албум*, 63, 104), контрастирана је са читавом генерацијом младих на списку за социјалну помоћ који излазе сваког викенда „петком, суботом и недељом“, а осталих дана леже у кревету (*Ибид*, 78). Са друге стране, иако их то чини припадницима више средње класе, Шахид, који се као и Камир присећа увреда и понижења кроз која је прошао још као школарац, сматра да ће за рођене Британце они „увек бити дођош из Пакистана“ (*Ибид*, 104). Тако ни Каримов ни Шахидов отац, обојица државни службеници, нису имуни на увреде које им се свакодневно упућују са зидова, од случајних пролазника и пијанца у пабовима.

Завист која се заснива на расној основи присутна је у оба романа и филма, док се у филму *Ово је Енглеска* развија у мржњу из које ће се изродити убиство.⁹ Бојд, Каримов колега из глумачке трупе изјављује: „Да нисам белац и припадник средње класе, сада бих био у Пајковој представи,“ и „Само хендикепирани имају шансу да успеју у Енглеској седамдесетих.“ (*The Buddha of Suburbia*, 165). Насупрот томе, Ријаз каже да би се „овог часа мењао са овим срећницима [сиромашним Британцима из предграђа]“ јер „имају стан, струју, грејање, телевизоре, фрижидере, болнице у близини! Могу да гласају, да се баве или не баве политиком“, називајући их (неправедно) привилегованим у односу на „смерне, добре радне људе [из Пакистана] који воле Алаха“ (*Црни албум*, 112). Овај вид расне нетрпељивости вероватно се може оправдати изузетно лошим условима живота у земљи исцрпљеној ратовима и штрајковима, у којој је владала политика грабљивости и себичности.

„Други“ као непрочитана књига

We're not Nazis, we're nationalists. (This is England)

Мржња према „другом“ заправо вуче корене из његовог апсолутног непознавања. Као што се може видети, осећај угрожености који је био осетан код постколонијалних досељеника убрзо се пренео и на британске староседеоце, а особито на припаднике ниже класе који су, како је представљено у филму *Ово је Енглеска*, сматрали да су „маргинализовани“ у односу на досељенике (посебно оне из јужне Азије). Обострана нетрпељивост убрзо је довела до формирања британских ултрадесничарских националистичких партија, као што је Национални фронт, у коме је чланство било ограничено на белце, али и пакистанских и индијских фундаменталистичких и екстремистичких организација, у којима су говор мржње и подстицање на насиље били једнако присутни. Према њиховој демагогији, понос на сопствено порекло, религију и обичаје сада је требало истаћи да би се спречило стапање култура и губитак идентитета. Чад тако узвикује: „Не смемо да се асимилујемо, јер ћемо тако изгубити душу“ (*Црни албум*, 98), а Шахид примећује да су „у то доба сви инсистирали на идентитету (...) машући својим специфичностима као да су декларације на новокупљеној роби, без којих не би имали право да се зову људима“ (*Ибид*, 109).

Из тога се најпре изродила потреба да се дефинише сопствени идентитет, преваходно истицањем упечатљивих обележја (као што су заставе „Јунион Џек“ и „Крст Светог Ђорђа“, али и индијска и пакистанска народна ношња), а да се

9 Уп. сцену када Комбо, бивши заробљеник, убије имигранта Милкија након што је одслушао његову причу о породичним окупљањима испуњеним љубављу и топлином. (*This is England*)

„други“ ограничи и напакон елиминише. Тако у Британији још током шездесетих почињу да се развијају поткултурне групе попут скинхеда и тедибоја, у жељи да нагласе свој бели пролетерски идентитет¹⁰, при чему су скинхеди своју нетрпељивост према другим расама изражавали путем нацистичких симбола попут свастике¹¹. Нацистичке одлике, међутим, „красиле“ су и припаднике исламских милитантних заједница које су 1989. године организовале јавно спаљивање Руждијевих *Сајтанских стихова* широм Велике Британије (што је приказано и у роману *Црни албум*) по угледу на нацистичко спаљивање јеврејских књига, у нади да ће остварити дистопијско једноумље и владавину цензуре Бредберијевог *Фаренхајта 451*.

Паралелно са порастом британског национализма, други талас досељеника у Велику Британију, видно разочараних отвореним изливима мржње (умногоме изазваним подстицањем патриотског духа у ратном и послератном периоду), све више почињу да инсистирају на својим специфичностима и креирању имица „изабраног народа“, при чему их физичка одвојеност од државе из које су дошли спречава да објективно сагледају у чему се та различитост заправо састоји. Тако се рађа мит о нацији чији су припадници, између осталог, „превазишли чулне доживљаје и кренули ка духовној и контролисаној концепцији живота.“ (*Црни албум*, 151), а која треба да изврши „праведну одмазду“ (*Ибид*, 269) и уништи све који другачије мисле, па Ријаз каже да би „без размишљања“ убио Руждија због *Сајтанских стихова* који срамоте све муслимане (*Ибид*, 200). Иронија је, међутим, у томе што насиље само учвршћује већ постојеће стереотипе: о милитантном „дивљаку“ са истока и Британцу испуњеном мржњом, који ће на имигранта увек гледати са висине.

Радикалне групе све чешће почињу и организовано да се окупљају, те у роману *Буда из предграђа* Карим примећује да су „Зле, беле фаце испуњене мржњом често одржавале јавне скупове на којима су парадирали улицама машући „Јунион Џек“ заставама, при чему их је штитила полиција“ (*The Buddha of Suburbia*, 56). Тако у филму *Ово је Енглеска* британски националисти из Народног фронта узвикују „Вратите их кући!“ и „Јесте ли спремни да пролијете крв?“, а у филму *Произведено у Британији* Тревор поручује да све Пакистанце треба послати у гасне коморе. Са истим жаром, Ријаз на својим проповедима позива пакистанске досељенике на отворено насиље. Како Шахид примећује, Ријаз би убрзо почео да „бесни, најпре у простор, бацивши оловку на под и стварајући погодно расположење у публици. А затим би, с привидним покајништвом, молио браћу да се помире са онима с којима су у свађи и да воле припаднике других вера.“ (*Црни албум*, 98) Ријазов готово манијакални фундаментализам огледа се и у томе што је, како се прича, рођеног оца пријавио да пије и грдио што се моли у фотељи уместо на коленима. Слично томе, Чад оптужује Шахида да „није прави брат“ због тога што слуша Принса (*Ибид*, 96), а Диди Озгуд објашњава да „неки од тих момака [из Ријазове групе] уђу у супермаркет и, ако свира музика, сместа излазе напоље.“ (*Ибид*, 84), у чему је видан апсурд који заокружује сваки искључиви став.

10 Уп. Хебдиц, 53-64.

11 Дик Хебдиц истиче да је овај симбол често коришћен само да би шокирао, као „празан ефекат“, без икакве намере да се повеже са фашизмом (Хебдиц, 114), што се види у лику Каримовог полубрата Чарлија, својеврсног Доријана Греја опседнутог лепотом и сопственим изгледом, који ставља свастику као украс на једном концерту. Међутим, из контекста се не може закључити да он тиме изражава расну мржњу, већ пре незаинтересованост за друштвена питања.

Лондон из романа *Црни албум* и *Буда из предграђа* је непријатељска средина за све и на удару екстремиста може се наћи било ко. Након једног бомбашког напада Шахид примећује да је свет „пун осветника“, па тако патриотска песма „Владај Британијо“ одјекује улицама као стална претња „другом“, док је Ријазовим следбеницима који су готово увек на неком „братском задатку“ неопходна „стална акција да би се одржали“ (*Ибид*, 294). Стога се крајем двадесетог века као доминантно осећање све више намеће страх – Шахид малтене развија фобију од ноћног шетања улицама града: „и овог часа (...) тамо негде напољу расисти ме чекају у заседи“ (*Ибид*, 120), а у роману *Буда из предграђа* Цамила крај кревета држи кофу воде у случају да им током ноћи запале радњу. Насупрот томе, терористички напади не бирају жртве, тако да се сви осећају као могућа мета у свету у коме се „лудачки нагон на убијање“ види као „израз колективног несвесног“ (*Саршере*, 17) некадашњих колонизованих народа. Међутим, у свету у коме се све што је „друго“ схвата као непријатељ, питање професорке Диди Озгуд „Зашто је прво не прочитате?“ (*Црни албум*, 256), упућено Ријазовој групи која се спрема да спали један примерак Руждијевих *Сајтанских стихова*, постављено је свима којима је мозак, попут Ријазовог, „ограничен и затворен“ (*Ибид*, 274) и за које различитост остаје у домену непрочитане књиге, али адекватни одговор на то питање изостаје. Трачак светлости у таквом свету ипак као да се назире у лику десетогодишњег дечака Шона, главног јунака филма *Ово је Енглеска*, који бацањем „своје“ енглеске заставе у океан на крају филма говори „не“ искључивости, мржњи и насиљу.

Закључак

Претерано инсистирање на сопственом идентитету и пренаглашавање разлика у односу на „другог“ довели су до тога да Енглеска постане поприште отвореног насиља. Како смо видели, националисти, углавном изманипулисани незнањем, остају да таворе у свету мржње и нетрпељивости, а само појединац успева да схвати да је „други“ заправо постао неодвојиви део „себе“. Карим, Шахид и Шон, видевиши сав апсурд и ужас насиља, успевају да спознају да су једноумље, ропство стереотипима, нефлексибилност и слепо веровање у један систем вредности заправо беспредметни, па тако потопљена енглеска застава на крају филма *Ово је Енглеска* не значи поништавање сопства већ признање да се о себи више не може говорити у једнини.

Литература

- Ashcroft B., et. al. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge. 2001.
- Bhabha, H. „Cultural Diversity and Cultural Differences“ in *The Post-Colonial Studies Reader* (Ashcroft B et. al., ed.). Oxford: OUP. 2006.
- Bhabha, H. „On Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse“ in *Literary Theory and Criticism*, (Waugh, P., ed.). Oxford: OUP. 2006.
- Хебдиц, Д. *Пошкултура: значење стила*. Београд: Рад. 1980.
- Kureishi, H. *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber. 2001.
- Курејши, Х. *Црни албум*. Београд: Плато. 2000.
- Naipaul, V. S. *A Writer's People: Ways of Looking and Feeling*. London: Picador. 2007.

Said, E. W. „From Orientalism“ in *The Norton Antology of Theory and Criticism* (Leitch, V. B., gen. ed.). New York: W. W. Norton & Co. 2001.

Sartre, J. P. Preface to *The Wretched of the Earth* (Fanon, F.). New York: Grove Weidenfeld. 1963.

ФИЛМОВИ

Clarke, A. *Made in Britain*. UK: Blue Underground. 1982.

Meadows, S. *This is England*. UK: Optimum Releasing. 2006.

THIS IS ENGLAND'S BLACK ALBUM OR BUDDHA OF SUBURBIA MADE IN BRITAIN: COMING TO TERMS WITH „THE OTHER“ IN THE LAST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Summary

This paper tackles the topic of identity which becomes increasingly problematic in Great Britain during the seventies and eighties, when there was a sudden increase in the number of the immigrants from India and Pakistan, and a fall in the standard of life. Hanif Kureishi's novels *The Buddha of Suburbia* and *Black Album*, as well as the films *Made in Britain* directed by Alan Clarke and *This is England* by Shane Meadows, explore the relationship between the self and the other in a new context, when the antagonism between the two countries is revived due to the poor life conditions, and fear of the „other“ grows into open hatred.

Key words: identity, authenticity, the „other“, nationalism, violence

Aleksandra MARIĆ

ЗНАЧЕЊЕ ДЕМОНА У ДЕЛУ АНДРЕ ЖИДА

Познато је да значење самог појма морала као и вредности добра и зла код Андре Жида није уобичајено. Његовим јунацима, које одликује веома необичан морални кодекс, управља нека необјашњива демонска сила, слична оној која господари и ликовима Достојевског, а која је само њихова подсвесна страна личности. Стога овај рад жели да објасни улогу и значење демонских сила у делима Андре Жида, будући да концепт демона прожима читаво његово стваралаштво. Такође, његово схватање демона поредимо са Гетеовим схватањем. Из овог поређења и објашњавања начина на који је Жид разумео демонске силе показујемо да је улога демона код овог пијеса најчешће улога покретача и учитеља и стога закључујемо да је његов демонизам много више динамичан него сатански.

Кључне речи: Андре Жид, демон, морал, слобода

Као отелотворење зла ђаво се јавља у VI веку пре нове ере. У Хришћанству ђаво врло брзо добија улогу која превазилази теолошки оквир како би преузела политичку димензију. Прве хришћанске заједнице морају да се боре за опстанак и, по угледу на римску моћ која им приписује најшокантније обичаје, оне су врло брзо приморане да употребе фигуру демона за дискредитовање својих противника. Процес дијаболоизације рађа се дакле управо са хришћанством и увек је повезан са оним што друштво осуђује, често служећи у политичке сврхе контролisaња народа.

Са теолошког становишта, ђаво је сматран анђелом који се побунио против Бога, палим и протераним у пакао, то јест на земљу, где има за задатак да наводи људе на зло. У Хришћанској религији он се сматра палим анђелом и, противно раширеном веровању, он није супротстављен Богу већ, као анђеоло, представља једну од његових творевина. Ако неке традиције и сматрају да зло долази и од Бога, и да је ђаво само један од његових аспеката и слугу, већина му ипак даје једну аутономну димензију. У том случају, према неким, Бог у извесној мери оставља слободу ђаволу, ипак задржавајући могућност да га обузда, док, за Манихејце, победа једне или друге силе зависи само до човека.

Ђаво као дух или принцип зла од својих корена до данас био је на различите начине представљан у књижевности и уметности уопште. Један од најзначајнијих француских писаца двадесетог века, Андре Жид, у једном од својих чланака о Достојевском говори:

„Ако тражим какву улогу игра интелигенција у романима Достојевског, примећујем да је то увек демонска улога. [...] Питање ђавола, има значајно место у делу Достојевског. [...] Достојевски не смешта ђавола у ниско подручје човека, већ у највише, интелектуално подручје, подручје мозга.“¹

1 „Et si je cherche quel rôle joue l'intelligence dans les romans de Dostoïevski, je m'aperçois que c'est toujours un rôle démoniaque. [...] La question de diable, si j'ose ainsi dire, tient une place considérable dans l'œuvre de Dostoïevski. [...] Dostoïevski fait habiter le diable non point dans la région basse de l'homme,

Управо тако се може објаснити и демонско код Жида, будући да се и он бави највишом и наскривенијом страном личности, оном у којој лежи човекова креативност и која га нагони да се супротстави осредњости друштва. Његовим јунацима управља та необјашњива сила, слична оној која господари и ликовима Достојевског, а која је само њихова подсвесна страна личности. Жидов демон присутан је стога свугде где уметност додирује то подсвесно у човеку, желећи да нас, кроз унутрашњи дијалог који изазива, ослободи непознатог у нама. У својим делима Жид тако инсистира на ономе што је називао ђаволом страном сваке личности, за коју је веровао да и на његов живот има значајан утицај. Он је такође сматрао да је онај ко не верује у таквог ђавола уједно и његова најлакша жртва.

Будући да је увек повезан са неком врстом схватања зла, ђаво као принцип најчешће је уско повезан са питањем морала. Тако је и у случају овог писца најзначајније приказати на који начин је његово виђење ђавола повезано са његовим моралним кодексом: „Ја не поричем да постоје дела која су племенита, великодушна и чак без интереса; ја само кажем да се иза најлепшег мотива често крије један спретни ђаво који уме да извуче корист из онога за шта смо веровали да му одузимамо.“²

Познато је да значење самог појма морала као и вредности добра и зла код Андре Жида није уобичајено. Уопштено, можемо рећи да је Жид добрим сматрао оно што иде у корист његовом личном задовољству, насупротив свему што ограничава постизање тог задовољства и испољавање његове праве природе. Слично Ничеу, Жид се противио уобичајеном схватању добра и зла: добро, оно што установљени морал сматра добрим, за њега је само мир, стагнација и умртвљеност жеља и чула, док је зло енергија велике покретачке вредности. Он тако сматра да нема правога уметничког дела чијем стварању није допринео демон, то јест покретачка сила која му се у традиционалном схватању приписује. Треба стога показати у којим Жидовим ликовима и на који начин су отелотворене демонске силе, будући да концепт демона прожима читаво његово стваралаштво. Најзначајнија дела која илуструју овај принцип јесу *Мочваре*, *Иморалисти* и *Подруми Вашикана*.

У делу *Мочваре*, које, између осталог, представља сатиру монденског друштва, видимо зачетке Жидовог схватања ђавола у лику Валентина Кнокса. Овај уобичајени монден излаже своју идеју о презиру *нормалног човека* у којој се назире начин на који овај писац схвата демонску страну сваке *изузетне* личности:

„Здравље ми не делује као неко добро у толикој мери пожељно. То је само равнотежа, осредњост у свему. Ми вредимо само по ономе што нас разликује од осталих; другим речима: оно што је важно у нама јесте оно што само ми поседујемо, оно што се не може наћи ни у коме другом, оно што нема ваш *нормални човек*, – дакле оно што ви називате болешћу.“³

mais dans la région la plus haute, la région intellectuelle, celle du cerveau.“, André Gide, *Dostoïevski, Articles et causeries*, Gallimard, Paris, 1970, 189.

2 „Je ne nie pas qu'il y ait, des actions nobles, généreuses et même désintéressées ; je dis seulement que derrière le plus beau motif, souvent se cache un diable habile et qui sait tirer gain de ce qu'on croyait lui ravir.“, André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Mercure de France, Paris, 2006, 216.

3 „La santé ne me paraît pas un bien à ce point enviable. Ce n'est qu'un équilibre, une médiocrité de tout. Nous ne valons que par ce qui nous distingue des autres ; en d'autres termes : ce qui importe en nous, c'est ce que nous seuls possédons, ce qu'on ne peut trouver en aucun autre, ce que n'a pas votre *homme normal*, – donc ce que vous appelez maladie.“, André Gide, *Paludes*, Mercure de France, Paris, 2007, 56.

Ова, Жиду веома драга, тема настављена је у *Земаљским плодовима* и у *Иморалисту*, овог пута у облику наглашене тежње ка аутентичности. Култура *анормалног*, то јест различитости која човеку даје његову истинску вредност представљена је у овим делима као најважнији аспект остварења свих човекових могућности. Потрага за слободом, која је главна тема ових дела, јесте заправо искушење демона као покретачке силе. Циљ јунака ових Жидових дела, дакле потврђивање сопствене различитости, то јест чувене жидовске аутентичности, али и извесне аутономије у погледу располагања својом слободом, долази управо из тог непознатог мрачног нагона.

Иако су демонске тежње схваћене као један део сваке личности, понекад у Жидовим делима одређени јунаци представљају директно отелотворење ђавола. Тако у *Иморалисту*, поред тога што је представљен као мрачни део јунака Мишела, демонски утицај оличен је и у личности Меналка. Док Мишел трага за чулним искуством живота, Меналк лако изазива сваку његову мисао управо зато што је унапред познаје, као што ђаво чини у дијалогу са Иваном Карамазовим. Слушајући га, Мишел би волео да му противречи али не може будући да Меналк само оживљава његове, до тада неубличене, ставове. Он признаје да га овај учитељ није научио ничему новом, већ да је само ослободио његове мисли, које је он читавог живота покушавао да порекне. Меналк се тако може схватити и као Мишелов алтер его, бољи, зрелији, успешнији. У том смислу разговор са њим тумачимо као спољашње остварење тог унутрашњег дијалога са скривеном демонском страном личности.

Треба кратко споменути и дело *Ковачи лажног новца*, где ове мрачне силе нису скривене у неком од ликова, већ се сам ђаво појављује као један од учесника који скоро да управља животима осталих личности:

„Али демон неће дозволити да он пропадне; он спушта међу Бернарове узнемирене прсте, који премећу сваки цеп, глумећи очајничку потрагу, малу кованицу од десет суа, заборављену, не зна се кад, у цепићу његовог прслука.“⁴

Венсаново позитивистичко образовање није му дозвољавало да верује у натприродно; што је демону давало велике предности. Демон није нападао Венсана с преда; он се за њега хватао на један препреден и скривен начин. Једна од његових способности састоји се у томе да нам наше поразе прода као победе.“⁵

Протос

Ипак, од свих Жидових дела, личност која је најсличнија самом ђаволу јесте Протос, творац читаве сплетке дела *Погрума Вајикана*. Иако је Лафкадио централна личност дела, онај који преноси све Жидове ставове и који извршава чувени безразложни чин, Протос се, са друге стране, може схватити као кључна личност јер без њега не би било ни завере око лажног Папе, па самим тим ни

4 „Mais le démon ne permettra pas qu'il se perde ; il glisse sous les doigts anxieux de Bernard, qui vont fouillant de poche en poche, dans un simulacre de recherche désespérée, une petite pièce de dix sous oubliée depuis on ne sait quand, là, dans le gousset de son gilet.“, André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, o cit., 86.

5 „La culture positive de Vincent le retenait de croire au surnaturel ; ce qui donnait au démon de grands avantages. Le démon n'attaquait pas Vincent de front ; il s'en prenait à lui d'une manière retorse et furtive. Une de ses habiletés consiste à nous bailler pour triomphante nos défaites.“, Ibid, 142.

Лафкадијевог чина убиства. У овом делу он је дакле та мрачна сила, енергија која покреће остале личности, жртве његове завере, да несвесно све раде у његову корист. Најзначајнији је наравно његов однос са Лафкадијем, који је, као и у случају Меналка и Мишела, однос учитеља и ученика. Наиме, док су похађали исту школу, где су се и упознали, Протос је Лафкадија учио превртљивости, окретности и вештини сналажења у свим животним ситуацијама. Дакле, велики део своје лукавости и спретности Лафкадио дугује управо Протосовим лекцијама. У време кад почиње прича овог дела, они су се одавно разишли свако на своју страну и дуго година се нису срели. Када извршава свој злочин Лафкадио наравно не зна ни ко је његова жртва ни то да га све време прати његов стари учитељ Протос, уплетен у заверу која је Флерисоара и довела у његов вагон. Протос је тако једина особа која зна ко стоји иза тог убиства и која, као нека врста Лафкадијевог алтер ега, исправља грешке тог злочина, сакривајући шешир са иницијалима убице који је овај у својој несмотрености, на месту злочина, испустио. Након свега тога следи опис њиховог сусрета у возу. Први пут када му се обратио Протос је био прерушен у неспретног научника Дефукеблиза како би боље посматрао Лафкадијеве реакције, његово самозадовољство и његово изненађење када му открије свој идентитет. Под изговором да иначе пије само воду, он глуми човека који се под утицајем шампањца ослободио, дозвољавајући Лафкадију да мисли да може да се подсмева том смотаном старцу. Мало по мало, он се ослобађа маске и претварања, све више откривајући своје право лице и Лафкадио у чуду схвата да је то његов стари пријатељ Протос који га, упућен у његову велику тајну, држи у шапи. По мишљењу Марије Мурешан (Maugesan) „оно што Протос [овде] игра јесте ничеанско претварање усиљеног и ограниченог научника у једно занимљиво биће, ослобођено шампањцем, које одбацује научну зарад животне истине“⁶. Ово постепено разоткривање, прелазак из лика стидљивог научника у лик лукавог злочинца, представља управо симболични приказ ослобађања човекове личности под утицајем креативне покретачке енергије која је била спутавана дотадашњим начином живота. Особа која се коначно открива потпуно је ничеанска: она је одраз животне снаге која инстинктивно одбацује све стеге строгог образовања и моралних правила.

Ова сцена је само круна Протосове моћи претварања, помоћу које се он сваком бићу представља баш онако како мисли да ће га најлакше насамарити. Од када се појављује у делу, он нарушава устаљени мир осталих ликова: он је тај који ствара причу о лажном Папи, који извлачи новац од свих верника и који коначно жели и Лафкадија да уцени како би му се овај придружио. Као права демонска сила Протос је свеприсутан и немилосрдан. Индоктринатор, вођа банде злочинаца, он је у стању да нестане спретношћу врхунског варалице и да заузме било који људски облик. Алберт Герард (Guerard) зато сматра да је „његово име засновано на богу мора Протеју који је могао да заузме који год облик пожели“⁷. Најједноставније схваћено, лик Протоса представља опасног злочинца у чију замку упадају остале личности овог дела. Али у њему се може видети и оличење самог ђавола који успева да све људе потчини својој вољи. Самим тим што други нису

6 „Ce que Protos mime est une conversion nietzschéenne du savant contraint et limité en un être intéressant, libéré par le champagne, qui rejette la vérité de la science pour la vérité de la vie.“, Maria Muresan, „Les chambres vides d'André Gide“, dans „L'Écrivain préféré“, *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°4, 1 mars 2008, 14.

7 “His name is based on the sea-god Proteus who was able to take at will any form he wished.“, Albert Guerard, *André Gide*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1951, 137.

свесни његове праве природе он нас подсећа на прерушеног ђавола који покреће све што ове личности чине и стоји иза радње читавог дела.

Меналк, Протос и Мефистофелес

Оваква слика ђавола подсећа делом и на Роматизам. Наиме, овај књижевни правац истражује најдубље поноре човека раскидајући са традицијом схватања човековог јединства. Управо бавећи се двострукошћу човекове природе, Роматизам додирује оно подсвесно или ђаволско. Жидово дело у том смислу може се највише поредити са делом Гетеа. Сам Жид за овог немачког писца, коме се много дивно каже: „Не, није све мирно, насмејано и спокојно код Гетеа и то је управо оно што га чини толико великим. Има код њега демонског, неукроћеног, нечег прометејског, што га доводи у везу са Сатаном Милтона или Блејка.“⁸

У делу Рене Ланг (Lang), *Андре Жид и немачка мисао*, читамо:

„Подстрек који је Гете дао Жиду био је без икакве сумње мање снажан од оног који му је дао Ниче, али дуготрајнији. Ничеизам је деловао у истом смеру као и Гете, и док Жид тога јасније не постане свестан, глас Заратустре, блискији њему по јачини свог лиризма и по патетичном тону своје радости, прекриће током неколико година смирене тонове Олимпијца.“⁹

Тако је, после *Свесака Андре Валтџера*, Жидовог првог дела, утицај, који је Гете на њега извршио, мање очигледан и интензиван. Ипак, записи из Жидовог дневника јасно сведоче о томе са колико је пажње он читао дела овог немачког писца. Оно што је Жид највише ценио код Гетеа јесте сама његова личност, личност веома свестраног човека који се једнако занима за науку, уметност, књижевност и филозофију, и који је на свим тим пољима успешан: „Слика човека коју нам оставља Гете је за пример; хоћу да кажем да би по узору на то човек желео да живи и мисли.“¹⁰ Иако је утицај Гетеа много присутнији на нивоу стила и чистоте израза и мисли којој се Жид дивео, постоји и много идеја које су им биле заједничке: антироматизам, индивидуализам, потврђивање живота, космополитизам. Већина њихових заједничких идеја присутне су и у схватању демона. Стога, улога одређених Жидових јунака може да се упореди са улогом Мефистофелеса у Гетеовом *Фаусту*.

У легенди о Фаусту, Мефистофелес је отелотворење ђавола. Иако се у Гетеовом *Фаусту* појављује као ђаво – дакле у служби Сатане – критике тврде да он не тражи да исквари људе већ долази да служи и коначно прикупља душе оних којих су већ проклети. Он се тако код Фауста појављује јер осећа да је овај већ искварен и да је заправо у опасности да буде проклет. Његова улога је улога Фаустовог алтер ега, оличења његових потиснутих осећања.

8 „Non, tout n'est point calme, souriant et pacifié chez Goethe et c'est bien là ce qui le fait si grand. Il y a chez lui du démoniaque, de l'indompté, quelque chose de prométhéen, qui l'apparent au Satan de Milton ou de Blake.“ André Gide, *Journal 1939-1942*, Gallimard, Paris, 1949, 171.

9 „L'impulsion que Goethe donna à Gide fut sans aucun doute moins violente que celle de Nietzsche, mais plus durable. Le nietzschéisme agissait dans le même sens que Goethe, et lorsque Gide en prendra plus clairement conscience, c'est la voix de Zarathoustra, plus proche de lui par l'intensité de son lyrisme et par l'accent pathétique de sa joie, qui couvrira pendant quelques années les accents calmes de l'Olympien.“ Renée Lang, *d'André Gide et la pensée allemande*, Librairie PLON, Paris, 1955, 137.

10 „L'image de l'homme que nous laisse Goethe est exemplaire ; je veux dire que c'est à l'instar de cela que l'on voudrait vivre et penser.“ André Gide, *Journal 1939-1942*, o cit., 154.

У чланку „Демонске склоности Андре Жида“¹¹, Моник Лејтон (Лаутон) пореди овог Гетеовог јунака са Жидовим Меналком и нарочито са Протосом. Поређење је засновано на динамичној и антикомформистичној страни Меналковог и Протосовог карактера. Као и Мефистофелес и ови Жидови јунаци утицајем на своје ученике доводе до једног потпунијег развоја њихових личности извлачећи из њих оно што је, притајено, већ постојало. Сви ови ликови су заправо само израз потиснутих жеља и осећања својих штићеника.

Ђаво за Жида

Да бисмо извели закључак о томе на који начин се ђаво појављује у делима Андре Жида и како га је овај писац приказао, то јест који је његов значај, потребно је споменути два основна начина схватања демонских сила о којима говори Моник Лејтон у поменутом чланку. Према првом схватању, ђаво постоји само као одраз наших жеља и слабости док према другом он постоји независно од нас, у стању је да на нас утиче и да ограничава нашу слободу, намећући нам жеље које без њега не бисмо имали. Из свега што је до сада речено, јасно је да је Жидово схватање ђавола оно прво. Као отелотворење наших скривених мисли, жеља и осећања, ђаво у Жидовом делу увек игра значајну улогу у бољем познавању себе и као такав нераскидиво је повезан са проблемом људских могућности. Писац сам о томе говори на следећи начин: „Од тренутка када признам његово [ђавоље] постојање, од тог тренутка чини ми се да се све разјашњава, да све разумем; чини ми се да откривам објашњење свог живота, свега необјашњивог, свега несхваћљивог, сваке сенке свога живота.“¹²

Ђаво је у Жидовим делима на неки начин и двојник његових личности, двојник који је увек храбрији, бољи и остваренији – он је увек оно чему потајно његове личности и саме теже. Будући да је његова улога најчешће улога покретача и учитеља, Моник Лејтон сматра да је Жидов демонизам много више динамичан него сатански. Управо је схватање демона као динамичне снаге оно што повезује Жида и Гетеа. Оба писца у демону виде тајне силе које покрећу човека ослобађајући га притом сваког односа према моралним законима и правилима. Жидово чувено питање *Шта човек може?* никада ни не поставља она страна човекове личности која живи задовољно у покоравану моралним правилима. Тек када човек направи искорак из осредњости установљеног морала, када упозна своју мрачну страну, он може да постави себи ово питање. Будући да је наше биће по природи мирно и инертно, за Жида је демон, као сила која нас покреће према опасности, неумерености, заносу па чак и самоуништењу, нешто без чега нема изузетних појединаца. Ипак, демон није пријатељска страна која нам помаже да се уздигнемо изнад осредњости уколико га не усмеравамо у своју корист, а да би нас искористио, он чак нема потребу да у њега верујемо. Тако, личности из дела *Подруми Вајшикана* представљају лаке жртве за Протоса управо стога што у својој наивности не могу да прозру његово право лице. Дакле, управо уколико га поричемо он се најбоље служи нашим слабостима. Лукавство ђавола састоји се

11 Monique Layton, „Les affinités démoniaques d'André Gide“, Revue canadienne de littérature comparée, Automne 1975.

12 „Dès l'instant que j'admet son existence, dès cet instant, il me semble que tout s'éclaire, que je comprends tout ; il me semble que je découvre l'explication de ma vie, de tout l'inexplicable, de tout l'incompréhensible, de tout l'ombre de ma vie.“, André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Mercure de France, Paris, 2006, 53.

у томе да узима онај облик који ће његову жртву најлакше преварити, овладавајући тако њеним најличнијим мислима. Пошто прилагођава своје особине особинама жртве, Жидов ђаво лови људе у њиховој сопственој замци и писац о томе каже:

„Велика је грешка створити о ђаволу романтичну представу. То је управо оно због чега је мени требало толико времена да га препознам. Он није више романтичан или класичан од онога са ким разговара. Он је разнолик колико и сам човек; чак и више, јер он доприноси његовој разноликости. Са мном је он био класичан, јер је то било потребно да би ме придобио, и зато што је знао да ја нећу извесну угодну равнотежу драге воље изједначити са злом. Нисам схватао да извесна равнотежа може бити одржавана, барем неко време, у најгорем. Сматрао сам добрим све што је правило. Веровао сам да мером обуздавам зло; напротив, управо ме је помоћу те мере он присвајао.“¹³

Видимо да је Жидово схватање демона последица његовог личног искуства. Он је, дакле, у једном тренутку свог живота схватио да је био жртва сопствених искушења и жеља, које је дуго потчињавао строгим правилима, не желећи да их призна. Ово нас подсећа на схватање својствено психоанализи, где је ђаво коначно добио другачије тумачење. Наиме, према Фројду, све оно што се некада сматрало ђаволским представља отелотворење потиснутих сексуалних нагона од којих нарочито зазире морал тадашњег доба. Како је Жид и сам рекао, од оног тренутка када је почео да верује у постојање таквог демона све му је постало јасније и схватио је у потпуности своју личност.

У свом делу *Филозофија трагедије*, Досџојевски и Ниче, Лав Шестов (Chestov) каже:

„Кант и Гете писали су скоро у исто доба. Али док је Кант строго забрањивао идејама вечног повратка, ђаволима, и Маргаритама да долазе и ометају његов филозофски спокој, јер све ове ствари имају своје место у разумљивом свету, Гете их је призивао себи и остављао Вагнере да живе по Кантовом моралу.“¹⁴

Фауст, Раскољников и поменути Жидови јунаци одбијају да живе по том Кантовом моралу који све људе изједначава и самим тим ограничава њихову аутентичност. Они не потискују и не скривају демонски део своје личности већ га користе за превазилажење свих граница сопственог бића. Иако их друштво осуђује, ови изузетни појединци не губе Жидово поштовање јер упркос свим доктринама они одбацују сигурност, коју им могу пружити идеали науке и филозофије, зарад опасности пустиловине у којој теже ка самоспознаји и самоостварењу. Ше-

13 „La grande erreur c'est de se faire du diable une image romantique. C'est ce qui fait que j'ai mis tant de temps à le reconnaître. Il n'est plus romantique ou classique que celui avec qui il cause. Il est divers autant que l'homme même; plus même, car il ajoute à sa diversité. Il s'est fait classique avec moi, quand il l'a fallu pour me prendre, et parce qu'il savait qu'un certain équilibre heureux, je ne l'assimilerais pas volontiers au mal. Je ne comprenais pas qu'un certain équilibre pouvait être maintenu, quelque temps du moins, dans le pire. Je prenais pour bon tout ce qui était règle. Par la mesure je croyais maîtriser le mal; et c'est par cette mesure au contraire qu'il prenait possession de moi.“, André Gide, *Journal 1939-1942*, o cit., 561.

14 „Kant et Goethe écrivaient presque à la même époque. Mais tandis que Kant interdisait sévèrement aux idées de l'éternel retour, aux diables, et aux Marguerite de venir troubler sa quiétude philosophique, car toutes ces choses ont leur place dans le monde intelligible, Goethe, lui, les appelait à soi et laissait les Wagner vivre selon la morale de Kant.“, Léon Chestov, *La philosophie de la tragédie, Dostoïevski et Nietzsche*, Edition de la Pléiade, Paris, 1926, 212.

стов тако за Гетеовог јунака, слично Жиду, сматра: „Фауст – егoиста? Надмоћне природе и јесу егoисте, а морал одрицања погодује осредњим Вагнерима.“¹⁵

Уколико не прихвати свог унутрашњег демона, човек постаје његова несвесна жртва, схватајући своје скривене тежње као своје слабости. Све док их не призна и не употреби за унапређивање своје здраве снаге, човек се утапа у осредњост у којој се везује за друге људе који то исто чине. Да се Мефистофелес није умешао, Фауст би умро признат и поштован у друштву због својих научних достигнућа, али никад не би искусио све стране живота и коначно остао запамћен. Шестов слично говори и за Достојевског и Ничеа:

„Само их је случај навео да изађу из устаљених навика осредњег постојања Вагнера. Без робије једног и ужасне болести другог, они не би приметили да су од главе до пете оковани, као што не примећује већина људи. Обојица би наставили да пишу добронамерна дела, у којима би опевали лепоту света и уздизање душа које се покуравају нужности.“¹⁶

Робија и болест, о којима говори Шестов, пробудиле су у мислима ових стваралаца, оно што је до тада у њима спавало и управо том искуству они дугују своју славу и дивљење њихових следбеника, међу којима је свакако био и Жид. Оно што је за Жида демон за неке је само оригиналност и креативност коју поседују поједини и чијој се вољи треба препустити како би се остварила аутентичност. Ипак, Жид ову позитивну енергију схвата као демонску управо због опасне стране коју поседује: уколико наивно помислимо да се можемо борити против својих жеља оне ће нас на крају савладати. Далеко од тога да означава само зло, његов ђаво много више подсећа да многобожачка божанства која су, противно хришћанског учењу, увек имала двоструко лице и упоредо са својом злокобном страном представљала и култ због својих позитивних аспеката.

Дела Андре Жида, дакле, најчешће приказују човека као двоструко биће, рас-трзано између мисли и дела, човека у вечитом дијалогу са својом мрачном страном, која је понекад приказана и као једна од равноправних личности у делу.

Литература

Chestov, Léon, *La philosophie de la tragédie, Dostoïevski et Nietzsche*, Edition de la Pléiade, Paris, 1926.

Gide, André, *Dostoïevski, Articles et causeries*, Gallimard, Paris, 1970.

Gide, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Mercure de France, Paris, 2006.

Gide, André, *Journal 1939-1942*, Gallimard, Paris, 1949.

Gide, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Mercure de France, Paris, 2006.

Gide, André, *Paludes*, Mercure de France, Paris, 2007.

Guerard, Albert, *André Gide*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1951.

15 „Faust – un égoïste ? Les natures supérieures sont des égoïstes, et la morale du renoncement convient aux médiocres Wagner.“, Ibid, 212.

16 „C'est le hasard qui les fit sortir de l'ornière de l'existence ordinaire des Wagner. Sans le baigne de l'un et l'atroce maladie de l'autre, ils ne se seraient pas aperçus qu'ils étaient enchaînés de pieds à la tête, comme ne s'en aperçoit pas la majorité des humains. Tous deux auraient continué d'écrire des œuvres bien intentionnées, où ils auraient chanté les beautés de l'univers, et l'élévation des âmes soumises à la nécessité.“, Ibid, 217 .

Lang, Renée, *d'André Gide et la pensée allemande*, Librairie PLON, Paris, 1955.

Layton, Monique, „Les affinités démoniaques d'André Gide“, *Revue canadienne de littérature comparée*, Automne 1975.

Muresan, Maria, „Les chambres vides d'André Gide“, dans „L'écrivain préféré“, *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°4, 1 mars 2008.

SIGNIFICATION DU DEMON DANS L'ŒUVRE D'ANDRE GIDE

La signification de la notion de morale, de même que la valeur du bien et du mal, chez André Gide n'est pas ordinaire. Ses héros, caractérisés par un code moral vraiment insolite, sont guidés par une inexplicable force démoniaque, semblable à celle qui règne les personnages de Dostoïevski, et qui n'est que leur part subconsciente. Alors, cet essai a pour but d'expliquer le rôle et la signification des forces démoniaques dans l'œuvre d'André Gide, étant donné que le concept du démon passe à travers toute sa création. Aussi, sa vision du démon est-elle comparée à celle de Goethe. De cette comparaison et de l'explication des forces démoniaques dans l'œuvre de Gide, nous montrons que le rôle du démon chez cet écrivain est, dans la plupart des cas, le rôle d'initiateur et de maître. Alors, nous concluons que son démonisme est plutôt dynamique que satanique.

Anja Antić

ХУМАНИСТИЧКЕ И АУТОРИТАРНЕ КОНЦЕПЦИЈЕ ИДЕНТИТЕТА, ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНЕ ОПЦИЈЕ И ПРОБЛЕМ УМЕТНИКА И МОДЕЛА У ДРАМАМА ХЕНРИХА ИБЗЕНА (САБЛАСТИ, ГОСПА ИЗ МОРА, КАД СЕ МРТВИ ПРОБУДИМО)

Рад разматра однос ауторитарних и хуманистичких концепција идентитета приказаних кроз однос буржоаског друштва и појединца у драмама Х. Ибзена (*Сабласти*, *Кад се мртви пробудимо*, *Госпа из мора*). У раскораку између захтева универзалне и социјално-иманентне етике јавља се проблем концепције идентитета као захтева за испуњењем инхерентних човекових особина. Егзистенцијалне опције указују на могућност свог разрешења у метафизичким висинама и смрти. Аксиолошко питање се разрешава у домену сна и буђења као психолошком и интерсубјективном простору слободе бића суоченог са културом као друштвено-системском творевином.

Кључне речи: универзална етика, социјално-иманентна етика, ауторитарне концепције идентитета, хуманистичке концепције идентитета, сан, ускрснуће

Ослањајући се на хуманистичке концепције идентитета, и прихватајући човека као целовито, чулно и спиритуално биће, хуманистички критичари разматрају однос човека и нарушеног природног поретка, друштва са својим захтевима. Најважније место у том истраживању заузима проблем односа човека, у својој егзистенцијалној пуноћи и света чије концепције више нису хуманистички условљене, већ одређене културним и друштвено-системским интересима. У етичком смислу, инсистира се на томе да се *извори норми за етичко понашање могу наћи у самој човековој природи; надаље, да се моралне норме заснивају на човековим инхерентним особинама и да њихово кршење резултира менталном и емоционалном дезинтеграцијом*.¹ Одатле однос индивидуе и стварности кулминира у сукобу дуга према себи и свог дуга друштву. Уочавајући контраст тежње ка самоиспуњењу и наметнутих односа, књижевност описује ослобођење од самог друштва, ослобођење од социјалних стега - а то је оно што се сматра пуноћом духовног савршенства. У свету, где је хуманистички идеал живота отуђен од друштвене стварности и немогућан да се у њој оствари, главни постулат хуманистичке критике је истицање да је *исконски човеков циљ да буде човек, и да је увјек у постојању циља да буде човек за себе*.² Заједница која је корумпирана, са наметнутим идеалима и вредностима које се косе са истинским човековим жељама представљена је стањем духа које окружење перципира као живу смрт. Окружење које утврђеном хијерархијом поставља јасне границе делања и постојања самог човека, доводи у сумњу аксиолошко питање - могућност остварења човека као креативног бића. Насупрот самосталном бићу налази се култура као друштвена системска творевина. На тај начин потенцира се разлика

1 Erich Fromm, *Човек за себе*, Напријед, Загреб, 1977, 16.

2 Erich Fromm, наведено дело, 17.

између ауторитарне и хуманистичке етике. У ауторитарној етици ауторитет утврђује шта је добро за човека и поставља законе и норме понашања; у хуманистичкој етици, напротив, сам човек је онај који поставља норму и субјектну норму, он је њихов формални извор или је регулативна сила и њихов садржај³. Јачање културне аутономије прати подређеност појединца, потискивање сопствених потреба и немарност према себи. Опирање друштвеним датостима могуће је развијањем критичког односа према њима, у чему треба да помогне књижевност. Утицај књижевности огледа се у формирању јасне концепције бића као онога што оно стварно јесте. Улога књижевности, кроз све своје промене, јесте да нам укаже на посебности бића, висок ауторитет бића у свом сукобу са друштвом и културом. Књижевности је у шом смислу субверзивна.⁴ Превазилажење утицаја културе могуће је и ако се човек схвати као биће које је дато као биолошки неповољиво. Одатле се може доћи до става да је *шест културе увек индивидуална личности, а не обротно*⁵, да се култура вреднује по томе како се односи према појединцу, а да се индивидуа не оцењује на основу свог служења систему. Тек са отклоном од стварности и прихватањем људске природне датости као нечега што је ван утицаја културе, човек је способан да се, као и Рембо, запита: *Знам ли ја природу? Знам ли себе?*⁶ Из познавања суштине бити произилази уверење да је остварење продуктивности и среће једино могуће прихватањем општељудских вредности и напуштањем репресивног ауторитарног система, тек кроз спознају *Ја: што је хешто дргуо*.

Однос ауторитарних и хуманистичких концепција

Глас хуманистичке савести као одјек исконског и урођеног у човеку, треба да потврди идентитет индивидуе и одупре се изумирању индивидуалног у маси. *Ма какве биле индивидуе које сачињавају, ма колико слични или неслични били њихов начин живота, занимање, њихов карактер или њихова интелигенција, оне већ самим тим што су се претвориле у масу, поседују колективну душу која их присиљава да осећају, мисле и поступају сасвим другачије него што би свака од њих понаособ осећала, мислила и поступала.*⁷ Од индивидуалног се прелази на колективно, од психологије човека до психологије масе, од урођених етичких мерила и одговорности према себи до ступња *где језгро такозване савести јесте 'социјална срећња'*.⁸ Ауторитарне концепције идентитета граде се институционализовано, репресивном идеологијом, сузбијањем аутентичних хуманистичких тежњи, наметањем веровања у могућност поновног рођења као награде за послушност и повиновање. Вера у нов вечни и бољи живот долази тек кроз прихватање верске идеологије, па је и бољи почетак обећан тек у безрезервној оданости постулатима институција високе културе. Разматрајући могућности постојања у буржоаском друштву, Ибзен описује могућности његовог превазилажења или опстанка у оквиру дате заједнице. Егзистенцијално питање се првенствено намеће као одговор индивидуе на *хуманистичку савјест, глас нашег истинског*

3 Erich Fromm, наведено дело, 17.

4 Lionel Trilling, "Freud: Within and Beyond culture", из: Лена Петровић, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Просвета, Ниш, 2004, 262.

5 Lionel Trilling, наведено дело, 262.

6 Едмунд Вилсон, *Акселов замак или о симболизму*, Култура, Београд, 1964, 227.

7 Сигмунд Фројд, *Психологија масе и анализа ега*, Федон, Београд, 2006. 129.

8 Сигмунд Фројд, *Психологија масе и анализа ега*, Федон, Београд, 2006. 134.

'ja', који нас позива највише самима себи да живимо продуктивно, да се поједино и хармонично развијамо- што јесте да постанемо оно што појединачно јесмо.⁹

Носиоци ауторитарне етике пуританског репресивног друштва у првом реду су религија и друштвени морал. Приклањајући се наметнутој етици, индивидуа губи свест о самој себи, својој природи, и прихвата живот у оквиру буржоаске идеологије и вере. Критику буржоаског друштва као репресивног ауторитарног система даје Ибзен у својим драмама. Ибзен указује на лажни морал, лицемерје и деструктивност таквог система. У датим друштвеним односима, човек није биће које поседује свест о себи, већ биће које је често жртва верске и лажне друштвене идеологије.

Драма *Сабласни* представља уверење да пуританско репресивно друштво од човека као оригинала ствара особу неспособну да се оствари. Овакво виђење човека заправо је снажна критика културе као система у којем се живот неминуовно губи. Драма започиње сликом буржоаског друштва у малом. Угледна госпођа Хелена Алвинг планира отварање меморијалног центра посвећеног свом покојном супругу, наизглед такође уваженом капетану. Развијање радње показује наличје лажне идиличне слике. Изобличеност пуританског друштва најбоље се види у разговору Хелене и пастора Мандерса. Пастор Мандерс је жртва верске идеологије и друштвених норми, иступа као оличење лажног грађанског морала и вредности. Хелена је динамични лик- њен увид у испразност некадашњег живота основни је покретач интрасубјективне промене. Можда су први показатељи нарушености у оквиру буржоаске породице књиге које Хелена чита и које се могу сврстати у хуманистичку литературу. Госпођа Алвинг у тим књигама препознаје учење слично свом уверењу, схватање да је човекова свест мера његовог односа према свету. С друге стране, пастор Мандерс је заговорник схватања да на појединца велики утицај има мишљење других, што он сматра једним од принципа одржања друштва. Представљајући побуњену свест, Хелена је напустила мужа и испред идеала очувања несрећног брака ставила сопствену срећу. Пастор је представник верске идеологије и подсећа на хришћанске идеале. По религијском убеђењу на које опомиње Хелену, смртници имају само дужности, не право на срећу, јер је тежња ка срећи заправо израз несмиреног духа. Водећи се патријархалним идеалима подређености жене, пастор подсећа да је дужност жене да сачува своју репутацију, да стоички подноси несрећу у браку. Овакво саможртвовање је, по Мандерсу, израз највећег хришћанског идеала- способности да се понесе крст намењен сваком смртнику. Овакав став произилази из хришћанског учења да је човек отуђен од своје суштине, *да ми не припадамо себи. Стога ништа није наш разум, ништа наша воља не треба да превладавају у нашим одлукама или постојаницима.*¹⁰ Игнорисати разум и вољу као обележја индивидуалности нужно води поунутарњењу моралних и етичких закона државе, јавног мишљења и цркве. Прихватајући такве норме као принципе сопствене савести, пастор и према себи поступа са окрутношћу и строгошћу. Да је порицање сопствене среће зарад лажног идеала највећа врлина показује сам Мандерс својим одбијањем Хелене. Подсећајући је да треба да се врати на пут дужности, уверен је да је добио *највећу борбу у животи*. Хелена заправо види да је тим избором начинио свој *најжалоснији пораз и злочин против обоје*. Пастор Мандерс дат је као статичан лик, лич-

9 Erich Fromm, *Човек за себе*, Напријед, Загреб, 1977, 118.

10 Johannes Calvin, *Начела хришћанске религије* (Institutes of the Christian Religion, trans. by John Allen Philadelphia, Presbyterian Board of Christian Education, 1928.), књига III, погл. 7, 619.

ност која се води лажним идеалима буржоаског друштва, а његова увереност у тај систем вредности показује да га је тешко одбацити, да је буржоаска заједница култура која не трпи преиспитивања.

Посебно место у мотивационом склопу има религија као свеобухватна идеологија којој је Мандерс жртвовао живот у правом смислу речи, и љубав. Крутим концепцијама вере, њеним јасно израженим идеалима, подилази Енгstrand, који своју женидбу обешчашћеном служавком пастору представља као помагање палој жени и одржавање обећања датог пред богом. Одатле је Енгstrand, уз Мандерса, једини лик који је непромењив; иако Мандерс осуђује капетанову порочност, он не преиспитује себе и своја убеђења, а Енгstrand, лик деформисане спољашности, планира да се коришћењем порочности друштва обогати. Енгstrand куша веру до те мере да своје бесрамне поступке (женидба служавком због новца) представља као религијске идеале самилости и помагања.

Сем религије, као кодекса непорециве моћи, Хелена као главне кривце за несрећу људи види ред и закон, прописане стеге понашања и начина живљења. Иако препознаје самоиспуњеност и оствареност као највише идеале, Хелена брине и о друштвеном угледу који је неодвојив од Освалдовога поштовања према оцу. Меморијални центар који гради треба да обезбеди очување доброг имена капетана Алвинга, и тиме испуни двоструки дуг- последњи обзир према јавном мишљењу и ослобађање сина од очеве имовине, која, као и његова крв, носи део греха. Грађење сиротишта треба да преузме улогу коначишта њеног супруга и споменика његовом богатству и угледу. Символи сабласти чести су и вишезначни- сабласти означавају *мртве идеје и мртва дела*, оно урођено, природно, што је немоћно да се оствари, и оно у шта свет верује. Јавно мишљење, нарочито у затвореној средини, ствара окружење нормираности и устаљености. Како опстанак репресивног система зависи од реда и дисциплинованости, индивидуалност и живост се губе под утицајима доминантне средине. Пропадање *животиње радосности* оличава судбина капетана Алвинга, који је уместо умне посвећености имао само рутину, уместо пријатеља само пијанице и беспосличаре, уместо веселости-обавезе, и чија се животна радост најзад утопила у порочности тог друштва.

Главна критика друштва које заједништво схвата као нагодбу, види се у представљању брака у форми пословног договора- Хелена се за свог мужа удала под притиском мајке и тетке, као што се и Енгstrand оженио служавком због новца који је добила- јасно је да *разлике пред светом заправо и нема, постоји велика разлика у цени*.

Налазећи се у несрећном браку, Елида у драми *Госија из мора*, као жена знатно старијег доктора Вангела, чезне за слободом, испуњеношћу, новим и другачијим животом. Испразност таквог живота, вештачки скрпљене породичне заједнице видљив је кроз однос Елиде, Болет, Хилде, и самог Вангела. Њихов је брак споразумно склопљен и договорен, па се Елида осећа купљеном и доведеном, као да је венчањем *прихватила погодбу*. Одатле је нови дом заправо само кућа у којој је све остало онако како је и затекла, у којој све послове и обавезе припадају Болет, то је место на којем не може да се укорени. Неукорењеност се најбоље види у размишљањима самог Вангела, у његовом поимању породичног живота као конструкције у којој је једном упражњено место попуњено адекватном заменом, *она која нас је прерано напустила* замењена је *оном која је заузела њено место*- породични односи су само формално и конструктивно обновљени. Кућа Вангелових заједница је оних који живе у прошлости и успоменама: састоји се од слављења мртвих (Хилде и Болет славе рођендан покојне мајке) и прошлог живота.

Преплићући личну оствареност схваћену као испуњеност живота, и уметност у смислу креативне остварености, драма *Кад се мртви пробудимо* доноси апокалиптичну визију уметника и живота у стваралачкој исцрпљености. Вредновање живота, стваралаштва и својих достигнућа дешава се пратећи вертикалу, успон из тихих, мртвих подручја лечилишта у платонске висине. Питање успешног уметничког живота неодојиво је од питања одрицања и неживљења. Професор Арнолд Рубек и његова знатно млађа супруга Маја, проводе време у лечилишту, месту које недвосмислено преузима улогу чистилишта. То је место где Арнолд среће Ирону, модела и инспирацију за своја највећа дела, и место на коме ће Маја срести ловца Улфхајма и спознати испразност дотадашњег живота. Устоличени постулати ауторитарних система носе неминовност саморазарања, постојања у низу наметнутих изобличених форми. Насупрот самопотчињавању и немој предаји стоји вера и снага за нов почетак, као тежња неутуђивој суштини и битку, воља која води одговору у метафизичким висинама као извору очекиваног и жељеног апсолутног почетка.

Проблем концепције идентитета кроз однос универзалне и социјално-иманентне етике

Ликови се, начелно, могу поделити на статичне, уклопљене у културни кодекс, и динамичне, ликове промена. Ликови промена стоје насупрот ликовима друштвених функција, личностима који свој интерес жртвују заједничком интересу, или сопствено добро творе као преобраћено и поунутарњено опште добро. У отклону према репресивном систему, тежњи ка самоостварености и аутентичности, динамични ликови блиски су ликовима модерних дела које Трилинг назива *антхи-јунацима*.¹¹ Основни покретач радње је сусрет јунака са последицама свог делања, односно особама које те последице симболизују. Постојање динамичних ликова условљено је спознајом кроз другог, Хелене кроз синовљеву судбину, Елиде кроз Странца, Рубека кроз Ирону, Маје кроз Улфхајма. Динамична личност као личност промене мора бити конструисана кроз другог као кроз спознају у имагинарној реалности, могућности поимања другачијег избора и другачијих последица.

Расцеп у Хелениној личности (*Сабластии*), мотивисан двоструким дужностима: према својој личности и према друштвено наметнутим улогама, кулминира у ситуацији када сиротиште, симбол свега за шта се трудила да сачува и заштити, гори у пожару. Суочавајући се са *другим ја*, оним делом личности који је одговорио на наметнуте обавезе, Хелена утиче и на животе осталих личности: Регина одбија да остане и да се брине о болесном Освалду и одлази са Енгстрандом и Мандерсом, а Освалд признаје мајци да је смртно болестан. Упоредо са Хелениним развијањем критичког става према друштву, стоји Регинино стапање са том средином. Регинина окренутост сопственој будућности и бољем животу, подразумевају личну моралну исквареност као услов приклањања буржоаском утилитаризму. Одатле Регинина судбина, у идеолошком смислу, стоји насупрот Хелениној, као оличење социјално иманентне етике насупрот универзалној етици. *Под термином 'универзална етика' подразумејем норму понашања којима је циљ раси и развићак човјека; под 'социјално иманентном' подразумејем*

11 Lionel Trilling, "On the Teaching of Modern Literature", из: Лена Петровић, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Просвета, Ниш, 2004. 87.

и такве норме какве су потребне за функционисање и опстанак специфичне врсте друштва и људи који у њему живе.¹² Норме социјално иманентне етике очито су супротстављене нормама универзалне етике, подразумевају одступање од бриге и љубави према другом, сазнања о његовој јединствености и индивидуалности. Регинин одлазак у такво друштво праћен је Хелениним увидом да она тиме одлази у сопствену пропаст. Опстанак у оквирима утилитаристичког друштва као свој услов нужно претпоставља личну корумпираност.

У Хеленином признању и иступању за своја права види се да је преиспитивање основни динамични процес критичког вредновања живота. Испитујући себе, Хелена схвата да се кукавичност огледа у одабирању дужности уместо истине, обзира пре самопоштовања. Схватајући дужности као терет, Хелена увиђа да се у друштву иза идеала поштовања родитеља и брачне заједнице заправо крију друштвено нормирана прикривања, самоодрицања, и да су кукавичлук и ћутање пожељни.

Ватра која захвата сиротиште долази као очекивана казна за *џрешну кућу*, као потврда да то сиротиште *ништа добро не би донело*. Ликови који су константни у својој датости (Мандерс, а првенствено Регина и Енгстранд), живот налазе на другом месту. Енгстранда и Регину на крају, покрећу жеља за новцем и добити, бољим животом, а пастор одлази са њима јер је вођен идеолошким заблудима.

Елида из драме *Госиа из мора*, виђена је као *сирена*, *џосиа из мора*, одвојена од овог света. Таква је одвојеност конципирана у Елидиној везаности за воду и море. Као ћерка чувара светионика, жена која је дошла из приморских крајева, Елида као једино место и начин подсећања на некадашњу слободу види у купању у болесној и беживотној води фјорда. Упоредо са животом у кући постоји Елидина невеселост, њена тежња за морем као изразом слободe, свега онога што *одбија и привлачи*. Елидина одвојеност из овог света двоструко је мотивисана, биолошки и харизматски, јер она припада народу мора који је сам по себи посебан и неспутан, она је и ћерка жене сумњивог менталног здравља. Харизматска веза је остварена урођеном тежњом за слободом, жељом за произвољношћу одабира која се манифестује као чежња за морем. Отелотворење те жеље за слободом Елида налази у Странцу, човеку који је, као и море, до те мере неодређен да се опире било каквом покушају именовања и повиновања друштвеним нормама. Он је човек без имена (неизвесно је да ли се зове Алфред Џонатан, Фриман, да ли је Финац, Норвежанин, Енглец), Елида не може да се сети његовог изгледа, већ га препознаје по очима, а упркос озбиљним оптужбама он измиче затвору. Очи, као најотвореније и најупереније према свету, код Странца су неодређене, мењају боју са морем, подсећају на његову несталност и слободну променљивост. Елида зато каже да је *он море*, да *припада мору*, истичући на тај начин и сопствену жељу за слободом и објашњавајући фасцинацију и утицај странца.

Самоанализа започиње Елидиним суочавањем са странцем, неминовним сусретом са делом своје личности који је свесно занемарен. Она је у обавези да коначно одабере између досадашњег живота и живота са странцем. Полазећи од дуга према себи, а суочавајући се са дугом према друштву, унутрашњи конфликт налази своју паралелу у стварности: у одабиру између добровољно датог обећања и погодбене куповине. Имајући у виду да завет речима отелотворен у венчању с морем, има исту обавезујућу моћ као и брак, Елида тражи од Вангела

¹² Erich Fromm, *Човек за себе*, Напријед, Загреб, 1977, 171.

да је ослободи, да *раскину њој одбу*, јер ће тек слободна моћи исправно да одлучи. Имајући могућност да донесе одлуку по *својој слободи и одговорности*, Елида схвата да *онда одговорности све мења*, и одлучује да остане са Вангелом. Слободан избор, дакле, несумњиво повлачи последице, има утицај на друге људе. Елида не може да дела против општих права која се косе са основним животним принципима, а то је оно што се подразумева под одговорношћу. Чин остваривања слободне воље није само потврђивање основног права, он је и спремност суочавања са последицама свог делања. Разумејући да је одговорност заправо прихватање сопственог суда, Елида схвата да је коначна одлука заправо независна њена.

Статична личност у драми је Болет. Тежећи самоостварењу и путовањима, она прихвата Арнхолма. Тим чином, и она припада групи жена које *прихватају њој одбу*, заправо чини најконвенционалнију ствар.

Хилде иступа из такве средине. Она има критички однос према друштву, увиђа да је култура заснована на лицемерју и лажном моралу заправо непредуктивна. Одатле њена фасцинација мртвим и мрачним. Она препознаје да је Арнхолм почео да ћелави, фасцинантна јој је Лингстрандова жеља за стварањем и његова телесна болест и пропадљивост, примећује да се треба отарасити старих шарана из рибњака, и помишља да се као *шужна млада вереница* облачи у црно. Такво размишљање треба да разобличи мајчинска нежност, коју Хилде тежи да осети од Елиде.

Преиспитивање професора Рубека у драми *Када се мртви пробудимо*, започиње сусретом са Иреном, женом која је у младости својом лепотом и невиношћу послужила као модел и инспирација за његово највеће дело, а која је сад *испрана и беживотна жена*. Ирена осећа као да је *попустила себе заувек*, да је Рубеку дала највећи поклон, *младу и живу душу њојој крвине жене*. Подвојеност Ирене на оно што је поклонила (душу и невиност), и оно што је сад (пробуђена и беживотна), осликава њена двострука појава, Ирена као девица-невеста и калуђерица као њена сенка, као оличење положене и жртвоване љубави; зато Ирена каже: *Ја сам своја сенка*. Паралела овакве Иренине подвојености је и Арнолдово признање да му је немирна савест пратилац, његово схватање да је олако узео жену која је била модел за сва дела, да је више био уметник него човек.

Арнолдов критички однос према свету огледа се у изменама на његовом великом делу. *Дан ускрснућа* је нешто много сложеније од представе жене која стоји неупрљана светом. Оно треба да представи људе преобразене у животиње, и човека скрханог кривицом који се не може ослободити терета своје савести, то је олично *кајање за изгубљеним животошом*. Дело заправо представља уметничку евалуацију живота, стоји као паралела религијском судњем дану. Жена која је нетакнута и уздигнуте главе корача према светлости заправо је *испрана жена*, уметник који је свој живот посветио стваралаштву, оличење је изгубљеног живота, а људе не очекује обећано спасење јер су изопачени и претворени у животиње. Видећи сву исквареност света и људи, испразност апсолутно посвећеног живота, Арнолд цени вредност веселе деце која је за њега као музика оличена хармонија. Одатле и његово схватање да је *боље провесити животи на сунцу и у лепоти него рвајти се са зрумењем глинине и блоковима камења*. Безусловно предавање љубави као узвишеном циљу оличава и Ирена, која после Рубека није имала деце, нити успешан брак.

Маја свој брак назива *непријатном ствари*, обећањем о одласку на планину и упознавањем са величанственошћу света. Кућу не назива домом, свакодневицу не види као вечни и стални живот, тиме истичући извештаченост таквог бра-

ка. Њихов се брак темељи на усмерености на уметност, па је више паралелан живот двоје људи него заједница, посебно због тога што Маја чак и нема интереса о којима би причали. Одлазак у лов на планину приказан је као Мајино упознавање са анималном страном своје личности, откривањем праве природе и буђењем. Улогу у процесу буђења преузима Улфхајм, ловац, оличење мушкости, снаге. Схватајући да су обоје у многоме били одређени туђим животима (Улфхајм неверством љубавнице, а Маја лажним Рубековим обећањима и неиспуњеним животом), могућност за живот спознају у *криљењу* својих оштећених живота. Прихватање слободних индивидуа искрених у својој нагости, Мајин и Улфхајмов живот у равници стоји насупрот Иренином и Рубековом предавању смрти. Спознаја несрећности досадашњег живота и одлазак са Улфхајмом, део су обреда поновног рођења, а песма која говори о слободи заправо је слављење новог живота.

Арнолд, уметник који је свој живот поклатио једном циљу, и Ирена, жена која је своју младост и душу заложила за љубав, личности су неиспуњеног, непроживљеног живота. Динамичност њихове природе, спознаја од беживотности до убеђења да је одрицање било обострано, и да је земаљска љубав немогућа, води закључку да је сједињавање испразних душа једино могуће у *обећаним висовима*, умној екстази. Одласком у планину, на сунце и изложен поглед, професор и Ирена заправо иду да проживе живот у свој пуноћи пре него што опет сиђу у гробове. Одлазак у планину стоји насупрот пловидби по беживотној води што је симбол путовања мртвих душа, а стоји као просторни домен спознаје и искупљења, насупрот Мајином и Улфхајмовом враћању у свет. Смрт у лавини симбол је раније духовне смрти у белини, стерилности и испразности дотадашњег живота.

Проблем уметника кроз однос уметника и дела, уметника и модела и уметника и жене

Опстанак у ауторитарном систему имплицира уклопљеност као самопорицање, потчињавање као саморазарање, да би се хуманистичке концепције замениле социјално-иманентним. Како се есенција губи у колективном духу, несрећа због потиснуте индивидуалности компензује се материјалном добити, изгубљено духовно добро добрима која се могу стећи и присвојити. Између две непомирљиве стране, институционализованости која отуђује и основа самобитисања, отвара се простор уметника као мислећег и креативног бића. У простору критичког погледа и односа на свет, уметник започиње игру изгубљеног и неизвесног као низа могућности.

Освалд, из драме *Сабластии*, тип је личности осујећене родитељским грехом. На почетку драме представљен је као неплодни, а некад познат уметник. Освалд је, заправо тип креативног ствараоца који је осуђен ротељским грехом- очевим порочним животом и мајчиним ранијим прихватањем буржоаске и црквене идеологије. Његова некадашња креативност није условљена заокретом од материјалног, већ препознавањем правих животних вредности. Он искорачује из патријархалне средине, критикује лажни буржоаски морал, и у том смислу стоји насупрот Мандерсу. Пастор оптужује оно што је Освалд видео у иностранству- срећан живот људи у ванбрачним заједницама, којима високе таксе спречавају да постану друштвено валидне. Лажни морал Освалд је видео у прељуби и лицемерју уважене господе. Освалдов је искорак из пуританске репресивне зајед-

нице двострук- идеолошки и вокациони. Одабирајући уметнички позив, Освалд напушта очев индустријалски позив који је као жеља за зарадом и добити идеал таквог друштва. Можда најизразитију критику идеологије друштва представља сам Освалд својом осујећеношћу родитељским грехом, јер је његова болест условљена очевим бегом из брака, а не сопственим слободним и отвореним везама. Та наслеђена крв није статична, већ покретачка и мотивациона- наслеђени карактер Регину води у „Склониште капетана Алвинга“. Само то склониште које Енгстранд планира да оснује, сачуваће дух капетана, а *биће достојно сећања на њега* тиме што ће бити пуно игре и песме.

Подржавајући институционализованост, закон и ред, црква је против уметника који живе у *породном окружењу*, па је и Мандерс против Освалдовога уметничког образовања, јер се као уметник сусретао са слободнијим начином живота и размишљања. Уметност као имагинативност подразумева одвојеност, а не нужно приклањање правилима. Освалдов недостатак креативности условљен је теретом греха предака, физичком болести, што се поклапа са Освалдовом једином успоменом на оца (*сећам се само да ме је учинио болесним*). Освалд је оличење отуђеног човека, без успомена и осећања за оца и потребом за Регинином животном радости. Животну радост код Освалда симболизује сунце, док кућа и домовина добијају епитете страног.

Еквивалентност сунца и онога што млади уметник сматра животним задовољством најјасније је у његовим сликама и успоменама из детињства. У детињству код куће никад није видео сунце, а дела која је стварао била су пуна животне радости и насмејаних лица. Сунце на крају драме не долази као наговештај другачијег живота, већ опстајања света који се води материјалним, а који симболизују Енгстранд и Регина.

Елидино несналажење у свету, у драми *Госпа из мора*, најбоље се види из уметничког дела Балестеда, и замишљеног, неоствареног дела Лингстранда. Балестед је дошљак, сликар, уметнички директор, фризер и учитељ плеса, који, да би се боље прилагодио, испољава разноврсност талената. Његова прилагођеност новом месту живљења, ни после осамнаест година није потпуна, он муца сваки пут када изговара реч *прилагођавање*, а његова многострукост позива може значити и егзистенцијалну варијабилност- немогућност проналажења истинског себе, а постојање у многострукостима расцепкане личности. Балестедово замишљено уметничко дело *Смрти сирене*, треба да прикаже сирену на самрти, немоћну да се поново врати у море, пропадаће бића ван средине која би му омогућила природност и испуњеност. Елида, која је дала предлог за ту слику, и сама је виђена као *сирена*, немоћна да се врати у првобитно. Лингстранд је садистички стваралац чије је поимање уметности неодвојиво од схватања да такав животни позив захтева жртву. Жртву зарад уметничке креативности треба да положи жена- она је модел који изазива најјача осећања освете и љубоморе. Он је опседнут мрачним визијама које препознаје као уметничке идеје. Планира да створи скулптуру, *Морнарева жена*, која би представљала васкрслог дављеника који долази по уснулу неверну жену. Егоцентричност уметника Лингстранд истиче својим виђењем жене, схватањем да *уметничкова жена треба да живи за његову уметност*. Жена је прилагодљива, а уметникова личност је већ одређена позивом. Старање жене о уметнику, само по себи, прихватљив је позив за жену. Жена има романтичну, инспиративну функцију у уметности, она треба своје испуњење да достигне у потчињавању уметности као вишем циљу, и самом уметнику. Жена, по Лингстранду, није предмет вечне и идеалне љубави, већ се њена улога

уметничке инспирације и модела у старости губи. Зато Лингstrand не планира да ожени Болет, већ Хилде, која ће бити млада када буде завршио своје дело.

Желећи да створи уметничко дело које ће представљати *Дан ускрснућа*, професор (драма *Кад се мртви пробудимо*), тражи модел који би изразио младу жену како се буди из мртвог сна. Та жена траба да буде најчистија, најсавршенија на свету, она која у тренутку ускрснућа себе затиче непромењену, и која се појављује као *смртина жена у вишој, слободнијој, срећнијој сфери*. Представљање жене која је у тренутку буђења сачувала свете хришћанске идеале искључивало је чулну љубав и жељу. Одатле су Иренина неиспуњеност и мртвило изрази неостварене чулне љубави. Појава у белој хаљини потенцира Иренину чистоту, улогу као девице-младе, жене чија је телесна лепота послужила да се створи дело које се налази у хладним, мртвим просторијама музеја. Невиност, чулност, телесно и плотско као женски епитети отелотворени су у каменој, хладној статуи, на тај начин отуђени, па Ирена има утисак да је дала *своју душу-младу и живу*. Уметничко се дело јавља као синтеза инспирације, преданости, јединство духа, и имагинације, у чулно-перцептивној форми. Свођење жене на модел значи обеживотење, *процес стварања уметника који је иако лако и безбрижно узео шило живо шило, млад животи, и испржао му душу*; па је само уметничко дело њихово дете настало у чину спајања онако како је једино било могуће. Предајући љубави душу и невиност, значило је уједно предавање основног женског принципа, за Арнолда је то основа стваралаштва.

Однос буђења и ускрснућа као егзистенцијалне спознаје

Схватајући егзистенцију у буржоаском репресивном систему као сан, као оно с оне стране живота као будног стања, Ибзен уводи мотив буђења као спознаје и ускрснућа као нове наговештене утопијске егзистенције. Како универзална етика стоји наспрот социјално-именентној, буђење и сан су психолошке категорије. Лакан каже да је сан посвећен промашеној реалности, она која се бескрајно понавља у *безгранично и никад достижнућо буђење*¹³. Стварно остаје с оне стране сна, у домену неистраженог, не у пуноћи реалности, већ у ономе што представља мањак реалности чији је сан заступник. Сан јунака у Ибзеновим драмама је сан људи у буржоаском репресивном систему, као битисање људи отуђене непоновљиве бити зарад колективне једноличности, сигурности и уљуљканости. Бит се замењује колективним духом, свест о индивидуалности свешћу о колективној пропадности, непоновљива суштина-општим. Хелена се одриче слободе зарад одржања лажног идеала аристократске породице, Елида не одлази за Странцем, већ због одговорности остаје, Рубек и Ирена бег од друштва траже у метафизичким висинама.

У тргнутоци од једноличне стварности, тренутку спознаје и буђења, открива се дилема појединца. Схиза субјекта након сна остаје *између повратка реалноме, поновног предочавања свијета и... свијести која се отети ика, која зна да све то доживљава као кошмар, али која се ипак враћа себи*.¹⁴ Буђење је, дакле, спознаја односа реалности и онога чему се тежи, а што је с оне стране реалности, не у домену метафизичког, већ идеолошког и универзално-етичког, утопијског.

13 Жак Лакан, *Сјиси*, Просвета, Београд, 1983, 65.

14 Жак Лакан, *Сјиси*, Просвета, Београд, 1983, 78.

Насупрот буђењу стоји ускрснуће као динамизам спознаје да *никада нисмо ни живели*, утопијски идеал живота у превазилажењу реалности. По Ибзену, сама спознаја није довољна- сневачи треба да ускрсну, укажу на могућности превазилажења наметнуте друштвено искреиране реалности. Хелена Алвинг остаје погођена смрћу сина, у безизлазној дилеми, непрекидном понављању и простору између да и не, Елида се одриче живота на мору и у слободи и прихватајући одговорност, приклања се функцији мајке и супруге, Ирена и Рубек немају могућности за нов живот, одлазе у планинске висове, да би страдали у лавини. Ибзенове драме не дају могућност продуктивног превазилажења репресивног система. Регина и Енгstrand остају као личности које издвајају функцију друштвене маске и успешно је играју, као и Елида и Болет, која свесно прихвата погодбу, понављајући тако судбину несрећног брака. Спознаја да живот неминовно измиче таквом систему, не води ускрснућу, већ индивидуалној психолошкој пропасти у колективном духу или у смрти.

Закључак

Ибзенове драме носе упечатљиву слику човека буржоаског друштва, стављеног између захтева културе, који су оличени у религији, јавном мишљењу и одговорности. То су личности које су често у процепу, немоћне да одговоре на захтеве људске природе. Као најизразитија обележја ауторитарне етике налазе се одговорност према религији, уместо одговорности према себи, дужност према породици, уместо самосталности. Апсолутно повиновање друштвеним идеалима води у идеолошку заблуду (пастор Мандерс), неприлагођеност (Елида), несрећу, немогућности проналажења идентитета. Трагање за јединим могућим начином егзистенције дешава се у готово митском простору- у позадини дешавања су море, вода, фјорд и киша, као симболи несталности, расточености и трагања. Светлост је симбол вредновања друштвених норми и откривања новог продуктивног живота. На светлости у планини Ирена и Рубек схватају да је за њих додашњи живот немогућ, а Хелена Алвинг увиђа да се људи као сабласти у ауторитарном систему плаше светла. Немогућност опстајања у друштвено наметнутим оквирима јавља се као извесна критика брака, религије, уметности којој се све жртвује. Брак се, од заједнице двоје људи, трансформише у пословни договор и неиспуњен живот. Религија као врста моралности треба да надомести душевну празнину, и налази се насупрот интимним жељама.

Уметници у Ибзеновим драмама творе хијерархијски однос, уређен на основу схватања уметности. Лингstrand је садиста, занет мрачним визијама и идејама. Егоистичан је у свом схватању да је уметност позив којем се све потчињава и да жена траба да служи уметнику и уметности. Рубек искорачује из буржоаске заједнице, али не и из патријархалне. У свом схватању да су људи изобличене животиње, он препознаје лицемерје пуританског репресивног друштва, али жено види само као модел који треба да служи уметности. Он је Ирену видео само као једну пријатну епизоду. Одатле Рубек и Лингstrand имају сличан, патријархалан однос према жени. Рубеку је дата самоспознаја, он долази до увида у испразност живота и одрицања љубави зарад уметности. Једини прави уметник је Освалд који искорачује из буржоаског друштва и превазилази патријархалне односе својом љубављу према Регини. У препознавању важности животне радости и праве љубави он показује да уметност не треба да буде окретање од стварно-

сти. Занесеност идејом савршеног уметничког дела, води у неиспуњен живот, а модела, у живу смрт.

Одговорност према себи и одговорност према друштву, на имплицитном плану представљена је подвојеношћу тела и душе (*шребa убијти тело да би душа живела*), Рубековим и Ирениним сједињавањем кроз уметност, јаловим браковима. Личности које ту подвојеност препознају и немогућност живота уколико се одговори на дужност и обавезе, код Ибзена заправо нису личности промена. Промене настају на спознајном плану, нема делатне личности, већ само маштања. Драма *Госпа из мора* доноси нешто другачији завршетак који говори да је живот у таквом свету могућ. Елидин повратак супругу говори о промени личности која је наступила са *слободом и њуном одговорности*. Одговорност по којој Елида делује заправо је одговор на љубав коју Болет и Хилде осећају према њој, јер *љубав не може бити одвојена од одговорности*. *Одговорности није дужности намењеница неке извана, већ је мој одговор на тражење које осећам као своју брижу*.¹⁵

Такав свет не нуди целовитост, већ свет који насупрот јединству намеће подвојеност, насупрот припадности- неприпадање и обескорењеност. Коначна егзистенција почиње од доживљаја сопствене есенције, чисте, и урођене. Са доживљајем живе телесности и чулности започиње буђење, схватање да *никада заправо нисмо ни живели*. У Ибзеновим драмама тренутак буђења је спиритуално најдаљи, дат као спознаја, али ускрснућа као живота у спознаји заправо нема. Таква визија света је својеврсна драма самопорицања и пропадања индивидуе, која заправо и не треба да постоји као одговор на норме света, већ као човек за себе.

Литература

Вилсон, Едмунд, *Акселов замак или о симболизму*, Култура, Београд, 1964.

Лакан, Жак, *Сјиси*, Просвета, Београд, 1983.

Петровић, Лена, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Просвета, Ниш, 2004.

Фројд, Сигмунд, *Психологија масе и анализа ега*, Федон, Београд, 2006.

Fromm, Erich, *Човек за себе*, Напријед, Загреб, 1977.

HUMANISTIC AND AUTHORITARIAN CONCEPTS OF IDENTITY, EXISTENTIAL OPTIONS AND PROBLEM OF ARTIST AND MODEL IN IBSEN'S DRAMAS (GHOSTS, LADY FROM THE SEA, WHEN WE DEAD WAKE)

Summary

In this work is analyzed relation between authoritarian and humanistic concepts of identity through the aspect of aristocratic society and individual in Ibsen's dramas (*Ghosts, Lady from the Sea, When We Dead Wake*). Between universal and socially immanent ethics, the problem of identity is being solved in ambience of dreams, as a space of psychological and inter-subjective being.

Biljana Milojević

15 Erich Fromm, *Човек за себе*, Напријед, Загреб, 1977, 79.

Наташа ПАНИЋ
Београд

НА ТРОМЕЂИ РОДОВА: ТАЛАСИ, ЛИРСКИ РОМАН ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ

Рад полази од поређења и уочавања тачака пресека између (ауто)поетичких ставова Вирџиније Вулф и идеја Фридриха Шлегела и Михаила Бахтина о природи романескног стваралаштва и о роману као протејском жанру у вечном настајању. Затим се пажња усмерава на анализу стваралачког кредо енглеске списатељице о правцу развоја романескног жанра. Тај кредо је уграђен у темеље њеног лирског романа *Таласи*, који се такође разматра, али са становишта основног конфигуративног принципа – монтаже песничких слика, призора, метафора и симбола. Циљ рада се огледа у покушају да се изведу позитивни закључци о узајамној вези између поетичке визије Вирџиније Вулф и њене уметничке праксе.

Кључне речи: (ауто)поетика, Михаил Бахтин, Вирџинија Вулф, лирски роман, Фридрих Шлегел

I

Таласи (*The Waves*, 1932) су романескно остварење у којем је Вирџинија Вулф на потпуно нов начин спровела још један експериментални подухват на пољу уметничке прозе. Сусрет с овим романом представља сусрет с контроверзним књижевним остварењем пре свега зато што је његов положај у систему књижевних родова и жанрова прилично нејасан. Та нејасноћа проузроковала је проучаваоцима књижевности потешкоће у погледу адекватног приступа овом делу/тексту и његове правилне класификације. Она произилази из чињенице да се Вирџинија Вулф, стварајући ово дело, подухватила рушења конвенција на плану композиције романа и да је у наративној конфигурацији применила књижевне поступке карактеристичне за лирску поезију градећи једно специфично структурно устројство и подаривши делу исто тако специфична стилска обележја. Поред тога, како се роман састоји од девет група драмских монолога које *изговара* шест лица-говорника и како је у својим дневничким белешкама насталим у периоду у којем је радила на делу Вирџинија Вулф имала обичај да о *Таласима* говори као о синтези романа и драме или о „драми-поеми“¹, немогуће је на површинском, формалном нивоу занемарити присуство драмских карактеристика. Примена лирских принципа обликовања у роману састављеном од драмских „монолога у тишини“ ствара специфично дело чији хибридни карактер релативизује родовске конвенције и брише границе између литерарних жанрова. Због наведених обележја *Таласи*, јединствени у својој врсти, најчешће су довођени у везу с лирском поезијом и у већини случајева окарактерисани као лирски роман, а теоретичар Ралф Фридмен (Ralph Friedman) узимао их је за пример лирског ро-

1 *The Diary of Virginia Woolf, Volume 3; 1925 to 1930*, edited by Anne Olivier Bell, Penguin Books, Harmondsworth, 1982, 128, 203.

мана *par excellence*.² Такође, *Таласи* се издвајају и по томе што представљају крајњи уметнички израз и кулминацију уметничких напора *Вирџиније Вулф*, односно практичну реализацију теоријског става *Вирџиније Вулф* о изласку на сцену новог облика романа у којем су до крајности активирани његови лирско-песнички моменти, а роман се приближио функцији поезије.

На првом месту треба рећи да ово дело лежи на самој ивици романеског жанра, односно да дотиче границу лирског и наративног. Према Ралфу Фридману, у њему се спајају две књижевне струје које постоје од вајкада, лирско-песничка и приповедно прозна.³ Експериментишући с разноликим композиционим видовима и могућностима, романсијерка није желела да исприча причу нити је желела да се њено дело уврсти у романескни жанр.⁴ Или, речима *Бернарда*, уморног од причања прича, у општој збрци, буци, кретању: „Од приче, од конструкције не видим ни трага.“⁵ Између *Бернардове* књиге, која остаје ненаписана јер аутор не успева да пронађе ослонац за своје дело, и *Таласа* развија се метонимијски однос, а функција нереализованог дела остварује се на хиподијегетичком нивоу. На тај начин, између дијегетичког или примарног и хиподијегетичког нивоа успоставља се аналогија по сличности, док се уз истовремено довођење у питање могућности и потребе да нека прича у савременом свету буде испричана (јер *Бернард* каже „Збиља сам се уморио од таквих прича.“)⁶ отвара једна интерпретативна могућност посебно занимљива за проучаваоце књижевности. Наиме, у том контексту, *Таласе* можемо разумети као полемику *Вирџиније Вулф* с причом – заплетом и потенцирање њихове све неизвесније улоге у савременој уметничкој прози. Кроз лик *Бернарда*, рођеног приповедача, и књиге коју покушава да напише, али му то никако не полази за руком, *Вирџинија Вулф* уводи метапоетичке теме и проблематизује феномен приповедања, а у крајњој линији и саме наративности. Путоказ за разумевање романсијеркиних поетичких интенција, и уопште онога што је на формално-садржинском плану желела да постигне посежући за алтернативним литерарним поступцима откривамо када у дневнику прочитамо да приповедачки поступци писаца реалиста на њу остављају ужасан утисак јер нит’ су истинити нит’ су стварни, већ су само најобичније конвенције.⁷ Такође, она је мишљења да се у домен књижевности не сме примити ништа што није поезија у смислу да је засићено значењем.

Дакле, иако у овом делу није остао ни траг од традиционалног облика како ни приче, тако ни заплета, оно, с друге стране, поседује органско јединство и чврсту композицију, квалитете остварене захваљујући иновацији на пољу конфигуративних поступака и примени нових обликовних начела. Побунивши се против обичаја писања романа, *Вирџинија Вулф* је представила нови закон ком-

2 Friedman, Ralph, *The Lyrical Novel, Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1963.

3 Ibid., 260.

4 *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. by Sue Roe and Susan Sellers, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 66.

5 *Вирџинија Вулф*, *Таласи*, превела Милица Михајловић, Нолит, Београд, 1983, 211.

6 Ibid., 211.

7 “This appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it’s false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry – by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? that they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in: yet to saturate.” *A Writer’s Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. by Leonard Woolf, Hogarth Press, St. Albans, Triad, 1958, 139.

позиције романа, супротстављен дотадашњој парадигми, а заснован на њеној идеји о ритму који треба да замени заплет. *Таласи* су књижевно-уметничко дело у ком је Вирџинија Вулф на јединствен, само том делу својствен начин заменила заплет ритмом, чиме је ритму доделила улогу конфигуративног поступка. Романсијерка у дневничким забелешкама о настајању *Таласа* износи идеју о томе како покушава да напише причу не водећи се заплетом, већ ритмом и да је ту у питању један метод сасвим различит од традиционалних, до тог тренутка канонизованих метода уметничке прозе.⁸ Иако иде против традиције, она тако чини само с намером да ревитализује романескни жанр проналазећи нове изражајне облике и поступке организације уметничке грађе. Ако се појам заплета схвати по угледу на Пола Рикера као интегративни, композициони механизам, односно обликотворна парадигма и „оно имплицитно композиционо јединство које делу даје његову стварну форму,⁹“ и ако се прихвати Рикерова анализа и објашњење метаморфоза заплета током историјског развоја романа,¹⁰ лакше је схватити како је могуће да је Вирџинија Вулф током своје каријере све више прибегавала примени принципа поетског обликовања, што је кулминирало у конфигурацији *Таласа* где су се на најочигледнији начин песнички поступци инфилтрирали у роман, а поезија извршила инвазију на територију прозе. У студији о Рикеровој теорији приповедања, Зорица Бечановић-Николић оставља могућност да је дефиниција заплета коју заговара француски теоретичар толико проширена да ју је могуће применити и на неке лирске форме.¹¹ Елементи грађења заплета као неслагасног-сагласја и неки конфигуративни аспекти приповести, попут тачке гледишта и гласа усмереног ка читаоцу, можемо идентификовати чак и у лирско-епским, односно лирско-наративним формама каквима засигурно припада лирски роман *Таласи*. Осим тога, према Рикеровој основној идеји, наративност на првом месту одређује посредовање темпоралности, односно грађење „прича о времену“ и у таквим романима време није само обликовано, оно је тематизовано као гносеолошки проблем. У роману *Таласи*, Вирџинија Вулф презентује и истражује разнолике модалитете временског искуства. Такође, проблематизујући однос између космолошког и феноменолошког схватања времена и односа између времена и вечности, списатељица је написала још једну причу о времену.

II

Након што се прихвате Рикерове добро аргументоване премисе о односу грађења заплета, наративности, темпоралности, за *Таласе* се може тврдити да не прелазе жанровску границу, то јест да јесу приповедно дело које на танкој ивици балансира с лирским родом. Управо ће нови романескни облик – особена, хибридна конструкција, у којој ће се наћи испреплетани роман и поезија, чије је појављивање на хоризонту књижевности Вирџинија Вулф најављивала у есеју „Поезија, проза и будућност“ (“Poetry, Fiction and the Future”, 1927) поседова-

8 *The Diary of Virginia Woolf, Volume 3*, 316, 229.

9 Пол Рикер, *Време и прича II*, превеле Славица Милетић и Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1993, 53.

10 Ова тема обрађена је у поглављу под називом „Метаморфозе заплета“ у Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Volume II*, translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985, 7 – 28.

11 Зорица Бечановић-Николић, *Поетика и херменеутика, Теорија приповедања Пола Рикера*, Геопоетика, Београд, 1998, 118.

ти наведене особине. Заправо, роман ће на себе примити атрибуте поезије, али и задатке које је само она од давнина извршавала. Дакле, Вулфова, заговорник примене нових романсијерских поступака и независности од конвенционалних форми мишљења о уметности, написала је роман *Таласи* следећи кључна поетичка начела своје естетске теорије романа изнесена у том есеју из 1927. године. У њему налазимо два нарочито интригантна и инспиративна става о уметности писања романа, који оповргавају широко распрострањене и дубоко уврежене представе о суштинским одликама романа. У виду имам ронасијеркину идеју о роману као жанру који има могућност да преузима обликовне поступке од разнородних уметности и обележја других књижевних и ванкњижевних врста, а да опет не промени своју суштину. Затим, из такве идеје природно следи ауторкина визија развоја књижевности према којој проза коначно треба да преузме атрибуте и задатке вечно привилеговане поезије. Уједно, не само да су у питању идеје на које критичари и проучаваоци њеног дела нису обраћали много пажње, већ погледи из тог есеја имају додирне тачке с погледима два врсна теоретичара и браниоца естетичких квалитета романа, Фридриха фон Шлегела и Михаила Бахтина. И Вирџинија Вулф је знала за распрострањеност мишљења о супериорности поезије у односу на уметничку прозу,¹² па се и она подухватила посла да одбрани његов естетски положај међу другим књижевним облицима. Парадоксално је, ипак, то што је она уметнички легитимитет романа додатно покушала да оснажи укључивањем поетско-лирских момената. Овај рад ни у ком случају не имплицира да је Вирџинија Вулф познавала Шлегелове и Бахтинове ставове, али имплицира да је подударност која постоји међу њиховим закључцима релевантна како за оцену уметничко-есејистичке делатности романсијерке, тако и за разумевање релације између њених (ауто)поетички гледишта и уметничке праксе. Осим тога, једнако је важно истражити спорне, и у романескном стваралаштву из прве половине XX века очигледно присутне процесе дефабулизације с једне стране и лиризације с друге.

Пишући о књижевним питањима, Вирџинија Вулф се изражавала метафорички, а један од кључних елемената њене експлицитне поетике налазимо у поменутом програмском есеју изражен у форми сликовите синтагме „тај канибал, роман“.¹³ Наиме, расправљајући о природи и суштини романа, али и о његовом будућем развоју, што је једнако важно и произилази из претходног, списатељица је роман посматрала као жанр који је већ прогутао многе облике уметности. Може се додати да је Вирџинија Вулф уметност романа високо ценила управо због тога што је у њеној перцепцији роман као жанр један изузетно флексибилан медијум, независан од конвенција и ограничења, а романописци су благословени међу другим књижевним делатницима јер располажу великим маневарским простором при стварању.¹⁴ Став да је роман попут канибала, то јест да у себе може да укључи одлике других жанрова и да на тај начин само храни своју витаност не угрожавајући свој опстанак, компатибилан је са гледиштем на којем је заснован један оглед под називом „Шта је роман?“ („What Is a Novel“, 1927).¹⁵ Мада изузетно кратак, мало више од пола странице, садржи значајна запажа-

12 Поезија је „старији огранак службе“. Видети у: *The Essays of Virginia Woolf, Volume III: 1919 to 1924*, edited by Andrew McNeillie, Hogarth Press, London, 1988, 337.

13 *The Essays of Virginia Woolf, Volume IV: 1925 to 1928*, edited by Andrew McNeillie, Hogarth Press, London, 1994, 435.

14 Laura Marcus, *Virginia Woolf*, Northcote House, Tavistock, 21.

15 *The Essays of Virginia Woolf, Volume IV: 1925 to 1928*, 415.

ња у вези с особеностима романеског жанра и форме. Према романсијеркином казивању, савремени роман налази се у хаотичном стању јер су људи током три стотине година, колико пишу романе, створили најразноликија дела јер романом називамо и књиге Пруста, Киплинга, Хардија и Велса. Све су то, тврди Вирџинија Вулф, различите врсте књига јер не постоји само једна категорија романа (“For there is no such thing as ‘a novel’”).¹⁶ Другим речима, не постоји само један канонизовани облик романа као жанра, већ више једнако значајних манифестација, које списатељица разврстава према садржају, и то на хронике, рапсодије, фантазије, расправе, приповести и сновиђења. Јасно је да она признаје постојање више линија романа, од којих неке воде порекло од духовних дисциплина, друге од реторике и логике, треће од епа, четврте из усменог народног стваралаштва. На темељу свега реченог, можемо закључити да је Вирџинија Вулф узимала у обзир чињеницу да је роман одувек био у блиском контакту с канонским књижевним родовима с једне стране (епом, а када је реч о *Таласима*, и драмом), али и с вануметничким облицима (реторичким, филозофским, журналистичким).

Наведене идеје о непостојању једне канонизоване форме жанра романа и интеракцији романа с другим књижевним и вануметничким врстама подударују се у потпуности с резултатима исцрпног проучавања историјског развоја романа које је спровео Михаил Бахтин.¹⁷ Осветљавајући роман из свеже перспективе, Бахтин промовише гледиште по којем је роман једини жанр у настајању, „једни жанр који још није завршен.“¹⁸ Како жанровска окосница романа још није очврснула, а његов жанровски лик још није уобличен и дефинисан, за разлику од других жанрова, епског или драмског, на пример, од којих сваки поседује свој канон, док је управо једна од особености романа то да „нема канон као други жанрови; историјски су присутни само поједини узорци романа, али не и жанровски канон као такав.“¹⁹ Баш попут Вирџиније Вулф, која запажа разноврсност облика романа насталих током његовог историјског развоја и антиципира даљи развој и промене до којих ће доћи када у себе упије обележја поезије, Бахтин примећује да је роман по правилу не дозвољава ниједној својој врсти да се стабилизује и шаблонизује. Напротив, он се томе опире. На то га гони његова природа, јер роман је према Бахтиновим речима „чиста пластичност“, он постоји у нестабилном стању трагања, самопреиспитивања и самоанализе својих облика. Уосталом, то је оно чему се Вирџинија Вулф и дивила – облику који је вечно жив, еластичан, с могућношћу непрестаног формалног преображавања. А као што смо већ споменули, моменат аутопоетичке рефлексивности у роману *Таласи* подвучен је постојањем лика писца, или бар некога ко то покушава да буде, као и чињеницом да Бернард није у стању да напише књигу јер му на идејном плану недостаје упориште, централна тачка. Постало је немогуће приповедати на начин како су до тада чинили романописци, па је Вулфова осећала потребу да искаже своје виђење поводом промењеног статуса приче у модернистичком роману и да тај проблем обради у једном од својих дела, експериментишући с границама приповедања и наративне књижевности.

Осим што обоје, и Бахтин и Вулфова, инсистирају на непрестаној аутокритичности романа (чувена је Бахтинова идеја о искушавању књижевне речи жи-

16 Ибид., 415.

17 Михаил Бахтин, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, 1989.

18 Ибид., 435.

19 Ибид., 436.

вотом), Бахтин такође подвлачи да је преосмишљавање формалних карактеристика романа уочљиво јер он гаји посебан и дуготрајан однос према ванкњижевним жанровима (идеолошким и оним из свакодневног живота). Наиме, током свог историјског развоја, роман је не само гајио посебан однос према ванкњижевним, неуметничким жанровима, посебно реторичким – публицистичким, филозофским, моралистичким и правно-судским – већ и врло живу и плодоносну интеракцију. Осим тога, Бахтин истиче и постојање корелације романа са свим књижевним родовима, лирским епским и драмским. Ипак, руски теоретичар неповољно се изражава о романескним остварењима одвојеним од стварне говорно-језичке разноликости, мада наоко изведеним по угледу на роман. Према Бахтиновој стилистичкој концепцији, таква дела због свог монолошког песничког стила, то јест зато што свака реч у њима непосредно исказује песникову замисао, игноришу суштински специфичне могућности романескног жанра. Она се, иако композиционо и тематски слична роману, најчешће изроде у драму за читање, а следећи Бахтинову класификацију, *Таласе* би засигурно требало сврстати у групу „нероманескних романа.“²⁰ На другој страни, према замисли Вирџиније Вулф, будућност романескног жанра одвијаће се као процес нарушавања жанровске чистоте, стапања књижевних родова, што коначно рађа један књижевни парадокс или лирско-наративно-драмску конструкцију. Као важан елемент своје програмске поетике и основу за могућност асимиловања различитих књижевних поступака, нарочито из лирске поезије, романсијерка је подржавала статус романа као флуидне, еластичне форме. Али, ту наилазимо на размиможлажења између њене и Бахтинове концепције романа, а идеја о повезивању прозе, поезије и драме приближава се Шлегеловој визији онога што би требало да буде суштина романа.

У доба романтизма, роман као жанр стиче одређен степен независности и признања. До тада посматран као бастардни род, сироче књижевне породице, роман улази у жижу поетичких интересовања, где ће као књижевна доминанта остати све до данашњих дана. Иначе, немачки романтизам био је први покрет који се активно заузимао за романескни жанр, а први међу првима био је Фридрих Шлегел. Наиме, у романтизму се на роман гледало као на хибридную творевину – мешавину стиха и прозе, па је роман, као синкретички облик, у себе укључивао различите жанрове, делимично лирске. У чувеном „Писму о роману“, Шлегел дефинише прву премису свог поетског романа: „Роман је роман-тичарска књига.“²¹ Ипак, треба бити свестан чињенице да према Шлегеловој концепцији проза никако није *differentia specifica* романа јер када говори о роману, Шлегел говори о Шекспировим драмама, Дантеовој *Божанственој комедији* и Петраркиној поезији. Такође, роман није ни посебна књижевна врста нити посебан жанр; заправо, он је, као основно књижевно средство стваралаца у доба романтизма, форма новог. Овај књижевни мислилац инсистира на модерности и универзалности романескног облика као суштинским обележјима – роман је израз тоталитета у смислу да је свеобухватан како у погледу садржаја, тако и у погледу форме. Из тог разлога, за роман не постоје формални закони ни границе: он у себе може укључити све форме, а његов смисао проналазимо у уметничком експерименту.

²⁰ Ибид., 88.

²¹ Marshall Brown, “Theory of the Novel” у *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume V, Romanticism*, edited by Marshall Brown, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 257.

Друга Шлегелова премиса гласи да роман постаје поезија у смислу да је његов коначни циљ уметнички, то јест естетски; он у суштини извршава најчистију естетску мисију. Шлегелова визија суштине поезије, њених циљева и тенденција развоја изражена је у 116. фрагменту. У овом с пуним правом најчувенијем и најцитиранијем Шлегеловом фрагменту изражена је његова оригинална идеја о новој, романтичарској поезији као „прогресивној универзалној поезији.“ Њена специфична сврха јесте да уједини све раздвојене родове поезије и да поезију доведе у везу с филозофијом и реториком. Њена једнако важна улога јесте тежња романтичарске поезије да „помеша и стопи поезију с прозом,“ креативну снагу с критиком, уметничку поезију с природном поезијом; да поезију учини живом и друштвеном, а живот и друштво поетичним. У истом фрагменту Шлегел објављује да се за разлику од других поетских врста које су коначне, завршене и зато подложне анализи, поезија романтичарског покрета налази у стању сталног настајања. Осим што је константно, ово стање је и њено дистинктивно обележје, јер она може само постајати, а да се никада не заврши.

Замисао о прогресивној универзалној поезији показала се као веома витална и плодна – она поништава статичност творачког процеса и наглашава активно-динамичку суштину поезије и тежњу за тоталном формом. У том контексту, прогресивна универзална поезија пре представља енергетски принцип, идеју водилу и носиоца слободе, активности и интеграције супротног него посебан књижевни род или једном за свагда дефинисану форму. Напротив, у њеној суштини налази се флуидност, експеримент, фузија родова и витализам као принципи. Када се премисе из „Писма о роману“ посматрају напоредо с идејом о апсолутној, универзалној поезији која вечно траје а никада се не завршава, освајамо визуру из које постаје јаснији општи смисао Шлегеловог говора/ дискурса о роману. У његовом средишту лежи идеја о сталном обнављању романа, обogaћивању и надоградњи на основу претходних достигнућа. Прерастајући уске и ограничавајуће оквире одређеног књижевног модуса или калуца, роман се уздиже до статуса канонске парадигме поезије *par excellence* и опште идеје. Он постаје идеално отелотворење невидљивог принципа поезије. Заиста, чини се да је Фридрих Шлегел, захваљујући свом огромном критичарском таленту и далекосежној интуицији, једним фрагментом обухватио есенцију песничке уметности коју није ограничио ни метром ни прозом, већ прорекао суштинске особине песничке уметности новог доба које ће условити њен комплетан историјски пут и развој. Створивши *Таласе* путем нетипичног приближавања романа структури лирске песме, Вирџинија Вулф постаје један од уметника који су у пракси остварили оно што је Фридрих Шлегел наговештавао у својим теоријским радовима о књижевности.

III

Лирско-поетску струју *Таласа* потенцира неколико елемената. У тексту је евидентно и курзивом наглашено присуство девет пасажа лирске прозе или интерлудијума који описују трајање једног дана, од свитања до заласка сунца. Посматрано на формалном плану, интерлудијуми врше улогу поделе монолога на групе и уоквиравања приповести. Осим тога, на плану рецепције, они усмеравају читаочево разумевање дела и утичу на поимање садржаја. Лирски квалитет текста одређује и повезаност између два оделита плана – пасаж лирске прозе и монолога, то јест макрокосмоса времена и појединчних животних низова – која ни-

је остварена на директан, експлицитан начин уобичајеним приповедним методама, већ распоређивањем и преплитањем песничких слика, симбола и метафора. Овакав начин усклађивања и организовања поетских слика налазимо и у монолозима који представљају поетске конструкције субјеката на које се односе.²² Такође, индивидуалност шест лица-говорника није остварена, како би се можда дало очекивати, на језичком/говорном плану путем идиолоката или социолоката, него се за сваког појединог лика прво везују одређене песничке слике, а затим се постепено развијају и задобијају статус лајтмотива или симбола. Богатство визуелних и других сензорних асоцијација унутрашњег говора из монолога претвара се у поезију конструкцијом структура састављених од песничких слика и песничке дикције или стила. Истовремено, приповест се на првом месту развија кроз аранжирање и оркестрирање песничких слика усклађених према лирским и поетским принципима, а тек онда по законима линеарности и каузалности јер се, то је очигледно, догађаји одвијају од детињства па до старости, односно смрти неких ликова. Композициони принцип организације текста је понављање и варирање песничких слика, метафора и симбола, а остварен је додељивањем интегративне улоге ритмичкој и асоцијативној монтажи.

Прецизније, као основно конфигуративно начело и катализатор значења целог дела издваја се монтажа призора, песничких слика и лајтмотива, релаизована у три вида, као ритмичка, асоцијативна и као комбинација оба принципа, то јест као ритмичко-асоцијативна монтажа. Организационо начело грађења заплета као несагласног-сагласја хетерогених елемената присутан је у облику ритмичке и асоцијативне монтаже. У овом лирском роману ритмичка монтажа замењује заплет, или прецизније, управо због своје функције интегративног и синтетичког начела које се налази у основи приповедања, она јесте заплет. Тако, сам принцип реда који лежи у основи заплета није нарушен; сама окосница заплета сачувана је због главног обележја романа – његове способности да се као инхерентно протејски жанр и стога најпластичнији од свих жанрова на формалном плану преображава, не мењајући своје суштинско одређење а ни свој жанровски статус. У случају *Таласа*, преображавање заплета манифестује као обликовање појава спољашње стварности и садржаја свести у симболичким, високо стилизованим формама уз примесе формалних одлика драмског дискурса и реторичких облика.

О важности примене монтаже као композиционог принципа сведочи и то што се роман отвара сегментом који изванредно илуструје како асоцијативна монтажа функционише. У јутарњим часовима, једног неименованог дана, шесторо деце изложено је истом призору, истим сликама, бојама, звуковима, али свака личност уочава нешто друго, посебно, тако у свести сваког појединачног лика призор изијава различите асоцијације, а свака асоцијација је издвојена и чини посебну секвенцу. Почетни сегмент, који отвара асоцијативна секвенца састављена од Бернардових речи: „Ја видим круг“, рече Бернард, „надноси се надомном. Подрхтава и виси у замци светла“,²³ завршава се Џининим позивом да се сви склоне са сунца у хлад,²⁴

Као пример асоцијативно-ритмичке монтаже може послужити текст који почиње Лујевим речима: „Хајде да изађемо из мрака самоће“, а завршава се

22 Friedman, o cit.: 256 - 257.

23 *Таласи*, 36.

24 *Ибид.*, 38.

Бернардовим питањем: „Хоћемо ли рећи љубав према Персивалу’ зато што он одлази у Индију?“²⁵ Након што је Луј иницирао комуникацију међу својим пријатељима, они се присећају своје прошлости, детињства и младости. Поред тога, ова секвенца лепо илуструје начин на који су у линерани ток догађаја и живота јунака уметнути сегменти враћања у прошлост у свести говорника. Враћање у прошлост, у заједничко детињство и младост, одвија се у већини случајева у свести једног лика. Најзначајније враћање у прошлост у свести јунака представља завршно обраћање Бернарда, компулзивног приповедача, драматизованој фигури читаоца у којем покушава да сумира претходне доживљаје и искуства, како своја, тако и својих пријатеља. Ипак, некада, као у овом примеру, оно је комплексним поступком оркестрирано у свести више јунака, а њихове евокације прошлих времена повезане су у асоцијативне низове. У тим излетима у прошлост налазимо реализацију ритмичког принципа према коме су *Таласи* компоновани. Кретање морских таласа описано у интерлудијумима, њихово вечно ритмичко уздицање, извијање и понирање лако се интерпретира и као песничка слика за понирање у прошлост које се одвија у свести јунака и као излагање на површину свести сећања. Несумњиво је да примена оваквих поступака у изградњи композиције једног романеског остварења омогућава да се оно доведе у везу с другим књижевним облицима и родовима. Ритмичка понављања догађаја и њихове варијације у свести више јунака паралелни су с кретањем таласа и Сунца из интерлудијума, што још једном подвлачи њихову основну функцију ојачавања једнства и структуре дела и указивања на тематику и могућа значења.

Сузан Дик сматра да група монолога која приказује опроштајну вечеру илуструје један од аспеката ритма који замењује заплет. Реч је, наиме, о непрекидном померању фокуса с унутрашњег плана на спољашњи и обратно, са спољашњег на унутрашњи.²⁶ Свести шест јунака осцилирају између свакодневних, баналних и прозаичних догађаја и момената илуминације, када урањају у вишу и једину истинску стварност, стање за које Вирџинија Вулф користи фразу „моментс оф беинг“. Лица-говорници се у свом унутрашњем животу, попут клатна, час приближавају тренуцима истинског постојања, стања када постају свесни једине праве стварности, а час се удаљавају од њега. Тумачење значења ритма које нуди Сузан Дик у складу је с првобитним поетичким интенцијама и идеји која ће своје коначно уобличење добити у *Таласима*. Четврта група монолога, она која се односи на опроштајну вечеру приређену поводом Персиваловог пута у Индију, представља изврстан пример како монтаже асоцијација тако и ритмичко-асоцијативне монтаже. Како се вечера ближи крају, Бернард изговара следеће речи: „...кад ми глас умукне нећете ме се сетити, сем као одјека гласа који је некада претварао ево ово воће у људске речи.“²⁷ Рода се затим надовезује на нешто што највише личи на игру асоцијација и свој монолог завршава поменувши велове, који даље код Џини рађају асоцијације на мембране и паучине нерава. Џини је затворила свој солилоквиј откривајући „неке звуке, нечувене дотад“. Подстакнут овим речима, Луј евоцира успомене на лондонску буку и звукове који допиру с разних страна града, попут, на пример, пиштања бродске сирене неког брода ко-

25 Ибид., 122 – 124.

26 *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, 69.

27 *Таласи*., 130.

ји се отиснуо на пучину. Помињање брода на морској пучини Невила подсећа на Персивалов одлазак у Индију. Ова секвенца асоцијативне монтаже затвара се Бернардовом визијом Персиваловог бриљантног тријумфа у Индији. Овако би, у најкраћем, изгледао препричан дијалог (у композиционом смислу те речи) међу лицима-говорницима остварен по принципу монтаже сензорних асоцијација. То је једини начин комуникације међу шесторо пријатеља. Заправо, у овом случају тешко да се може говорити о дијалогу; то је можда могуће једино ако се појам дијалога апстрахује до крајњих граница примене.

У раније наведеном примеру реч је о ритмичкој монтажи зато што се у једном вештачки вођеном дијалогу међу свестима понављају призори и сцене из прошлости. Бернард, присећајући се како их је госпођа Констабл купала сунђером, каже: „Нашли бисмо се обучени у ово променљиво, ово осећајно одело пути.“ Та слика у Сузаниној свести подстиче асоцијацију на чистача ципела и судоперку, које је видела како се љубе „између веша који је лепршао на ветру.“ Роду дах ветра подсећа на задиханог тигра, а тигар у наглом скоку је један од лајтмотива који се везују за Роду.²⁸ У наредној секвенци Невил се присећа човека коме је пререзано грло у олуку, што га у асоцијативном смислу одводи ка крутом, сребрном лишћу јабуковог дрвета. Одмах након тога, лишће јабуковог дрвета асоцира Џини на неки лист који је видела како поиграва у живој оградни мада га ништа није покретало. Асоцијативни низ сећања тече даље, следећи идентичан организациони принцип, а на самом крају ове сложене игре реминисценције низ је уоквирен поновним јављањем тигра у Родиној свести: „Тигар је скочио и лапта је умакала своја крила у мрачна језера на другој страни света.“

Као што се у срцу романтичарске поезије налази тензија између различитих родова, тако се у средишту *Таласа* уочава тензија унутар односа у тексту, то јест сукоб два супротна обликовна начела – принцип по којем је текст устројен по узору на епску наративност и начело које романескном ткиву намеће обликовање по узору на лирски модус. Због наведених особина, *Таласи* се придружују остварењима авангардне књижевности управо на рачун директног контакта романа с поезијом, то јест радикално различите технике композиције дела, али и због процеса дефабулизације и ситуирања проблема приповедања у средиште дела, односно привлачења пажње на стваралачку делатност. На другој страни, оно изванредно репрезентује модернистичку естетику јер подржава представу о органском јединству уметничког дела изведеном из строге формалне повезаности сопствених делова. Поред тога, прекорачење родовских и жанровских граница као и криза у којој се нашла приповест евидентне су и, од теоретичара попут Линде Хачион, одавно признате особине постмодернистичког проседа.

IV

Доводећи у везу два вида естетске делатности – уметничко стваралаштво и теоријско ангажовање једног аутора – добили смо увид у степен зависности између поетичких схватања једног писца с једне стране и уметничке праксе остварене под њиховим окриљем с друге стране. Овакав приступ омогућава остварење још једног ефекта: књижевна теорија и пракса осветљавају једно друго и огледају се једно у другом, а на видело излази њихов комплементарни статус. Наиме,

28 *Таласи*, 77, 108.

као што естетска визија неоспорно дефинише уметничку праксу, тако постоји и обрнути смер деловања и везе. Реч је пре свега о релацијама, о односу повратне спреге у којем пракса никако није неделатна већ обликује естетичке ставове (о тој симбиотичкој вези најбоље сведочи повезаност песника футуриста и руских формалиста с почетка XX века). Ако се начин на који се промене у књижевној парадигми, односно систему књижевности, састоје од улагања нових конфигуративних принципа, у случају *Таласа* промена се рађа потенцирањем лирског принципа обликовања на рачун наративног модела и усклађивањем несугласних елемената како на нивоу композиције, тако и на нивоу књижевних родова и стилова. *Таласи* су један од многих примера који доказују Бахтинову тезу о роману као апсолутно пластичном жанру, чија жанровска окосница још није очврснула. На крају, сматрамо да смо успели анализирајући *Таласе* у контексту поетичких идеја и модела за које је Вирџинија Вулф предвидела да ће се јавити у будућности изведемо закључке о узајамној вези између романсијеркине поетичке визије и уметничке праксе, што поетолошку саморефлексију неоспорно чини важним чиниоцем практичног деловања Вирџиније Вулф.

Литература

- Бахтин, Михаил, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, 1989.
- Бечановић-Николић, Зорица, *Херменеутика и поетика, Теорија приповедања Пола Рикера*, Геопоетика, Београд, 1998.
- Brown, Marshall, "Theory of the Novel" u *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume V, Romanticism*, edited by Marshall Brown, Cambridge University Press, Cambridge, 2000
- Friedman, Ralph, *The Lyrical Novel, Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton University, Press, Princeton, New Jersey, 1963
- Хачион, Линда, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996.
- Marcus, Laura, *Virginia Woolf*, Northcote House, Tavistock, 2004
- Рикер, Пол, *Време и прича I*, превеле Славица Милетић и Ана Моралић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1993.
- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative, Volume 2*, translated by Kathleen McLaughlin and David Pelauer, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985
- Roe, Sue and Sellers, Susan, ed., *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- Woolf, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf, Volume 3: 1925 to 1930*, edited by Anne Olivier Bell, Penguin Books, Harmondsworth, 1982
- Woolf, Virginia, *A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. by Leonard Woolf, Hogarth Press, St. Albans, Triad, 1958
- Woolf, Virginia, *The Essays of Virginia Woolf, Volume 3: 1919 to 1924*, edited by Andrew McNeillie, Hogarth Press, London, 1988
- Woolf, Virginia, *The Essays of Virginia Woolf, Volume 4: 1925 to 1928*, edited by Andrew McNeillie, Hogarth Press, London, 1994
- Вулф, Вирџинија, *Таласи*, превела Милица Михајловић, Нолит, Београд, 1983.

IN THE THREE-BORDER REGION OF LITERARY GENRES: *THE WAVES*, A LYRICAL NOVEL BY VIRGINIA WOOLF

Summary

The paper sets out to trace the points of intersection between Virginia Woolf's views on some issues of poetics and theories about the nature of novelistic art and about the novel as an inherently protean genre which can be found in the works of Friedrich Schlegel and Mikhail Bakhtin. The focus then shifts onto the analysis of Woolf's artistic credo about the future development of the novel, which provided a theoretical foundation for *The Waves*. Special attention has been devoted to the analysis of this lyrical novel from the standpoint of its main configurative principle, or more precisely the montage of poetic images, metaphors, and symbols. Finally, the central aim of the paper has been to come to a conclusion about the dynamic relationship between Virginia Woolf's poetic vision and her novelistic praxis.

Key words: Virginia Woolf, Mikhail Bakhtin, Friedrich Schlegel, lyrical novel, poetics

Nataša Panić

ПЕСНИЧКО ДЕЛО ЈОНА БАРБУА, РУМУНСКОГ МОДЕРНИСТЕ¹

Песник Јон Барбу био је искусан математичар и његов начин размишљања у апстрактном математичком духу изражавао се и на песничком плану. Јон Барбу тврди да у поезији као и у геометрији види једну посебну симболику за представљање могућих форми постојања. За њега је поезија продужетак геометрије, тако да, остајући песник, никада није напустио област божанства геометрије. Кроз лирски израз песник тежи *аисолутином* које се налази у свету ванвременских суштина, у простору и времену без граница, у свету који је веома близу геометрији. Песник тражи чисту лепоту, која се огледа у унутрашњости свог сопственог универзума, тако што се рефлексија претвара у рефракцију, у преображење.

Кључне речи: модернизам, поезија, математика, херметизам, парнализам

Песникова стална преокупација у 20. веку била је, осим одвајања од традиционалних трендова, модернизација песничког дискурса као и сама промена концепције модерног. Процес модернизације књижевности био је више него бучан, створивши контроверзне полемике међу критичарима као што се десило са румунским песником Јоном Барбуом.

Јон Барбу, румунски је песник и математичар, познат под псеудонимом Дан Барбилиан и један од најпознатијих и најзначајнијих румунских песника прошлога века. Сам песник Барбу каже да није модерниста али фазе његовог стваралаштва увек су поновљени покушај формалне и семантичке иновације: *Моја поезија која се може сматрати модерном, није ништа друго до самог везања са најстаријом поезијом, са Пиндарском одом*. Прозодијске иновације, математичке сугестије или само песничко искуство у вези дрога једни су од извора девијације његове поезије од традиционалистичке и његово аутоматско сврставање међу модернистима. Ако ипак Барбу покушава да дефинише модерност, он ју повезује са садашњим временом, пројектујући у њеном саставу рефлексију безвремености, покушајући да је приближи трансцендентном. Барбу практично, само одбацује начин на који је схваћена модернизација поезије, као апликацију низа техника и нових формалних процеса, које семантично реоријентише дефиницију модерности у смислу акумулације нових искустава и сазнања које олакшавају схватање модерног света. Код Барбуа се може приметити „враћање архетипу, миту, првобитној чистоти, нествореном, почетку, матрици. [...] Иновација и побуна представљају неко колебање, неки неизменични облик [...] иако у променљивим пропорцијама и аспектима, исто враћање ка првобитној, скитској, трач-

¹ Рад је са пројекта „Типолошки статус и компаративне основе и токови мањинских књижевности у панонском простору“, Републички програм, бр. пројекта: 148027.

кој, балканској или хеленској суштини, ка примитивном паганском, панском“ (Марино 1997: 103)

Аналогија између песника и математичара прати три фазе тумачења Барбуовог дела. Ничеовска фаза витализма и парнасовских песама појављује се истовремено са фазом у којој Јон Барбу (Дан Барбилиан) показује страст за геометријом и визуелним облицима. Друга фаза, названа „оријентално-балканска“, одговара периоду у којем математичар брани своју докторску дисертацију о „канонском представљању хиперелиптичних скупова“, у којој се геометријско-алгебарска размишљања укрштају са математичким анализама, а самим тим са његовом поезијом. Његове песме су тешко разумљиве јер користи херметичну лирику у апстрактном говору, инспирисан песмама Стефана Малармеа. У свом делу песник Јон Барбу користи математичка сазнања, као нпр. појам *џрује* (скуп са математичком структуром чији се елементи могу посматрати у складу са специфичним правилима). Кроз лирски израз песник тежи *аисолуином* које се налази у свету ванвременских суштина, у простору и времену без граница, у свету који је веома близу геометрији. Песник тражи чисту лепоту, која се огледа у унутрашњости свог сопственог универзума, тако што се рефлексивна претвара у рефракцију, у преображење. Уметничка лепота песништва Јона Барбуа може се пронаћи у интерференцији Поезије (Poesis) и Математике (науке - Mathesis) и због тога је његова поезија другачија од Аргезијеве и Благине, самим тим и сложенија. Конкретније, песничко схватање песме, ближе је концепцији неких модерних песника као што су Стефан Маларме или Пол Валери него концепцији, коју је изражавао романтизам. Песник Јон Барбу био је искусан математичар и његов начин размишљања у апстрактном математичком духу изражавао се и на песничком плану. Јон Барбу тврди да у поезији као и у геометрији види једну посебну симболику за представљање могућих форми постојања. За њега је поезија продужетак геометрије, тако да, остајући песник, никада није напустио област божанства геометрије. Сам песник је своје дело поделио на четири фазе: парнасовска, антонпанска, експресионистичка и шарадистичка. Касније су књижевни критичари поделили његово дело на три фазе: парнасовска, баладијско-оријентална и херметичка. Ова последња подела је постала класична.

Тумачење Барбуове поезије изазов је за велики број критичара. Супротно томе, његово математичко дело као и утицај математике на његово песничко дело тек треба да буду истражени. Барбуово највеће песничко дело је збирка песама *Секундарна игра/ Јос secund*.² Поставља се питање шта је подстакло настанак великог броја студија посвећених овој збирци песама? Да бисмо пронашли одговор на ово питање, једино решење је њихово пажљиво проучавање. Спектар интерпретација је широк: од математичких и алхемијских па до хришћанско мистичних. Свако се тумачење представља као јединствено, коначно, сумирајуће и искључује дефиницијом сва остала питања. Савлађивањем различитих тумачења Барбуове поезије и математике, приближавамо се привидној, неприкосновеној мистерији песама збирке *Секундарна игра*. Ова необична ситуација тумачења Барбуовог дела доводи нас до следеће дилеме: или је збирка *Секундарна игра*

2 Секундарна игра – (румунски - јос secund – концепт преузет из класичне грчке филозофије, а кроз Малармеов - „Jeux secondaires“, овај концепт квалификован је као поетски оглед секундарне игре. Јон Барбу (своје дело назвао је „поетика Секундарне игре“, овај концепт је преузет из концепта Ф. Ничеа, у коме реалност рефлектована у уметности јесте „привид привида“ „Великог Једног“ (спознаја „фундаменталног јединства“), који се појављује у реалности само као наше поимање стварности и божанства коју рефлектујемо кроз другу појавност у уметности.

највећа песничка мистификација свих времена, или једно ново дело, које премашује сферу/домен саме поезије и, више од тога, тера на размишљање и песнике и критичаре, филозофе, мистике, математичаре.

Трећа фаза, херметична лирика Јона Барбуа, схваћена је као највиша тачка самог постојања и креће се према проналажењу последњег духовног садржаја, који води комуникацији са битима/битностима света. Јон Барбу проналази комплементарност између поезије и геометрије, тамо где геометрија постаје крута и отпорна, поезија му открива хоризонт сазнања и имагинације. Он сам каже да постоји негде тачка пуна ведрине и сјаја у геометрији и у тој се тачки спајају математика и поезија. Као и у геометрији, кроз песму схвата одређену симболику за представљање могућих форми егзистенције.

Јон Барбу одбацује теорију Еуђена Ловинескуа о синхронизацији и предлаже „буђење неисторијског хеленизма, који је другачији од стварног“. Смисао овог открића или поновног открића није само повратак ка оригиналним/ аутохтоним значењима поезије, већ стварање једног света који је „другачији од стварног“. Шта значи за Јона Барбуа свет другачији од стварног света? То је свет који уједињује у оквиру румунске поезије Апстракцију, Чисту/Беспрекорну идеју и Сензуалност. Песник, ове споменуте светове спаја ониричним сном. Домен сна је широк и увек интересантан за изучавање. Овај онирични сан је могућност/ средство којим се у машти стварају „могући светови“. Битна је идеја да је песник творца светова. Начело открића није *mimesis* већ „могући светови“ засновани на имагинацији. Оно што Јон Барбу тражи није тражење форми постојања, већ „представљање могућих форми постојања“. Сан је домен чија експлоатација нема у себи вредности. Помоћу сна стиже се не само до нове конфигурације света, већ до конфигурације других светова.

Критичари Барбуове поезије хвалили су повезаност његове поезије са Платоновом филозофијом, почевши од прве књиге о Јону Барбуу, коју је написао његов велики пријатељ и истовремено један од највећих румунских критичара, Тудор Вјану.

Барбуово песничко дело представља дијаграм прелаза румунске лирике са романтизма на модернизам. Парнасовски период одговара постромантичном декадентизму, док се баладијска и херметична етапа Барбуовог стваралаштва уписују под програмским модернизмом. Постоји елеменат који повезује ове три фазе Барбуовог стваралаштва, један начин комуникације који им додељује склад тема и визија. Тај елеменат је љубав. За Барбуа, љубав није обично осећање, она је производ разума и претпоставља тежњу ка идеалном. Смисао ове љубави је универзална и апсолутна, и у његовим песмама представља космичко надахнуће за прве изворе живота.

У парнасовски реализованим делима, песник комбинује два тематска смера али и два тоналитета: један дионизијски а други аполинијски. Дионизијска поезија Јона Барбуа постављена је, као што су критичари утврдили, испод круга Венере, док је аполинијска поезија под покровитељством Меркура.

Суштина Барбуове поезије се може најбоље уочити у „херметичном“ циклусу. Песма представља, у овом погледу, одражавање света у огледалу без одраза, тиху негацију материјалности. Свет је производ прочишћен од „геometriје“.

Јон Барбу је у свом делу замислио модерну поезију у складу са великим развојем модерне науке и својим делом охрабрио је тражење новог песничког начина изражавања. У поезији Јона Барбуа прелама се и специфичност његове биографије: песник (Јон Барбу) морао је да се доказује наспрам ригорозног стручног

образовања које је захтевао позив математичара (Дан Барбилиан). Утицај математике као науке на Барбуово песничко дело може се пронаћи у два допунска решења. Прво решење је да се његово знање и стручност из области математике пренеси на поље поезије, узимајући апсолутни, митски облик. Друго решење је да спречава рестриктивни напор приближавања поезије математици. Још раније од настанка његовог дела, доста математичара и критичара бавило се утицајима на поезију Јона Барбуа и дошли су до интересантних закључака, а та њихова започета истраживања се настављају до дана данашњег.

Јон Барбу покушао је да протумачи стварност у свету симбола као и њихову целину, не удаљавајући се од езотеричног круга, који је сам затворио својим говором и начином изражавања. Барбу је у величанственим песничким изразима успео пробудити латентне моћи румунског језика те га је синхронизовао са објективним хипотетичним духом савремене науке. Ова новина била је уписана у оквиру Малармеове естетике а не у оквиру модернизма. Очекивани резултат истраживања је да полазна тачка песничког дела није за Барбуа природа већ сам свет симбола.

Соломон Маркус, румунски математичар, својим истраживањем довео је поезију на сами корак до математике и отворио је конфронтацију особености песничког и научног језика истраживањем песничких вредности помоћу нумеричких резултата. Соломон Маркус, који је у проучавање књижевности увео теорију скупова и топологију, тврди да наука здружена с поезијом чак увећава човеково чуђење пред непознатим, „преносећи га са тла религије на тло рационалног сазнања” (Markus 1974: 49). Математика, по овом истраживачу, има довољно логике да би могла сагледати ону унутрашњу логику лирске поезије, и довољно „лудила“ да не би заостајала за оним неизрецивим у песништву. На поглављу под насловом *Dan Barbilian - Ion Barbu*, он је анализирао личност математичара и песника Дана Барбилијана.

Mandics (Мандич) György је мађарски математичар који је истраживао утицај математичких симбола на песничко стваралаштво Јона Барбуа. Он је сам превео Барбуове песме на мађарски и написао есеј о песниковом делу, који је био објављен прво на мађарском 1977. године под насловом *Ion Barbu, „gest închis”*, у којем је анализирао семантичку структуру збирке *Секундарна иџра*. Мандичова књига *Јон Барбу у 10 песама*, објављена 2001. године и прештампана 2003. године, привукла је велику пажњу не само румунских критичара него и познатих европских математичара. Књига је подељена у четири поглавља у којима математичар, оригиналним истраживањем и анализом Барбуових песама, проналази скривене математичке симболе у сва три циклуса песама: *Секундарна иџра*, *Увенгероде*, *Исарлик*.

Мандич приказује Барбуов песнички систем полазећи од Платона, који сматра да постоје само пет правилних полиедара: коцка, тетраедар, октаедар, икосаедар и додекаедар. Сви наведени полиедри се могу конструисати помоћу комбинације троуглова, затим се могу уписати у сферу која их перфектно окружује, сваки врх угла додирујући сферу у једну тачку. Вековима је ова идеја шокирала математичаре, физичаре, филозофе, сматрајући ове фигуре, божанственим или космичким формама.

Икосаедар који симболизује *воду*, садржи двадесет једнакостраничних троуглова, а формално је приказан кроз двадесет песама из циклуса *Секундарна иџра*, где се често појављује симбол *воде*, „као идеја стварања света, пречишћава-

ње и духовна регенерација, као главна његова унутрашња димензија“ (Brut 2003: 185).

Додекаедар је симбол *еџира*. То је геометријско тело супротно икосаедруу, јер уједињењем центара сваких страница добије се други центар. Он садржи дванаест правилних пентагона и један је начин представљања небеске сфере и асоцира на идеју времена (кроз дванаест месеци у години) и идеју судбине (кроз дванаест астролошких знакова, сазвежђа). Велики астроном Кеплер (1571-1630), да би израчунао елементе плаетарног система, користио је правилне полиедре, што је Јона Барбуа фасцинирало, тако да је замислио људско Биће као ентитет која прелази у свом постојању узлазан пут, слично перфектним кристалима (Mandics 2003: 9).

У циклусу који је насловљен *Uvedengerode* приказана је слика небеских тела и живота космичких ритмова, а утицај астролошких знакова на „трајање турског света“ (Brut 2003: 185-186) формира семантички центар циклуса *Исарлик/ Isarlık*. У простору се може стићи од додекаедра до коцке и од коцке до додекаедра, а октаедар је тело супротно коцки. Ово пулсирање полиедара симболизује пулсацију духовног живота у свим сферама материјалног живота, истина која потиче из симболистике Барбуове поезије“ (ibidem).

Пет елемената универзума које су приказане симболично кроз пет правих полиедара можемо да повежемо са простором неких духовних преображења. То су вода, етар, ваздух, земља и ватра.

Тетраедар је сугестивна слика за креирање целог Барбуовог дела, које је подељено на три циклуса песама из збирке *Секундарна игра* као и песме с почетка свог песничког опуса које подржавају и помаже разумевање оних из збирке, у истој мери колико страница која се не види код тетраедра подржава и уједињује остале три странице. Свет перфектних геометријских фигура има снагу да предводи и среди животни хаос.

Недостатак естетских правила, презир вишегодишњих вредности, губитак способности размишљања и уживања духовног задовољства, екстремна усхићења, оријентација ка прагматизму, само су нека несрећна обележја модерног човека, које имају неповољне последице на уметничко дело које модеран човек ствара. Модерни уметници се удаљавају са лакоћом од строгости самодисциплинарног духа наслеђеног од претходника. То је случај са румунским песником Јоном Барбуом, који је својим модерним схватањем окренуо писање румунске поезије у другом правцу.

Модернизам се не може асимилovati, како се често констатује, ни суштини песништва. У тој акцесији, појам се показује као потпуно нетачан. Модернизам се односи, највише, само „на један секундарни аспект скорашњег процеса разјашњавања и концентрисања којег је остварило песништво“ (Јон Барбу). Верлен одбија чак и епитет „симболисте“, претварајући се да не разуме тај појам. Хомер, на пример, није „модеран“ и није ни знао за појам „модернизма“. А ипак је песник. Дело било ког светског класичног песника обеснажује ову модернистичку тезу, можда најклимавију од свих. Модерни песници који су размишљали о суштини песништва једноставно одбијају да буду оквалификовани као „модернисти“. Јон Барбу, иако причамо о њему као једног од највећих румунских песника модерниста, јавно се одрекао модернизма, иако етапе његовог стваралаштва теже семантичкој иновацији.

Литература

- Marino, Adrian (1965). *Retrospectivă în opera lui Ion Barbu*. În *Steaua*. An XVI. Nr.3.
- Marino, Adrian (1997). *Moderno, modernizam, modernost*. Beograd: Narodna knjiga.
- Martin, Aurel (1965). *Ion Barbu: „Ocean”*. În *Gazeta Literară*. An XII. Nr. 15. 8 aprilie.
- Mihaela Brut, *Poetica și lirica lui Ion Barbu. Mentalități afine*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2003.
- Barbu, Ion (1940). București: Ed. Torouțiu.
- Bodiu, Andrei (2005). *Poezia lumilor posibile*. Vatra. No. 9-10/2005.
- Cantacuzino, Ion I. (1932). *Ion Barbu*. În *România literară*. An I, nr. 31. 17 septembrie.
- Călinescu, George (1998). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Fundația Națională „G. Călinescu”. Onești: Editura „Aristarc”.
- Cioculescu, Ș. (1930). *Ion Barbu: Joc secund*. În *Adevărul*. An XIV. Nr. 14122. 5 ianuarie.
- Cioculescu Ș. (1973). *Itinerar critic*. București: Editura Eminescu.
- Ciopraga, Constantin (1973). *Ion Barbu: O poezie a „modului interior”*. În *Personalitatea literaturii române*. Iași: Editura Junimea.
- Constantinescu, Pompiliu (1930). *Glose la poezia d-lui Ion Barbu*. În *Vremea*. An. III. Nr. 130, 11 septembrie.
- George, Al. (1971). *Semne și repere*. București: Editura Cartea Românească.
- Gibescu, George (1976). *Ion Babu*. București: Editura Eminescu.
- Ivașcu, George (1966). *Poezia „Jocului secund”*. În *Contemporanul*. Nr. 15. 15 aprilie.
- Lovinescu, E. (1919). *Un poet nou*, în *Sburătorul*. An I. Nr. 34. 6 decembrie.
- Lovinescu, E. (1927). *Istoria literaturii române contemporane*. III. Evoluția poeziei lirice. București: Editura Ancora.
- Lovinescu, E. (1937). *Istoria literaturii contemporane, 1900-1937*. București: Editura Socec.
- Nicolescu, V. (1975). *Starea lirică*. București: Editura Eminescu.
- Papahagi, Marian (1976). *Ion Barbu: mitropoetica integrării în unitate*. În *Exerciții de lectură*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Pavlovici, Constantin Florin (1968). *Isarlik – Comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu*. În *Viața Românească*. Nr. 7. An XXI. 7 iulie.
- Perpessicius (1930). *Ion Barbu: Joc secund*. În *Cuvântul*. An IV. Nr. 1730. 16 februarie.
- Petrescu, Ioana Em. (2006). *Ion Barbu și poetica postmodernismului*. Ediție îngrijită de Ioana Bot și Ligia Tudorachi. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.
- Philippide, Al. (1930). *Ion Barbu: Joc secund*. În *Adevărul literar și artistic*. An X. Nr. 474. 5 ianuarie.
- Pillat, Dinu (1969). *Ion Barbu*. București: Editura Tineretului.
- Pillat, Dinu (1982). *Ion Barbu*. București: Editura Minerva.
- Piru, Alexandru (1969). *Ion Barbu, critic și eseist*. În *România Literară*. AN II. Nr. 6 (18). 6 februarie;
- Simion, Eugen (1969). *Proza lui Ion Barbu*. În *România Literară*. An II. Nr. 23 (35). 5 iunie.
- Ulici, Laurențiu V. (1971). *Recurs*. București: Editura Cartea Românească.
- Valerian, I. (1927). *De vorbă cu d-l Ion barbu*. În *viața Literară*. An I. Nr. 36, 5 februarie.
- Маркус, Соломон (1974): *Математичка поезика*. Београд.

L'ŒUVRE POÉTIQUE DE ION BARBU, LE MODERNISTE ROUMAINE

Le poète Ion Barbu est un mathématicien connu et sa façon de penser dans l'esprit des mathématiques abstraites c'était exprimé aussi dans le domaine poétique. Ion Barbu a dit que dans la poésie ainsi que dans la géométrie, est nécessaire une symbolique particulière pour la représentation des formes possibles de l'existence. Pour lui, la poésie est une extension de la géométrie et il n'a jamais quitté l'espace de la divinité de la géométrie. Grâce à l'expression lyrique, le poète cherche l'absolue qui se trouve dans l'essence de la zone atemporelle, dans l'espace et le temps sans limite, dans un monde qui est très proche de la géométrie. Le poète cherche la beauté pure, qui s'est reflété dans l'intérieur de son propre univers, de sorte que la réflexion devient une réfraction, une transfiguration.

Mots-clés: modernisme, la poésie, les mathématiques, l'hermétisme, le parnassianisme

Virđinija Popović

Љубица ВАСИЋ
Крађујевац

ПОЈАМ ИДЕНТИТЕТА У ДРАМИ ПРАВИ ЗАПАД СЕМА ШЕПАРДА

Рад је фокусиран на идеју о идентитету онако како је види и приказује Сем Шепард у својој драми *Прави Запад*. Како би се што јасније показало да је безуспешна потрага за идентитетом у ствари последица нераскивидих идеолошких и психолошких веза са неумољивим националним идентитетом, у раду се истиче да се Шепард ослања не само на културолошке већ и на психолошке аспекте идентитета. Такође, осветљава се и Шепардова намера да укаже на то да је управо национални мит тај који полако ишчезава као такав, те стога проницање у саму срж, у овом случају америчког, идентитета представља полазну тачку у конструисању психолошког идентитета.

Кључне речи: идентитет, култура, идеологија, мит

Модерна времена суочена су са двосмисленом природом појма „реалности“, јер са развојем медија и културе информација људска бића плаћају високу цену за готово неограничен приступ знању. Егзистенција појединца и постојање препознатљивих објеката, па чак и лелујање снова и сећања чини се да припада заједничкој прошлости, и управо због убрзаног животног ритма и учесталости понављања ове „лажне“ стварности, људска бића имају тенденцију да се задовоље управо истом том лажном стварношћу.

У драми *Прави Запад* Сем Шепард разрађује своју омиљену тему о индивидуализму и само-изолацији које су одраз модерне свакодневнице. Условни контакт, који је првобитно замишљен као средство за превазилажење појма удаљености, остао је да функционише у том руху, и као такав заменио је стварни контакт. Телефон, телевизија и индустрија забаве, виртуелна реалност интернета, сви они пружили су појединцу привид друштвеног живота. Идентитет модерног појединца више подсећа на пасивног посматрача него на активног учесника, што Шепард приказује и као неку врсту скандала. Међутим, ослањајући се на мишљење Фредерика Џејмсона и његово схватање идентитета, може се рећи да скандалозан није начин мишљења о промени или удаљавању од упоришта друштвених норми, већ сам дати објективан догађај, сама природа културне промене која доводи до осећаја амбиваленције у којој одвојеност употребне од прометне вредности рађа скандалозне спољне прекиде континуитета, раздирања и деловања са удаљености који се не могу до краја схватити изнутра или феноменолошки, већ се морају реконструисати као симптоми чији је узрок појава друкчије врсте од својих последица.¹

Сем Шепард је у те сврхе развио три сценска шаблона који имплицитно указују на усвајање, процењивање² и напуштање. Стога, осећајући потребу за истра-

1 Фредерик Џејмсон, *Политичко несвесно: Приповедање као друштвено-симболички чин*, РАД, Београд, 1984, 20-21.

2 *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. by Matthew Roudané, Cambridge University Press, 2002, 48.

живањем, човек (који може бити писац, глумац или пак сам лик) доживљава једну сасвим нову улогу, стиче један други став или просто ставља маску која је већ предиспозиција за критички приступ животним околностима, јер је човек готово увек разочаран крајњим исходом догађања. Следећа инстанца, уско повезана са претходном, јесте порив за покушајем увек новог експеримента. Према овом шаблону, Шепардова потрага се чини интересантном, али у исто време јасно имплицира сопствену бесциљност.

У драми *Прави Запад* (1981), која припада породичној трилогији, како он сам назива своје три најцењеније драме (поред драме *Прави Запад* треба споменути *Проклетство изгладнеле класе* и *Покојано дете*), фокусира се на неколико чинилаца поменуте потраге. Међу њима најважнији су: пејзаж, појам аутентичности насупрот клишеу, дивљина, као и стварни и иницирајући доживљај исте, или просто наметнута маргиналност, затим портрет расцепкане породице као симбол друштва или као само привид стабилности средње класе.

Кроз потрагу ликова за правим идентитетом, Шепард крије дубоко укорењене архетипске структуре које никада нису у потпуности експлицитне. Такође, он верује да је свет који истражује кроз своје драме у ствари једна „емоционална територија“, са познатим иконичким сликама америчког културолошког пејзажа, као што су анархија и насиље, пре него рецимо физичка стварност. Штавише, у интервјуу из 1979. изјавио је да „увек постоји извесна доза носталгије за одређеним местом, за местом на коме можете да се препустите размишљањима. Сада сам открио да оно што сматрам најдрагоценијим у вези са тим местом није место само по себи већ људи који отеловљују то место; знање да кроз друге људе можеш да спознаш себе самог. Мислим да се то место може назвати домом.“³ Другим речима, његов идеални контекст односи се на истраживање нашег односа према другима.

За Шепарда, пејзаж америчког Запада одувек је био једино прибежиште аутентичности. Ово готово митско место које указује на *illud tempore* чини се јединим местом на којем савремени појединац може да спозна своју сопствену личност, далеко од устаљених друштвених шаблона. Међутим, чак ни овај отворени простор није одолео контаминацији од стране медијске културе. Захваљујући филмској индустрији, Запад је постао представник једног замишљеног клишеа, као добро позната сценографија вестерн филма са снажним мушким ликовима који се константно боре против немилосрдне земље.

Међутим, Шепардова потрага за аутентичношћу суочава појединца са нестабилним знацима и симболима који израћају као један од главних утицаја модерног света којим управљају медији. Његов драмски универзум, и ова драма која представља само сићушан део истог, осликава компликовано и надамце илузорно место где ликови пате од анскиозности као последице нестабилности и пољубане аутентичности свог сопственог света. Укратко, они се труде да одбране себе од терета прошлости, али и садашњости, трагањем за дубљим, магичнијим пореком које може бити одраз њиховог идентитета.

За два брата, Лија и Остина, пустиња је та која нуди ову могућност, јер их подсећа на магично место које све привлачи, никоме не одбија приступ, има способност да све апсорбује и трансформише. Међутим, такав исход није присутан у драми *Прави Запад* јер је сâмо то место прошло кроз процес трансформације.⁴

³ Исто, 20.

⁴ Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 200.

Пустиња није више аутентична, јер је њена слика контаминирана знацима, симболима и моделима популарне културе и индустрије забаве. Дивљина се назире као реалност из друге руке. Оно што је лажно и вештачко поприма моћ аутентичности, као што се савремена култура и цивилизација ослањају на привидно задовољавајуће ефекте дупликата и симулакрума. Па ипак, у овом случају, завист и жеља за доживљавањем неке друге реалности довољно су јаки да трансформишу чак и најбезвредније лажне слике живота у пејзаж који прија духовној трансформацији. Шепард потврђује своје веровање у потенцијалну вредност комерцијалног смећа, или како он каже у „безвредну магију“. Можда је то разлог због ког се кућа у финалним сценама описује као ђубриште.

Према америчком критичару Грејему Хјуу не постоји прикладно решење за појам идентитета унутар савременог друштва. Стога можемо имплицитно да закључимо да је једини тип идентитета који Шепард има на уму за ову драму, или тај који је отеловљен у улози уметника или онај у улози изгубљене душе која се врти у круг у константној кризи идентитета. У складу са Шепардовим пројектовањем личног искуства на сцени, драма *Прави Запад* нуди разне примере егзистенцијалне кризе који могу бити подељени по поглављима, или боље речено по инстанцама, као што су на пример: место радње, доживљај природе и породица.⁵

Радња је смештена неких 60-так километара источно од Лос Анђелеса, на месту које подсећа на пишево детињство у Дуартеу у Калифорнији. Ови километри често се спомињу у драмама из тог периода, такође их има и у *Невидљивој руци*, под именом „Азуса“. Међутим, ова област је више од биографског детаља; то је више један амбивалентан простор, а истовремено и реално место које обележава његово одрастање, као и место које одише извештаченошћу. Кућа у којој се срећу браћа чини се савршеним симболом благословеног привида сигурности карактеристичног за средњу класу. Можемо да приметимо амбиваленцију у томе како браћа, сваки на свој начин, доживљавају кућу у којој су некада живели. За Лија, она представља прибежиште и изговор за повратак у детињство, док Остин просто осећа како га у њој гуше прописана друштвена правила. Кроз његов лик и ликове њему сличне, Шепард изражава своју сопствену способност да уважи посебност и корениту различитост друштвене и културне прошлости, и истовремено открива усклађеност њених полемика и страсти, њених облика, структура, искустава и борби са данашњим.⁶

У драми *Прави Запад*, сам Шепард пролази кроз једну парадигматску борбу како би се ухватио у коштац са кризом свог сопственог идентитета. Бег је тема која прожима већину његових дела као начин на који он брани свој однос према другоме, свој однос према свету. У Шепардовој каријери, како то каже критичар Ричард Гилман⁷, осећа се страх од превеликог удаљавања, од превеликог улагања у глуму, и ова амбиваленција управо је оно што трепери у његовим драмама. Из друге перспективе, Шепард је одувек био фасциниран иконама попут каубоја и филмских звезда, што се експлицитно види у овој драми, између којих разлике и нису толико дијаметралне. Иако су они вештачки производ, понекада се чини да успевају да пренесу истину баш путем посредника чија се аутентичност неретко доводи у питање. Шепард се ту налази на подручју „које је од стратегијског зна-

5 Исто, 200-201.

6 Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1997, 136-137.

7 <http://xroads.virginia.edu/~ma95/blackbrn/psmith.html>

чаја за сваку књижевну или културолошку анализу, тј. у појму посредовања – а то значи односа између инстанци, и примењивања анализа и прелаза са једне инстанце на другу.⁸ Применивши Алтисерово мишљење о границама идентитета може се рећи да нам посредовање омогућава да успоставимо однос између формалне анализе уметничког дела, драме у овом случају, и његове друштвене подлоге.⁹ Код Шепарда, посредовање се може схватити као успостављање симболичних истоветности између инстанци, као процес којим се свака инстанца преса-вија у следећу, губећи тиме аутономни статус и функционишући као израз своје подлоге. У филмској индустрији, онако како је представља Шепард у овој драми, аутентичност постоји у реакцији публике, у оном тренутку када се људи идентификују са одређеном ситуацијом или са одређеним ликом и када фикцију доживе као стварност.

Породични шаблон који писац успоставља готово опсесивним интензитетом доминира драмама из најкаснијег периода. У овој драми, питање идентитета следи се кроз један приземнији емоционални универзум дисфункционалне породице. Фрагментовање једне савремене породице функционише на неколико различитих нивоа, с обзиром да уопште не постоји било каква емоција међу њеним члановима, они су удаљени једни од других, како физички тако и емотивно.

Невидљива очинска фигура увек се доводи у везу са насиљем, сходно томе што је сама његова недокучива. То је једна од добро чуваних породичних тајни. У одређеном тренутку у осмој сцени тројица мушкараца породице чини се да деле исти животни шаблон, иако је тешко у то поверовати у случају Остина, који каже да смо сви ми само копије једни других. Отац, који је пионир у свом настојању да открије сопствену егзистенцију у пустињи, индиректно се показује као потпуни губитник чије изоловано бивствовање нимало не подсећа на Лијеву слику о Западу.¹⁰ Насупрот патетичној слици шкрбог, оронулог оца стоји Лијева слика о каубојима као привиђењима, као фантазијама из дечачког доба. С друге стране, фигура мајке не мора да буде потпуна јер њен лик и није доследан својој оригиналној замисли. Она је своја сопствена сенка, необразована особа која сматра да све што прочита и види представља узорак холивудских сценарија. Њена слика раја препуна је кича; то је један вештачки свет у којем она живи у уверењу да је Пикасо дошао у њихов град како би посетио локални музеј. Нема снаге да се избори са тим хаосом, па зато исти доминара њеном кућом. Овде се јасно опажа да је заокупљеност идентитетом неизбежно присутна у модерном времену, а Шепард је изражава кроз идеју о амбиваленцији искуства својих ликова. Већина их је несигурна, промењивог расположења, неспособна да о било чему говори на јасан и једноставан начин. Шепардово интересовање за породицу и амбиваленцију његових протагониста може се ненаметљиво ослонити на истраживање историје породице и генеалогije социолога Гиденса, те ако упоредимо Шепардов дискурс са Гиденсовим схватањем идентитета, можемо приметити да идентитет који израња из поменутих инстанци, у ствари одражава промене настале глобалним начинима друштвеног повезивања.¹¹ То је оно чега се Остин несвесно гнуша.

8 Фредерик Џејмсон, *Политичко несвесно: Приповедање као друштвено-симболички чин*, РАД, Београд, 1984, 21.

9 Исто, 25.

10 Исто, 132.

11 http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLIX_3/07/download_ser_lat, преузето 4. марта 2010.

У овој драми, важну улогу у покушају обликовања идентитета има бављење специфичним животним положајима индивидуа, размишљање о познатим и сталним правилима понашања, те схемама оријентације. Зато се истиче да се отац доводи у везу са насиљем, да је мајка недоследна својој улози, и да браћа га је антагонизам изражен кроз амбиваленције. Ли и Остин немају у својој породици узора у правом смислу те речи, па такође према симболичкој анализи и према поимању идентитета социолога и психоаналитичара Џорџа Херберта Мида, као промењивог и динамичног у својој основи, он се може мењати с променама извазваним међусобним интеракцијама и кроз изложеност новим културним срединама.¹² Друштвени контекст од пресудног је значаја за ову драму и трилогију којој припада. Према ономе што је забележио канадски социолог Гофман, а у складу са Шепардовом представом о идентитету, развој ликова двојице протагониста на сцени може бити производ процеса индивидуалне интерпретације улога других и реакција других на ту интерпретацију.¹³ При том, кључну улогу требало би да игра интеракција, која у случају ове породице бива подређена интерпретацији и доживљају публике.

Шепард у овој драми латентно наговештава трагедију идентитета. овај израз укључује идеју о самоспознаји али и опажање идентитета других. Без овог последњег, не може бити спознаје идентитета, свести о себи самом и њеном рефлектовању на друге. Шепард успешно комбинује клишее. Јасно је да браћа покушавају да се поистовете један са другим како би открили своју сопствену суштину. Они као да представљају две половине онога што може да чини једну целу особу, с тим што су обојица осуђени да остану неизграђени. Ту се види пишчево признање да му је намера била да истражи дуалну природу људског бића: симболичку и метафизичку. Ако се позовемо на схватање које је уврежено у психоанализи онако како се истом Фројд бавио, идентитет има своје упориште у неиспуњеним жељама, у ономе што можемо, а не уметмо бити или добити.¹⁴ Кроз Лијево и Остиново трагање за сопственим идентитетом и проницањем у односе који су заступљени у њиховој породици, сама жеља да се прихвати свакодневница као таква постаје у ствари динамика њиховог бића, као појединачних субјеката.

Литература

Фредерик Џејмсон, Политичко несвесно: Приповедање као друштвено-симболички чин, РАД, Београд, 1984.

Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1997.

Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000.

The Cambridge Companion to Sam Shepard, ed. by Matthew Roudané, Cambridge University Press, 2002.

<http://xroads.virginia.edu/~ma95/blackbrn/psmith.html>

http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLIX_3/07/download_ser_lat

12 <http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/4194/1/Formation%20of%20Personal%20Identity.pdf>, преузето 25. фебруара 2010.

13 www.hciti.hr/files/kazaliste39_40.pdf, преузето 1. марта 2010.

14 www.fpn.bg.ac.rs/.../..nm_uup_psihoanaliticka_teorija_frojda.ppt, преузето 3. марта 2010.

<http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/4194/1/Formation%20of%20Personal%20Identity.pdf>

<http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/4194/1/Formation%20of%20Personal%20Identity.pdf>

www.hciti.hr/files/kazaliste39_40.pdf

www.fpn.bg.ac.rs/.../p.../nm_uup_psihoanaliticka_teorija_frojda.ppt

THE IDEA OF IDENTITY IN SAM SHEPARD'S PLAY TRUE WEST

Summary

The paper focuses on the idea of identity as displayed in Sam Shepard's play *True West*. In order to show that the unsuccessful quest for identity is in fact result of inextricable ideological and psychological connection with the merciless national identity, the paper stresses that the Shepherd relies not only on cultural but on psychological aspects of identity as well. Also, the paper highlights Sheppard's intention to illustrate that the national myth is the one that slowly disappears as such. Therefore, *True West* elaborates that the penetration into the very core of national identity represents the most important element in the construction of psychological identity.

Key words: identity, culture, ideology, myth

Љубица Васић

Владимир КАРАНОВИЋ
Крађујевац

ГРОТЕСКНИ РЕАЛИЗАМ И ВИШЕСТРУКЕ ПРИПОВЕДАЧКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ У РОМАНУ *HISTORIA DE LA VIDA DEL BUSCÓN* ФРАНСИСКА ДЕ КЕВЕДА

У уводном делу рада аутор дефинише књижевно-теоријске појмове релевантне за конкретно поље истраживања. Један од најзначајнијих прозних аутора шпанског барокног концептизма, Франсиско де Кедео, у роману *Historia de la vida del Buscón* свет посматра кроз призму која све изобличава и наглашава; његов видокруг је замућен хладном светлошћу лабораторије а слика шпанског друштва добија обресе карикатуре и гротеске. Реч је о монструозној представи порока епохе која служи да се означи антагонизам између аутора, с једне, и амбијента и тадашњих обичаја, с друге стране. У роману се не може говорити о реализму у основном значењу овог термина. Употреба првог лица у приповедању, иако део обрасца пикарског романа, у овој приповести није аутентично „ја“ већ „он“, тј. постаје једно „не ја“. Став који заузима, те иронија и самоисмевање које проналазимо у деловима текста, наводе нас на закључак да се ради о пуком формалном приповедању у првом лицу, а да Паблос прповеда о себи „као да се ради о неком другом“, тј. приповеда о „њему“. Паблосово „ја“ представља перспективу која се не може повезати са унутрашњим светом лика, већ је реч о екстрвертној перспективи.

Кључне речи: Франсиско де Кедео, шпански барок, пикарски роман, приповедање у првом лицу, реализам и гротеска

Увод

„Пикарски роман (шп. *novela picaresca*, *pícaro* – манџуи, лујџ, прописвети) представља изворно шпанску подврсту романа насталу у 16. веку а развијену током 17. века насталу као супротност тада веома популарним пасторалним, љубавним и витешким романима, у којима је изражена тежња ка идеализацији појединих друштвених слојева, ликова, осећања. (...) Првим пикарским романом сматра се *Ласариљо са Тормеса* анониманог аутора, објављен 1554. године. Почев од овог романа пикарски романи су углавном писани у првом лицу, као исповести скитница и прописвета. Протагониста *пикаро* је први антијунак у шпанској књижевности; он је обично усамљеник, који живи на маргини друштва и који добро познаје његове пороке: лицемерје, похлепу и користољубље. Луталица, „слуга многих господара“, без социјалних и емотивних коренова, схвата живот као беспоштедну борбу за опстанак, у којој су сва средства дозвољена. У 17. веку, за време барока, сачувавши линеарну структуру свога претходника, подељеност грађе на епизоде и аутобиографски вид казивања, пикарски роман стиче и неке нове особености: дидактичност, морализаторски тон повремено, сатиричност оштру и често бруталну. У сложеном духу шпанског барока доминирају осећање разочарања и крајње песимистична визија човека и друштва. Пикарово виђење живота одражава песимистички карактер барокног човека, изгубљеног у свету у коме влада дубока несагласност између идеала и стварности. *Гусман од Алфарахеа* Матеа Алемана, објављен у два дела 1599. и 1604. године, пикарски је роман

изразито морализаторског карактера. Као уметнички највреднији пикарски роман у бароку сматра се *Живојшойис лујежа* Франсиска де Кеведа, објављен 1626. године; сатирична, често гротескна слика људи и обичаја оног времена, цинизам главног јунака Паблоса, бруталност многих ситуација, одраз су пишчевог суморног виђења људске природе и односа у друштву¹. Реч је о деградацији и неуспеху протагонисте скромног порекла да се успеће на друштвеној лествици, о којем он сам приповеда. Константни неуспеси које доживљава стварају у његовом бићу велику фрустрацију и понижење.²

Гротескни реализам и песимистична слика света

Централна тематска нит романа је Паблосова амбиција да постане племић и уздигне се на друштвеној лествици. Међутим, у складу са друштвеним уређењем тога времена, требало је да прихвати свој друштвени положај на маргини и да живи у складу с њим. Жеља да се буде припадник виших друштвених слојева мотивисана је трима тежњама: константном људском тежњом за престижом у друштву, издржавањем племства за које је био задужен двор, све јачом тежњом да се јавно покаже чистота крви. У складу са последњом тежњом је и презир према било каквој врсти рада или трговине. Због утврђеног друштвеног и аристократског система, Паблосова жеља да се уздигне на друштвеној лествици морала је бити строго кажњена. Још од времена владавине Католичких краљева постојала је могућност да се за одређену суму новца или помоћу донација различитих врста добије титула *идалга* тј. нижег племића, што је изазвало неслагање и жесток отпор међу припадницима древне аристократије. Због тога је Кеведа аристократа кроз лик Паблоса представио све могуће непожељне одлике које припадници таквог порекла и прошлости могу имати.³

Кеведа у овом роману свет посматра кроз призму која све изобличава и издваја; његов видокруг је замућен хладном светлошћу лабораторије. Када посматра сиромашне не сасећа се с њиховом глађу, већ су му занимљиви беда и похабана одећа, не занима га бол коња већ његове димензије и улога у том контексту. Беда, патња, пропаст представљају изворе комичности.⁴

Морис Моло је истакао одређене карактеристике које Паблоса разликују од других пикара. Његова основна функција није психолошка карактеризација већ представљање једног растапајућег света. Приповедач нас не уводи у унутрашњи свет протагонисте, већ се непрестано налазимо споља и посматрамо само спољашње манифестације његовог понашања. У овом роману не постоји расправа о појму и концепцији части, већ је „нечасност“ иманентна одлика протагонисте која не треба ни да буде довођена у питање. Кеведа протагонисту посматра „одозго“, те је цео свет романа виђен погледом ироније и сарказма, ликови су мали људи са својим манама од којих не могу побећи. Чак и сваки наговештај побољ-

1 Љиљана Павловић-Самуровић, „Пикарски роман“ in: *Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, друго издање, Бања Лука: Романов, 2001. 600, 601.

2 Rafael del Moral, “El Buscón” in: *Enciclopedia de la novela española*, prólogo de Andrés Amorós, Barcelona: Planeta, Enciclopedias Planeta, 1999. 72-74.

3 R.O.Jones, *Historia de la literatura española*, Vol. 2, *Siglo de oro: prosa y poesía*, Barcelona: Ariel, 2000. 206, 207.

4 Fernando Lázaro Carreter y Maurice Molho, “Lecturas del *Buscón*: entre el ingenio y la sátira social” in: Bruce W. Wardropper (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 3 (Siglos de oro: barroco), al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 1983. 495.

шања статуса протагонисте романописац онемогућава, све до краја који је резултат потпуне деградације и одбацивања сваке могућности за позитиван исход или било какву наду. Фернандо Ласаро Каретер је Паблоса окарактерисао као „безо-сећајног и хладног младића којег ни смрт родитеља није много потресла“, а овај познати критичар и историчар књижевности инсистира на апсолутној отуђености протагонисте од остатка романескних ликова, што доводи до присне везе између Паблоса и романоспица, за којег је лик само марионета којом управља да би постигао одређени циљ и илустровао своје идеолошке преокупације. У овом роману често читалац има утисак да се налази у свету лудака, што је посебно присутно у другом делу романа када се Паблос враћа кући у Сеговију да би наплатио своје наследство.⁵ Слика шпанског друштва добија обресе карикатуре, те је реч о монструозној представи порока епохе која служи да се означи антагонизам аутора амбијенту и тадашњим обичајима. Почев од овог романа у епохи шпанске барокне књижевности слика друштва је драстично црна и очигледан је суноврат свих вредности на којима се то друштво заснивало.⁶ О томе сведочи и опис Лиценцијата Кабре:

“Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán), los ojos avencidados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos secos, las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirando de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas. Su andar muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los güesos como tablillas de San Lázaro. La habla ética; la barba grande, que nunca se la cortaba por no gastar...”⁷

У роману се не може говорити о реализму у основном значењу овог термина. Будући да је реч о гротескној слици света, у којој аутор разлаже аспекте стварности да би нагласио одређене појаве, средства којима се служи за разби-

5 Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, Vol. 3 Barroco: *Introducción, prosa y poesía*, Tafalla: Cénlit Ediciones, 1980. 656-658.

6 *La picaresca*, edición de Soareé Díaz, La Habana: Instituto cubano del libro, 1972. 61.

7 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2000. 116, 117.

„Наши учитељ свештеник личио је на дуљачку сипаклену дуваљку, шај само на висини није шипдео, док му је глава била сићушна, а коса риђа. Очи су му биле гоштво на пошћилку, некако мрачне и дубоко увучене у очне дупље које су подсећале на велике кошаре – лепо местио да се отвори дућан; нос – како се каже – негде између Рима и Француске, што јесте пољоснај и изједен пришћевима, али ови беху последица прехладе, а не порочног живота за који ваља одрешићти кесу; брада – некако угледела, ваљда у сипрау од суседних гладних уста која су прешила да је прогуштају; зуби – недосијало их је ко зна колико – беху пошћерани због ленчарења и скићње; враћ – дуљачак као у ноја; јабучица – ишако испућена да се чинило да би, пришћиснућа невољом, кренула у поштрагу за храном; руке – осушене; пршћи – као снајћићи скерчене винове лозе. Посмашћан од појаса наниже, личио је на виућуку или шестипар; ноге дуге и мршаве; ход – врло спор; кад би поспнуо, костћи би му зазвечале као даишћице скуљача милостипње за љубавце; глас – јекћипчав; брада – дуља јер је никада није бријао да се не би излаао тироску...” in: Франсиско де Кеvedo, *Животипоис пустиолова по имену Дон Паблос*, превод Радивоје Константиновић, Београд: Српска књижевна задруга, 2003. 15.

јање реалистичке илузије су углавном иронија, гротеска, сарказам, често сурово обојени поступком *espejennia*. Аутор полази од конкретне стварности, али је изобличава и деформише и чини карикатуралном.⁸ Гротеска је првенствено присутна у описима ситуација и ликова Кеведовог романа. Најупечатљивија је епизода са Покладама и опис коња којег јаше Паблос:

“Llegó el día, y salí en un caballo ético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo; tuerto de un ojo y ciego del otro; en cuanto a edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines. Demostraba abstinencia en su aspecto y echábanse de ver las penitencia y ayunos: sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja. Lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo, pues, a tener una ceradura, pareciera un cofre vivo.”⁹

Псеудоаутобиографско приповедање и тачка гледишта

„Приповедање у првом лицу једно је од најстаријих облика приповедања, коришћен у епу и античком роману, где су наговештене и предности и ограничења сужавања обухватне перспективе епског казивача на ограничени видокруг неког од лица из приче. Приповедање у првом лицу подразумева повлачење ауторског „ја“ иза приповедача обухваћеног и одређеног фиктивним светом, било као носиоца радње који аутобиографски прича своју историју, или као мање-више уплетеног учесника-извештача, или само као посматрача-хроничара. Овај облик пружа природне оквире и мотивацију начина приповедања и појачава утисак присности, или вероватности у сликању фантастичних збивања, али ограничава покретљивост приповедачке перспективе“.¹⁰ Приповедач може да се идентификује са неким од ликова романа, да причу приповеда „изнутра“, учествујући у њој у мањем или већем степену. Реч је о традиционалном приповедању у првом лицу: „ја“ које је присутно у дискурсу. Овакав вид приповедања могуће је поделити на неколико група:

1) Будући да је разлика између приповедача и лика поништена и он је тај који приповеда (тај који преузима на себе наравицу), извесно је да у овом случају и не сме бити неподударања између једног и другог: ако приповедач говори кроз лик, не може се игнорисати оно што је изречено, дакле, не може бити аутономног изношења информација ликова.

2) Приповедач и лик су исти лик-приповедач. Реч је о класичном приповедању у првом лицу. Ово је једна од најзаступљенијих алтернатива у односу на све-

8 Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, *o cit.* 659.

9 Quevedo, *o cit.* 110.

„Конечно дође и дан светиковине. Ја узјахах једно јектичаво и шужно кљусе које се стално клањало, више од изнемоглости него због доброг васпишања. Будући без репа, имало је саић налик на мајмунску стражњицу, а враић дужи него у камиле; било је слепо на једно око, ћораво на друго. Што се старосић ишче – само што није крејало; више је личило на косићур него на коња; да је моја рага имала косу, личила би на смрић у коњском обличју. Сам њен изглед подсећао је на разна лишавања, пост, испашања и покору и нема сумње да никада није ни чула за зоб или сламу. Али оно што је највише изазивало подсмех била је њена гоштво пошћуна олињалосић, шако да јој је недосићјала само брва па да изгледа као живи ковчеж.“ in: Кеvedo, *o cit.* 12.

10 Љиљана Јухас, „Приповедање у првом лицу“ in: *Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, друго издање, Бања Лука: Романов, 2001. 649.

знајућег приповедача у трећем лицу, који је заступљен од настанка романа. Међутим, тиме долазимо до појма *татчке гледишта*, будући да овакав случај приморава романескни лик да заузме одећену перспективу или угао приповедача, који је најчешће био ограничен. Разлика међу приповестима које причају ликови зависи од степена интервенције у самој причи, тј. од значаја улоге коју лик има.

3) Некада лик може бити гласноговорник приповедача, и не може имати више информација о приповести од њега: ако зна нешто више, да би тај вишак информација био релевантан то мора и да саопшти, а ако то исказе, поново добија улогу приповедача.¹¹

Слушалац односно читалац и уопште примаоца информације током сусрета с једним романом може бити унутрашњи и спољашњи. Нас у овом контексту занима унутрашњи јер је то облик који се јавља у *Животопису пустиолова*. Оваква врста реципијента увек је позната и конкретна. У делима фикције прича може бити упућена фиктивном или правом унутрашњем примаоцу. Међутим, осим унутрашњег примаоца дела могу имати и спољашњег примаоца (често замишљеног), који може бити у разним облицима, анониман, којем је књига намењена, често попут поруке у боци, а некад је експлицитно наведен попут „El autor al lector“ или у овом случају код Кеведа: “Pío lector”.¹²

Фридман и Успенски разликују неколико типова приповедача, а критеријум класификације је степен укључености у само приповедање и тачка гледишта. За контекст *Животописа пустиолова* значајан је тип приповедача у првом лицу – сведока и приповедача у првом лицу – протагонисте. Код Штанцла се издвајају три типа приповедача, од којих је најбитнија прва врста, тј. приповедање у првом лицу, чији приповедач постаје јасно видљив као лик у свету фикције.¹³

Аутодијегетички приповедач је израз који у наратологију уводи Жерар Женет, а односи се на онога ко је одговоран за одређену ситуацију или тачку гледишта приповедача: посебно на ону у којој приповедач прича о сопственим доживљајима у оквиру наратива, где је он један од ликова (најчешће протагониста). Преовладавајући случај овог типа је лик у својој зрелој доби који приповеда о прошлости, тако да је прво лице у оваквим случајевима природна последица, али не и обавезна (постоје изузеци у романима 20. века). Још је важнији појам приповедачког времена, тј. времена наратива и времена приповедача. Односи могу бити веома сложени, посебно у оваквим случајевима где је време приповедања садашњост а време приповеданог прошлост посматрана из перспективе садашњости.¹⁴ Приповедач истовремено тежи различитим циљевима: класичној нарацији и сатиричном приказу, при чему га не оптерећује захтев за веродостојношћу и компактношћу приче. Иронијски поступак који се доводи у везу са овом врстом незаинтересованости треба тако и разумети: као врсту необавезне игре.¹⁵

Клаудио Гиљен у својој студији *Књижевности као систем* као једну од основних одлика пикарског жанра наводи и то да је „пикарски роман аутобиографи-

11 Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2000. 85-87.

12 *idem*, 155, 156.

13 María del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid: Editorial Síntesis, 1998. 242, 243.

14 Carlos Reis y Ana Cristina M. López, “Narrador autodiegético” in: *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones Almar, 2002. 158.

15 Leo Spitzer y Raimundo Lida, “Lengua y estilo del *Buscón*” in: Bruce W. Wardropper (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 3 (Siglos de oro: barroco), al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 1983. 505.

ја. Ова употреба првог лица нешто је више но пуки формални оквир. То значи не само да су јунак и његови поступци пикраски, већ и да је све друго у причи обојено осећајношћу или пропуштено кроз дух приповедача-пикара. И јунак и главна тачка гледања су пикарски. Отуда она нарочита доследност и самозасићеност стила. Живот се истовремено оживљава и просуђује, приказује и предмет је сећања. (...) Техника казивања у првом лицу је изванредно значајна, зато што је наш јунак, као што смо видели, „полу-аутсајдер“. Ово се своди на суштински расцеп између онога што се некада традиционално називало „унутрашњи човек“ и „спољашњи човек“.¹⁶ На питање *Ко прича причу?* Гиљен одговара да је „у пикарској традицији језик инструмент дисимулације или ироније и псеудоаутобиографске форме, начин уметања читаве приповести у двоструку перспективу самоскривања и самооткривења.“¹⁷

Често прво лице у којем се приповеда не припада једној перспективи, већ се користи као обична структурна одлика, без неког битнијег значења. Тај случај проналазимо у *Живојојису пустиолова*, у којем се прича повремено упућује неком „господину“ или „вашој милости“, а понекад општем читаоцу:¹⁸

Carta Dedicatoria

*Habiendo sabido el deseo que v.m. tiene de entender los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación, que no le será pequeño alivio para los ratos tristes. Y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, dejaré de serlo ahora*¹⁹.

Антонио Реј Акас у својој студији о пикрским романима заступа тезу да у овом делу јасно не можемо препознати тачку гледишта приповедача, будући да она и не постоји. Такође сматра да је једина права перспектива романа она коју има сам аутор, тј. Кеvedо, док нам ни прималац информације није утврђен, будући да се приповедач обраћа „вашој милости“ али и општем читаоцу.²⁰ Показало се, међутим, да познавање чињеница у роману није нужно повезано са употребом граматичког лица. Захваљујући дистинкцији између приповедања и фокализације коју је увео Жерар Женет, питање о познавању, односно карактеру и обиму података са којима приповедач располаже, раздвојено је од питања о карактеру самог приповедачког гласа.²¹

Скуп наративних одлика (приповедач, наратив, глас, перспектива, унутрашњи монолог, временско-просторне игре, итд.) у овом случају се разлажу и тешко их је локализовати у одређеним деловима романа. Кеvedо се не труди да раздвоји глас приповедача и своју интервенцију у роману; не бави се ни психоло-

16 Клаудио Гиљен, „Ка дефиницији пикарског“ in: *Књижевности као систем (Огледи о теорији књижевне историје)*, превео Тихомир Вучковић, Београд: Нолит, 1982. 82.

17 *Idem*.

18 Antonio Rey Hazas, *La novela picaresca*, Madrid: Anaya, 1990. 40, 41.

19 Quevedo, *o cit.* 94.

Посвета

Сазнавши да је Ваша Милост изразила жељу да чује различите приче о мом живојој, и да не бих некоме пријео прилику да лаже (као што је то понекад случај), хтео бих да Вам пошаљем ову приповест да Вам буде нека утеша у тужним тренуцима. А пошто сам намеран бити ошширан у приповедању о својој злосрећној судбини, овде ћу бити посве крајтак. in: Кеvedо, *o cit.* 1.

20 Rey Hazas, *La novela picaresca*, *o cit.* 47.

21 Тања Поповић, „Приповедач“ in: *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт, 2007. 578.

шком анализом ликова и придавањем одређених карактеристика, веродостојношћу радње, при распоређивању наративних целина, у обликовању и структурирању приповедачке нити и наративног следа.²²

Франсиско Рико у студији *La novela picaresca y el punto de vista* поставља питање зашто роман започиње са “Yo, señor, soy de Segovia...”, а током романа наилазимо на апострофирање у облику “Vuestra Merced”. Извесно је, међутим, да то обраћање нема већи значај за развој романа нити утиче на реалну перспективу приповедања. “Vuestra Merced” није део романа, већ представља пуко име. По Рику, Кеведо је овај образац преузео из пикарских романа, унео у своју књигу и даље се није бавио њиме. На тај начин је прималац поруке, слушалац, онај којем је приповедање намењено, редукован и маргинализован.²³ Оваквим почетком приповедач покушава да своје „ја“ стави изнад свих другим елемената приповедања. У наставку романа долазимо до закључка да ипак није протагониста центар перспективе из које се приповеда, већ да то може бити и било који други лик у роману, а да је Кеведу прво лице Паблоса послужило само као пуки образац карактеристичан за пикарске романе.²⁴

Аутобиографска повест испричана је из перспективе смештене иза времена одвијања догађаја о којима се приповеда. Међутим, у овом роману је немогуће одредити прецизно време у којем Паблос-приповедач говори о животу Паблоса-протагонисте. Знамо, дакле, да Паблос свој живот приповеда у тренутку постериорном у односу на догађаје али не знамо ни тренутак у којем то ради нити разлоге приповести. Такође нам је непознато стање и положај у којем се налази протагониста у тренутку писања аутобиографије. Немамо ни просторне, временске и психолошке одреднице лика.²⁵ Подељеност приповедачевог „ја“ на глас протагонисте и глас аутора доводи до тога да фиктивна аутобиографија буде завеса иза које се скрива Кеведо, а што је често у супротности са традиционалним пикарским обрасцима. Због тога у роману наилазимо на аутоиронију у приповедању, где приповедачки глас-Кеведо из сопствене перспективе говори о другима. Дакле, и тада је задржан образац пикарског приповедања у првом лицу, али разлози за то приповедање и функција коју такво приповедање има драстично одступају од својих претходника у пикарском жанру.²⁶

Занимљиво је и становиште Едмонда Кроса, који истиче да „ја“ у овој приповести није аутентично „ја“ већ „он“, тј. постаје једно „не ја“. Овај случај је посебно јасно означен у деловима текста у којем Паблос приповеда о свом пореклу и члановима породице. Став који заузима и иронија и самоисмевање које проналазимо у тим речима наводе нас поново на закључак да се ради о пуком формалном приповедању у првом лицу, а да Паблос приповеда о себи „као да се ради о неком другом“, тј. приповеда о „њему“. Паблосово „ја“ представља перспективу која се не може повезати са унутрашњим светом лика, већ је реч о екстрвертној

22 Pablo Jauralde Pou, “Prólogo” in: Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Madrid: Alianza editorial, 1998. 13.

23 Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral, 2000. 132, 133.

24 Domingo Ynduráin, “Introducción” in: Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2000. 34-36.

25 Ángel Basanta, “Introducción” in: Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Madrid: Editorial Castalia, Castalia didáctica, 2003. 246, 247.

26 Antonio Rey Hazas, “*El Buscón*: luces y sombras de una obra genial” in: *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga: Universidad de Málaga, 2003. 140, 141.

перспективи.²⁷ Паблосово „ја“ представља перспективу која се не може повезати са унутрашњим светом лика, већ је реч о екстровертној перспективи. Можемо, дакле, овде издвојити две основне перспективе и тачке гледишта у оквиру приповедачког „ја“:

- 1) перспектива приповедача-протагонисте-учесника у догађајима;
- 2) перспектива приповедача, који излази из оквира аутобиографске формуле и приповеда о догађајима у којима протагониста или није учествовао или их није могао накнадно ретроспективно изнети.²⁸

Најбољи пример проналазимо у следећем одломку:

*“Dejóla el alguacil en la cárcel y vino a casa. Y halló en ella a todos mis compañeros y a mí con ellos. Traía media docena de corchetes –verdugo de a pie– y dio con todo el colegio buscón en la cárcel, adonde se vio en gran peligro la caballería.”*²⁹

Промена тачке гледишта може се приметити и у следећем одломку:

*“Ya estaba cubierto el rostro con la capa y tan blanco que todos tiraban a mí; y era de ver cómo tomaban la puntería.”*³⁰

Закључак

Неки историчари књижевности (А.А.Паркер) су сматрали да је ово роман о великој истини човечанства, где наилазимо на психолошку студију деликвентата, чиме се тежиште романа помера ка сукобу појединца и друштва.³¹ У почетку се чини скоро немогућим да је Кеvedо могао осмислити лик Паблоса осим да га извргне подсмеху. Посредством низа Паблосових неуспеха, унапред јасно осуђених, да би избегао своје порекло, Кеvedо преобликује и сам пикарески жанр, а посебно визију друштва која у овом роману добија јединствен облик. Кеvedо овде постаје нека врста портпарола читавог сталежа. Паблос помоћу оштроумља и спретности којом га награђује романосписац постаје деликвент намерник, а не неко кога друштво пасивно обликује. Служи се истим оним средствима који су од њега начинили маргинализованог припадника друштва. Чак и у тренуцима када се чини да Паблос својом спретношћу и трудом може да постигне одређени позитивни резултат и ваљани исход, Кеvedо осујећује било какву могућност напредовања тако што уводи у причу сплет несрећних околности које судбину пикара управљају ка неуспеху. Тако овај роман постаје „слика господског света, који зна како да се заштити од вртоглаве најезде пикара“.³²

27 Edmond Cros, *El Buscón como sociodrama*, Granada: Universidad de Granada, 2006. 98, 99.

28 *idem*, 108-110.

29 Quevedo, *o cit.* 238.

„Старицу алжуасил стипра у затвор, оде нашој кући и тамо нађе све моје другаре и мене у њиховом друштву. Са собом је довео пола шучетина стражара, наших крвника, који целу нашу лујешку друштину одведоше у бувару где је наша вишешка часић била изложена великој опасности.“ in: Кеvedо, *o cit.* 116.

30 Quevedo, *o cit.* 143.

„Бејах заштитишио лице огртачем који постојаге тако бео да је представљао добру мету коју сви гађали: шребало је само видети како су добро циљали.“ in: Кеvedо, *o cit.* 33.

31 Fernando Lázaro Carreter, “Glosas críticas a Los pícaros en la literatura de Alexander A. Parker” in: *Estilo barroco y personalidad creadora* (Góngora, Quevedo, Lope de Vega), Madrid: Cátedra, 1974. 114.

32 Barry W. Ife, “Ficción y verdad en la novela picaresca” in: Aurora Egido (coordinadora) *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 3/1 (Siglos de oro: barroco, primer suplemento), al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 1992. 268-271.

Роман *Historia de la vida del Buscón* дело је које у себи сједињује супротности књижевне подврсте, с једне, и етичких и моралних друштвених вредности у друштву које служи као историјски оквир за пикареско путовање, с друге стране.³³ Кеведо раствара стварност, ломи реалну слику света до тог степена да је бескорисно реконструисати процес настанка или логичну и реалистичку нит дела: сваки нови податак који читалац добија доводи до нове и другачије перцепције света а често и контрадикторне са оним што је догађају претодило или што ће му уследити. Овај роман заузима позицију између перспективе „директног погледа“ кад је реч о ликовима и дистанце која се постиже између приповедача и њих а која их претвара у гротескне лутке. Псеудоаутобиографска повест пикара у овом делу је испричана из птичије перспективе, а извртање реалног и умереног света ствара ликове поступком есперпента и доприноси лакшој перцепцији света од стране читалаца. На тај начин читалац је саставни део фиктивног света а ликови и ситуације су представљени на маргинама сентиментализма.

Иако оригиналан шпански допринос светској књижевности, пикарески роман је, међутим, нашао плодно тло и ван граница Шпаније, тако да у најзначајније следбенике шпанских узора који ће делимично примењивати формалне обраде пикареске убрајамо дела: *Пустолова Симплицисимуса* (1669.), немачког аутора Примелсхаузена, *Причу о Жилу Бласу од Санџиљане* (1715-1735.), француског писца Лесажа, као и *Мол Фландерс* (1722.) Данијела Дефоа. Пикареска тематика досеже и до данашњих дана, а њени одједи могу се пронаћи и у другим уметностима, позоришту или филму.³⁴

Библиографија

Примарна литература

- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, edición de Ángel Basanta, Madrid: Castalia, Castalia Didáctica, 2003. 253.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid: Alianza editorial, 1998. 223.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid: Castalia, 1994. 256.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2000. 308.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, edición, introducción y notas de Alan Francis, Salamanca: Ediciones Almar, 1980. 213.

Преводи

- Кеведо, Франсиско де, *Живојојис лупежа*, превод са шпанског Јосип Табак, Београд: Издавачко предузеће Рад, 1961. 160.
- Кеведо, Франсиско де, *Живојојис пустиолова по имену Дон Паблос*, превод са шпанског, предговор и напомене Радивоје Константиновић, Београд: Српска књижевна задруга, 2003. 174.

33 Alan Francis, "Introducción" in: Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Salamanca: Ediciones Almar, 1980. 13.

34 Јасна Стојановић, „Поговор“ in: *Живоји Лазарчића са Тормеса, његове згоде и незгоде*, Београд: Лапис, 1995. 77.

Кеведа, Франсиско де, *Жиџије врдаламе по имену Дон Паблос, примерног пробоисветиџа, слике и прилике муфљуза*, превод са шпанског Александра Манчић, Београд: Издавачко предузеће Рад, 2004. 150.

Секундарна литература

Историје књижевности

Jones, R.O. *Historia de la literatura española, Vol. 2, Siglo de oro: prosa y poesía*, Barcelona: Ariel, 2000. 347.
Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española, Vol. 3 Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Tafalla: Cénlit Ediciones, 1980. 849.

Студије

Basanta, Ángel, "Introducción" in: Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, Madrid: Editorial Castalia, Castalia didáctica, 2003. pp. 19-51, 217-250.

Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, Madrid: Editorial Síntesis, 1998. 277.

Carreter, Fernando Lázaro, "Glosas críticas a Los pícaros en la literatura de Alexander A. Parker" in: *Estilo barroco y personalidad creadora (Góngora, Quevedo, Lope de Vega)*, Madrid: Cátedra, 1974. pp. 99-128.

Carreter, Fernando Lázaro y Molho, Maurice, "Lecturas del *Buscón*: entre el ingenio y la sátira social" in: Wardropper, Bruce W. (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 3 (Siglos de oro: barroco)*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 1983. pp. 493-500.

Cros, Edmond, *El Buscón como sociodrama*, Granada: Universidad de Granada, 2006. 329 pp.

Francis, Alan, "Introducción" in: Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Salamanca: Ediciones Almar, 1980. pp. 9-29.

Гиљен, Клаудио, „Ка дефиницији пикареског“ in: *Књижевности као систем (Огледи о теорији књижевне историје)*, превео Тихомир Вучковић, Београд: Нолит, 1982. pp. 75-105.

Ife, Barry W., "Ficción y verdad en la novela picaresca" in: Egido, Aurora (coordinadora) *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 3/1 (Siglos de oro: barroco, primer suplemento)*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 1992. pp. 265-271.

Jauralde Pou, Pablo, "Prólogo" in: Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, Madrid: Alianza editorial, 1998. pp. 7-18.

La picaresca, edición de Soareé Díaz, La Habana: Instituto cubano del libro, 1972. 172.

Rey Hazas, Antonio, "El *Buscón*: luces y sombras de una obra genial" in: *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga: Universidad de Málaga, 2003. pp. 109-204.

-----, *La novela picaresca*, Madrid: Anaya, 1990. 95.

Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral, 2000. 190.

Spitzer, Leo y Lida, Raimundo, "Lengua y estilo del *Buscón*" in: Wardropper, Bruce W. (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 3 (Siglos de oro: barroco)*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 1983. pp. 501-508.

Стојановић, Јасна, „Поговор“ in: *Животи Лазарчића са Тормеса, његове згоде и незгоде*, Београд: Лапис, 1995. pp. 69-77.

Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 2000. 213.

Ynduráin, Domingo, "Introducción" in: Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2000. pp. 13-81.

Приручници

Јухас, Љиљана, „Приповедање у првом лицу“ in: *Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, друго издање, Бања Лука: Романов, 2001. p. 649.

Moral, Rafael del, “El Buscón” in: *Enciclopedia de la novela española*, prólogo de Andrés Amorós, Barcelona: Planeta, Enciclopedias Planeta, 1999. pp. 72-74.

Павловић-Самуровић, Љиљана, „Пикарски роман“ in: *Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, друго издање, Бања Лука: Романов, 2001. pp. 600, 601.

Поповић, Тања, „Приповедач“ in: *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт, 2007. pp. 577-579.

Reis, Carlos y López, Ana Cristina M., “Narrador autodiegético” in: *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones Almar, 2002. pp. 158-160.

GROTESQUE REALISM AND NARRATIVE PERSPECTIVES IN THE NOVEL “HISTORIA DE LA VIDA DEL BUSCON” BY FRANCISCO DE QUEVEDO

Summary

In the introductory part, the author defines literary-theoretical terms that are relevant for the specified field research. One of the most significant prose authors of the Spanish Baroque literary style known as Conceptism is Francisco de Quevedo. In his novel, *Historia de la vida del Buscon*, he looks at the world through a prism which distorts and emphasizes everything; his sight is obscured with cold laboratory light, and the image of the Spanish society gets the profile of caricature and grotesque. It is about the monstrous show of vice in the époque which serves to denote the antagonism between the authors on the one hand, and the ambient and contemporary customs on the other hand. In this novel, we cannot discuss the primary meaning of realism. Since the novel is about the grotesque world image where the author scans the reality aspects in order to emphasize certain phenomena, the means he uses to break the realistic illusions are mainly irony and sarcasm that are often coloured with the cruel method known as *esperpento*. Although narration in the first person is a part of the pattern used in the picaresque novel, in this story it is not the authentic “I” but “he”, that is, it becomes the one “not I”. The attitude he has, irony and self-mockery which we encounter in certain parts of the text, make us conclude that it is about the mere narration in the first person. Pablos talks about himself “as if it was about somebody else”, that is, he talks about “him”. Pablos’ “I” represents the perspective which cannot be connected with the character’s inner world; it is about the extrovert perspective.

Key words: Francisco de Quevedo, the Spanish Baroque, picaresque novel, narration in the first person, realism and grotesque

Vladimir Karanović

ЛАВ И ЈЕДНОРОГ У ФРАНЦУСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ БЕСТИЈАРИМА

Француски бестијари из дванаестог и тринаестог века (аутори: Philippe de Thaon, Gervaise, Guillaume le Clerc, Pierre de Beauvais, Richard de Fournival) према устаљеној традицији приказују биолошке одлике појединих животиња, како би њихово понашање протумачили у сврху бољег разумевања *Светског писма* и како би дали савете хришћанину. Живориње се тумаче као слике Бога, човека или ђавола. Лав и једнорог су традиционално тумачене као хрстоліке животиње. И у француским бестијарима лавове три природе су приказане на самом почетку дела (у питању је цар животиња) и протумачене са позивањем на цитате из Библије. Једнорог је приказан као плаха животиња која постане кротка када приђе девици: то би била слика Христа чија је моћ немерљива а који се оваплотио у телу Богородице. Француски бестијари су остали верни традицији и не мењају пуно својства нити тумачења животиња, уз изузетак *Љубавног бестијара* Ришара де Фурнивала, дела куртоазне инспирације, које у погледу структуре и тумачења иступа из корпуса.

Кључне речи: француски средњовековни бестијари, хрстоліке животиње, лав, једнорог

Почев од *Физиолога*, дела насталог у Александрији, како се претпоставља, између II и IV века, Европом је владао жанр бестијара: према подацима Франсиса Кармодија, приређивача латинских верзија *Physiologus latinus versio B* и *Physiologus latinus versio Y*, само у периоду између 1100. и 1400. године циркулисало преко 250 рукописа, што на латинском, што на вернакуларним језицима. *Физиолог*, створен на културној размеђи, представља својеврсно укрштање античког знања о животињама, египатске езотерије, јеврејске мистике, александријске егзегезе и хришћанске теологије спасења.

Физиолог обухвата поглавља о животињама (дивљим, неретко егзотичним или фантастичним), и описује својства укупно 19 четвороножаца, 22 птице, 7 гмизаваца, 3 морска чудовишта, 3 митска хибрида, 2 инсекта, 2 дрвета и 6 камења. Поглавља су често уведена речима Физиолога, „Природњака“, чији идентитет није утврђен и претпоставља се да је измишљен. Потом се описују поједини видови животињског понашања; ови, дескриптивни делови поглавља су инспирисани античким знањем о животињама или предањем и неретко не одговарају биолошкој истини. Структура поглавља је бипартитна: у другом поглављу се тумачи понашање животиња и дају савети хришћанину. Животиње су протумачене као представе Бога, човека или ђавола. *Физиолог* обилује цитатима из *Старог* и *Новог завети*, који често служе као потврда поуке која је извучена.

Физиолог је у V веку преведен на етиопски, јерменски, сиријски, арапски, коптски. Највише превођена верзија јесте латинска (најстарији сачувани рукопис потиче из VIII века), која се дели на четири породице (Y, A, B, C). Верзија Y је најсличнија грчком тексту, а највише обрађивана верзија у западноевропским бестијарима јесте верзија B. Латинске верзије су превођене на европске вернакуларне језике. Тако су настали бестијари, који остају верни *Физиологу* у томе што садрже поглавља која се односе на дивље четвороношце (*bestiae*) али и задржа-

вају поглавља о поједином дрвећу или камењу. Први текст овога новог жанра јесте Бестијар (*Bestiaire*) на англонорманском дијалекту аутора Филипа де Таона (или Тауна, Philippe de Thaon или de Thaün), настао око 1130. године. Током прве трећине XIII века настале су још три верзије: *Божански бестијар* (*Le Bestiaire divin*) аутора Гијома свештеника из Нормандије (Guillaume le Clerc de Normandie), Жервезов (*Gervaise de Tilbury*) *Бестијар* (*Bestiaire*) у стиховима и два бестијара Пјера де Бовеа (*Pierre de Beauvais*), краћа и дужа верзија (дужа верзија садржи и знања која су страна *Физиологу* и потичу из других извора; није извесно да је Пјер де Бове аутор дуже верзије)¹. Ришар де Фурнивал (*Richard de Fournival*) у другој трећини XIII века даје у *Љубавном бестијару* (*Le Bestiaire d'amour*) необичну верзију овога жанра (насталу, претпоставља се, на основама дуже верзије Пјера де Бовеа), у којој спаја животињску симболику *Физиолога* са кодом куртоазне љубави: као одбачени удварач обраћа се госпи не би ли је одобровољио, те већ познате облике животињског понашања примењује за стратегије љубавне казуистике.

Лав, цар животиња

Иницијална позиција у бестијарима, непосредно после пролога, припада лаву. *Физиолог* слика три његове природе². Прва природа је то што, док се креће по планини, осети мирис ловаца и брише репом траг да ови не би открили његову јазбину и да га не би ухватили. Тумачење је следеће: наш Господ, „духовни лав“, после оваплоћења скривао је своју божанску природу. Друга природа је да отворених очију спава у својој јазбини. Тако је и Христово тело уснуло на крсту, али је његова божанска природа остала будна. Трећа природа је да лавица доноси на свет мртворођено младунче, и да бди над њиме док трећега дана не дође отац, дуне му у лице и оживи га. Тако је и Бог Отац трећега дана васкрсао свога Сина из мртвих.³ Тако, може се рећи да три природе лава представљају синтезу великих хришћанских тема: слику оваплоћења, страдања и васкрсења Христовог.

По угледу на *Физиолог*, и француски бестијари почињу цитатом из *Старога завета*: „Лавићу Јуда! с плијена си се вратио, сине мој; спусти се и леже као лав, и као љути лав; ко ће га пробудити?“ (*Прва књига Мојсијева*, 49, 9), не наводећи га у целости и често га парафразирајући; такође, по угледу на *Физиолог*, наводи се и цитат из *Песме над пјесмама* (5, 2): „Ја спавам, а срце је моје будно“.

Филип де Таон лаву посвећује уводни део бестијара, у поглављу са мањим дигресијама (о магарцу, о белом петлу и о црквеној пракси). Уводни део погла-

1 У специјалној свесци часописа *Градац* која је објављена 1987. године (бр. 73-75) могу се наћи преводи одломака „Из Бестијаријума Пјера де Бовеа“ (поглавља о антили, сирени, једнорогу, саламандеру и змају) и „Из божанског бестијаријума Гијома Свештеника из Нормандије“ (поглавља о фениксу, хидри, аждаји, киту и аспиди), оба у преводу Милојка Кнежевића (70-75).

2 *Физиолог* нуди углавном једну, а ретко више „природа“, односно одлика понашања дате животиње. Додаћемо и да свако поглавље пружа слику једне, понекад и две животиње, али да то не спречава да се нека друга природа исте животиње обрађује и у неком каснијем поглављу (што је ипак ретка појава, али додатно утиче на кохерентност дела).

3 Неке верзије *Физиолога* додају још једну одлику лава: лавица на свет доноси само једно младунче. Наиме, животиње које су плен доносе на свет пуно потомака, не би ли опстала врста, док грабљивци имају мало потомака. Тако, лавица рађа само једно лавче, и то тешко, јер оно канцама обребе материцу. Ове верзије *Физиолога* тако наводе и шарку, чији млади долазе на свет тако што прождеру материцу, или шкорпион, који не може да дође на свет а да не разори ону која га је носила. Једино тумачење које се наводи, а који није непосредно везано за интерпретацију лава као христолIKE животиње, јесте да лоше владање нема мира док не разори онога ко га је починио.

вља посвећује опису лавовог изгледа, величајући његову снагу и описујући разлог због кога влада над другим животињама (како каже аутор, оно што је на грчком лав, на француском је краљ: „*Ceo que en Griu est leun, en Franceis rei ad nun*“). Лав има страшно лице, крупан и ругав врат, ратоборне груди, танко тело и дугачак реп. Ноге су му витке и сужавају се у шапе, које су крупне и имају канџе, а оне су дуге и повијене. Када је гладан или лоше воље, једе животиње не правећи разлику међу њима (Филип наводи да је и магарац, који се опире и њаче, потенцијални плен). Значење овога, како каже Филип, није подложно сумњи: лав представља Христа, те влада над целом твари јер је, природно, јачи од ње. Такав, жесток и поносан, јавиће се и Јеврејима на Судњи дан, јер је њихова кривица што су га разапели и заслужили су да немају сопственога владара. Развијене груди представљају божанску природу, а витко тело људску. Његов реп означава правду која нас наткриљује, а ноге које су праве означавају да је Бог био хитар у томе да се подари човечанству. Канџе на шапама показују да ће Бог стегнути у својој руци цео свет. Канџе указују на освету над Јеврејима, које пореди са магарцем (Филип каже да су то будаласте животиње по природи и спремне на послушност само уколико им се нешто наметне силом). Пошто је описао физички изглед лава и протумачио га као слику Христа, Филип прелази на видове лавовог понашања. По првој, када лав лови и једе плен, репом прави траг за собом, те оставља отвор кроз који могу да уђу животиње које он жели. Не постоји животиња која може да прође сама кроз траг. По Филиповом тумачењу, реп указује на *Светио њисмо* и представља правду. Траг указује на пут до раја, а отвор представља врата раја кроз која можемо да уђемо ако чинимо добро и избегавамо зло. Следећа природа је да се лав удара земљу шапама када је разјарен: то указује на то да Бог очишћава од порока људе, који су његова земља. Потом се наводи природа је да, када ловимо лава, он трагове брише репом, тако да не можемо да знамо где га тражимо. Како каже аутор, ово је веома важно значење, јер представља тајну оваплоћења. Бог се јављао људима постепено, преко пророка и апостола, да би се на крају јавио као смртни човек, и победио зло. Нечастиви је преварио људе, али је Богочовек ипак на крају победио. Да је ђаво знао да се Бог јавио у виду смртног човека, не би ишао тако далеко да разапне Богочовека, и зато се Бог јавио скривено. Следећа природа лава јесте да се боји белог петла, јер не подноси његов крик (бели петлао представља праведнике који су најавили његово страдање; тиме што је имао страх од смрти и што се обратио Оцу, Христ је показао своју људску природу), и да спава отворених очију. То означава да је Христ и у смрти био будан; управо је смрћу и победио Сатану. Следећа природа коју наводи Филип јесте да лав задрхти када види човека. То је зато што се Бог понизио када се оваплотио у људском телу. Потом наводи да ако лавица донесе на свет мртворођенче, она сачека да се појави лав, који својом риком оживљава младунче трећег дана. Лавица представља Богородицу, а лав је Христ, и оживео трећег дана. Лавовска рика представља божанску снагу. Тиме и завршава и прелази на опис следеће животиње (што и експлицитно каже у последњим стиховима поглавља).

Жервез природу лава обрађује у осамдесет осмераца са парном римом (59-138. стиха). Он најпре излаже да лав има три природе и три значења на које нас наводи *Светио њисмо*. Прелази на прву природу: када почну да га траже ловци, било у шуми или на отвореном, он осети њихов дах и репом покрива трагове. Жервез се посвећује тајни оваплоћења: рођење Бога у људском телу није умањило његову божанску природу нити девичанство Богомајке. Потом, Жервез прелази на следећу природу: лав спава отворених очију. Аутор наводи и цитат из *Пе-*

сме над њесмама, и наводи тумачење да је Христово тело спавало а божанска природа била будна. Трећа природа је да се лав рађа мртав, и мајка га чува три дана. Лав отац му дува у лице и лавче оживи. Бог је, ради нашег искупљења, трпео страдање, носио трнов венац и био разапет. Онако како је Јаков прорекао, Христ је васкрсао и устао из мртвих.

Пјер де Бове наводи у краћој верзији *Бестијара* (у прози) три природе лава, а тумачења, као и у претходним бестијарима, следи одмах по опису понашања. Како каже аутор, све што је речено у овој књизи треба да помогне да се разуме *Светио њисмо*, те почиње од лава, јер је он цар звери („rois de toutes les bestes“). Он започиње поглавље наведеним цитатом из *Постјања*, и наставља експлицитно се позивајући на ауторитет Физиолога (како каже Пјер, „uns boens clers d’Athenes“, доброг учењака из Атине), који је рекао да лав има три природе. Прва је да се слободно креће по планинама, а када осети мирис ловаца, репом брише траг како ловци не би нашли његово обитавалиште и да га не би уловили. Тако је и Спаситељ скривао трагове своје божанске природе (Пјер де Бове наводи његову генеалогију). Друга особина лава јесте да спава отворених очију (наводи се цитат из *Песме над њесмама*). Тако је и Спаситељ уснио на крсту а божанска природа је остала будна, и он неће препустити да се пољуља или да заувек усну они који верују у њега. Трећа природа лава јесте да лавица рађа мртвог младунца и чува га три дана. Трећега дана долази лав, риче и дува и својим гласом и дахом оживљава младунца. Тако је и Бог Отац оживео Христа. Пјер де Бове наставља започетим цитатом из *Постјања*, и наставља да је „лав“ на грчком исто што и „краљ“ на латинском. Пјер де Бове додаје још нека својства лава: његово чело и реп показују његова осећања, снага му је у грудима а одлучност у глави. Обузима га страх од ловачког копља, и пуно се боји звука двоколица, и још више ватре. Мада се све животиње боје њега, он се плаши белог петла. И човек има неке одлике лава, који се не жести осим ако је повређен. Има пуно примера његове милости, јер не напада слабије животиње, па чак ни човека, осим ако је много гладан. Пјер де Бове закључује поглавље о лаву речима да велможе треба да се стално сећају овога примера милосрђа према слабијима. И у дужој верзији бестијара, која се приписује Пјеру де Бовеу, наводе се дати примери, и додаје се још једна природа лава: уколико лав једе свој плен и човек прође поред њега и погледа га, лав задрхти, јер је лице човеково начињено према Христовом, али, пошто је по природи смео, стиди се сопственог страха и скаче на човека управо зато што га је овај погледао. Човек би, како каже аутор, стотину пута могао да прође поред лава и да овај не направи ни најмањи покрет, под условом да га човек никако не погледа. У овој верзији је ново и то што лавица на уста рађа мртворођеног младунца (којег потом отац оживи).

И Гијом, свештеник из Нормандије, свој *Божански бестијар* започиње природом лава. Лав има три својства: он живи у високим планинама, и, када примети да га гони ловац, репом обрише траг. Када спава, очи су му отворене. Лавица рађа младунце које мртво остаје на земљи три дана; отац дође трећега дана и дувајући на њега оживљава га, са љубављу: „le souffle et leche par amor“ (154. стих). Лав је племенит и напада човека једино уколико га на то нагони глад. Пошто је навео све природе лава, Гијом тумачи понашање. Христ је тајио свој долазак, тако да ни сам ђаво то није приметио. Као и младунче лава, био је без живота три дана, али га је Отац славно васкрсао. Само је Христова људска природа патила, а не и божанска: Гијом наводи поређење са дрветом које секира може да засече али не може да спречи сунце да га осветљава. На крају укратко истиче лавову племе-

нитост, и наводи да се боји звука точкова и белог петла. Ове особине Гијом набраја у 102 осмерца са парном римом.

Ришар де Фурнивал у својем неуобичајеном бестијару наводи одлике животиња како бе се на куртоазни начин обратио вољеној госпи. Већ познате животињске природе (по угледу на дужу верзију бестијара, приписану Пјеру де Бовеу) он тумачи са намером да пружи пример за положај себе као одбаченог удварача, али и да помогне госпи да на други начин сагледа сопствени положај, или да да пример за многобројне ситуације из љубавног живота, у складу са куртоазним духом. Структура његовог *Љубавног бестијара* је другачија од осталих: он не дели дело на поглавља, већ се обраћа дами и својства животиња наводи редом који одговара ономе што на датом делу у тексту жели да покаже. У овој делу нема тумачења у складу са *Библијом*, па нема ни библијских цитата. Уколико животиња има више природа у бестијарној традицији, Ришар их не наводи на истом месту. Тако, природе лава су дате на различитим и међусобно неповезаним деловима текста. Најпре, наводи природу лава која се јавља у дужој верзији *Бестијара* Пјера де Бовеа, по којој лав напада човека који га је погледао. Овај пример наведен је после гаврана (који кљује очи мртвацу не би ли дошао до мозга): овде аутор жели да покаже да љубав осваја погледом и да тако утиче на разум и на понашање. Следећи пут је пример лава наведен после ждрала и пауна, који симболизују обазривост, и пре Аргуса, у контексту у коме се истиче значај чула вида. Наиме, уколико лава прогоне не би ли га ухватили и ако је немоћан да се брани и мора да бежи, он покрива трагове својих корака репом, тако да ловци не знају куда даље да крену. Заљубљени човек је у опасности као морнари које је успавала сирена, или једнорог које је уснуо у крилу девице, те мора да буде обазрив: да је он (аутор) желео да буде опрезан, не би се препустио љубави и био би опрезан попут ових животиња. Следећа природа лава коју наводи, опет без алузије на *Библију*, јесте да лав отац васкрсава младунче лава ричући изнад њега. Тако, уколико би госпа могла да му покаже да га и даље воли, он би васкрсао. Даље аутор наставља примером да и пеликан васкрсава своје младе.

У приказивању цара животиња, француски бестијари остају верни бестијарној традицији, која лава описује на самоме почетку дела, приписује му три природе и тумачи као христолику животињу. У појединим бестијарима даје се и детаљнији опис лава, понекад уз тумачење, и истиче се његова снага и племенитост. Наводе се и одлике које нису увек повезане са традиционалним тумачењем три природе лава као слике оваплоћења, распећа и васкрсења. Структура поглавља се разликује: већина текстова наводи редом одлике и тумачи их једну за другом. Дужа верзија *Бестијара* која се приписује Пјеру де Бовеу додаје још једну одлику лава. Ришар де Фурнивал иступа из традиције у погледу структуре и тумачења, а задржава већ постојеће зоолошке одлике приписиване овој животињи.

Једнорог и девица, симбол Христа и Богородице

Како наводи *Физиолог*, једнорог је невелика животиња која личи на јаре и која је мирна и кротка. На средини чела носи само један рог, и ловци му се не могу приближити због његове снаге. Зато му они шаљу беспрекорну девицу, и животиња приђе и склупча се у њеном крилу. Она доји животињу и носи је у краљевску палату. Према тумачењу, једнорог је слика Спаситеља, кога анђеоске силе нису могле да савладају и који се оваплотио у телу Девице. Библијски цитат који

се најчешће наводи потиче из *Псалама* (91, 10): „А мој рог ти узвишујеш као рог у једнорога, ја сам помазан новијем уљем“ и из *Новоџ заветија*: „И подиже нам рог спасенија у дому Давида слуге својега“ (Лука, 1, 69). Ово поглавље смештено је између ласице и дабра.

Филип де Таон описује једнорога (кога назива „monosceros“) непосредно после поглавља о лаву (да би потом изложио одлике пантера, још једне христолике животиње). Једнорог је животиња која изгледа као коза, а има један рог на глави, и може да се ухвати помоћу девице: наиме, када човек жели да га улови, он одлази у шуму у којој је његово обитавалиште, и остави девицу са откритим грудима. Једнорога намами мирис, те јој приђе и пољуби је у груди. Тако он заспи на њеном крилу, чиме се излаже опасности: човек убрзо прилази и убија га на спавању, или га хвата живог и чини са њиме шта жели. Даље Филип даје објашњење: оно што је на грчком „monosceros“ на француском значи „један рог“. Животиња која је описана означава Исуса Христа, који је једини Бог и тако ће увек бити, и оваплотио се у телу Девице, која ће то увек бити. Животиња представља Бога, а девица Богородицу; њене груди симболизују свету Цркву. Пољубац означава да је уснуо човек увек близак смрти. Бог је заспао као човек на крсту, и његове муке довеле до нашег искупљења, а његово страдање до нашег спокоја. Тако је Бог преварио нечастивог, и душа и тело су оваплоћењем постали једно, као и божја и људска природа у Боговеку. То је, према Филипу де Таону, значење ове животиње.

Жервез једнорога описује у трећем поглављу, после пантера а пре крокодила и хидре. Најпре описује његов физички изглед, говорећи да има један рог на челу, због кога се и назива „unicorne“, и да воли да пасе у планини. Потом Жервез описује његову снагу: он се тако вешто брани, снажан је и плах те га ловци не могу ухватити. Једино га могу уловити лукавством, а то је када пошаљу девицу, младу, лепу и окићену „bien atornée, giovane et bele“, 250. стих). Оставе је саму, и животиња јој се пуно обрадује, тако да јој убрзо приђе и заспи у њеном наручју. Девица га загрли, а ловци дођу и животињу везују и воде краљу у палату. Жервез наводи цитат из *Псалама* и наставља са тумачењем: један рог представља јединственост Бога (Жервез наводи цитат из *Светиоџ писма*: „Ја и отац једно смо“, Јован, 10, 30). Глава представља Бога а рог Христа; Девица представља Богородицу.

Једнорога у краћој верзији *Bestiјара* описује Пјер де Бове у петнаестом поглављу, између ласице и дабра. Пјер наводи да се на грчком име ове животиње каже „monosceros“ а на латинском „unicorne“. Ова плаха звер се може ухватити само следећом стратегијом: ловац одведе младу девицу у шуму, и остави је саму да седи на столици. Чим једнорог види девојку саму у шуми, прилази јој и задрема јој у крилу. Тада ловци могу да га ухвате и да га одведу у краљеву палату. И тумачење је слично: једнорог се оваплотио у телу Девице и, због телесне природе коју је узео ради нас, био је ухваћен од стране Јевреја, одведен Пилату па Ироду, и разапет; пре тога био је нашим очима невидљив. Пјер де Бове каже да је један рог указује на јединственост Бога; једнорогова снага показује да нико не може појмити Божју моћ. Мали раст животиње показује да се Бог унизио тиме што је сишао међу људе. Краљева палата представља рај. У дужој верзији (у којој се једнорог описује у XXXVII поглављу, између змије *tiris* и грифона), Пјер де Бове даје детаљнији опис животиње: позивајући се на Физиолога каже да је ово веома лепа животиња невеликог раста; има тело коња, главу јелена, висок и звонак глас, и један рог на глави, дужине четири стопе, прав и оштар. Тим рогом уништава све пред собом када је разјарен, те се може уловити само уз помоћ окићене девице.

Чим једнорог види девојку, он долази, савија ноге пред њом и спушта главу у њено крило. Тако га ловци хватају и носе у краљевску палату. Тумачење је исто као у краћој верзији.

Гијом из Нормандије описује једнорога у шеснаестом поглављу (између лиције и дабра). Он наглашава једнорогову снагу, јер се једино ова животиња усуђује да нападне слона, може и да га прободе својим копитом. Како би ову чудесну звер уловили, ловци шаљу девојку у шуму. Чим је једнорог види, он се обрадује, притрчи јој и легне на њена колена, па га тако ухвате ловци и воде краљу. Тако је и Христ, који је узео људску природу оваплотивши се у телу Девице, био издан од стране Јевреја и предат Пилату. Један рог представља јединственост Бога а неухватљивост указује на тајну оваплоћења. Бог је показао велику понизност када је ради нас узео људско тело. Гијом тумачење заснива на пуно места из *Библије* и тако даје кохерентност тумачењу.

Ришар де Фурнивал у *Љубавном бестијару* једнорога помиње два пута. Најпре га смешта у контекст љубави која обузима и преко чула мириса (пошто је већ говорио о чулу вида и чулу слуха). Тако, једнорога намами мирис девичанства, он приђе и поклони се, поздрављајући девојку понизно и благо, као да се ставља у њену службу. Пошто он заспи у девојчином крилу, ловци, који се нису усуђивали да му приђу док је био будан, прилазе му и убијају га. Овде се по први пут у садржају бестијара наводи да ловци животињу убијају а не и воде у палату (трувер Тибо од Шампање, Ришаров савременик, помиње слику једнорога као пример за издају: као што девица намами једнорога кога потом убију, тако је и песник жртва љубави према госпи). Мало затим аутор наводи једнорога по други пут, уз слику сирене, као пример да је неко ко је уснио од љубави увек близак смрти и да љубавник мора да буде опрезан. Наставља примерима младунаца ласте и ласице, који могу да се излече или да васкрсну, и већ поменути примером лава и пеликана.

Природа једнорога је, дакле, у француским бестијарима приказана у складу са традицијом. Тумачење је једнолико: једнорог представља Христа, девица Богородицу, један рог представља јединство Бога а плахост животиње снагу Бога. Поред повремених амплификација, постоје и варијације у тумачењу, које су већином веома благе изузев у једином делу које искорачује из корпуса, *Љубавног бестијара*, у коме животиње нису тумачене у складу са религијом, те су њихове зоолошке особине само наведене и искоришћене у сврху куртоазног обраћања обожаваној госпи.

Закључак

Живописни бестијарни материјал, често у нескладу са зоолошком истином, у исто време и ригидан и некохерентан, пружио је прилику француским ауторима да дају свој допринос богатој европској традицији. Шест бестијара које смо анализирали (аутора Филипа де Таона, Жервеза, Пјера де Бовеа – дужа и краћа верзија –, Гијома из Нормандије и Ришара де Фурнивала) показују да су лав и једнорог, традиционално христолике животиње, то и остале, тако да није било великих промена у смислу вредности која им се приписивала у складу са *Физиолоџом*. Поред три традиционалне одлике које омогућавају да се лав повеже са *Светим писмом*, аутори често наводе још неке особине лава (физичку грађу, снагу) којом се он истиче као цар звери. Такође, неке биолошке одлике остају непротумачене. Једнорог, животиња којој се вековима приписивала велика моћ, и која је

дуго фасцинирала природњаке, у француским бестијарима повезиван је са Христом, а слика ове неукротиве звери коју припитомљава девица јасна је слика оваплоћења. Из ових тумачења одступа једино *Љубавни бестијар*, који чува традиционалне зоолошке особине животиња а придаје им значење које је у складу са куртоазним духом дела.

Литература

„The Bestiary of Philippe de Thaon“, in : *Popular Treatises of Science Written During the Middle Ages in Anglo-Saxon, Anglo-Norman and English*, edited from the original manuscript by Thomas Wright Esq., London, Printed by R. and J.E. Taylor, Red Lion Court, Fleet Street, MDC-CCXLI, p. 74-131.

„Le Bestiaire de Gervaise“, *Romania, Consacré à l'Etude des Langues et des Littératures Romanes*, Paris, Volume 1, 1872, pages 420-443.

Mermier, Guy R. : *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais (Version courte)*, édition critique avec notes et glossaire, A.G. Nizet, Paris, 1977.

Baker, Craig Alexander : *Etude et édition critique de la version longue du Bestiaire attribuée à Pierre de Beauvais*, A Dissertation submitted to The Graduate School-New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey and L'Ecole doctorale I : Mondes anciens et médiévaux, Université de Paris IV Sorbonne, New Brunswick, New Jersey, January 2004.

Le Bestiaire divin de Guillaume, Clerc de Normandie, avec une introduction sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen Age par M. C. Hippeau, A. Hardel, Caen, 1852.

Richard de Fournival : *Le Bestiaire d'Amour et le Response du Bestiaire* (publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto), Honoré Champion, Paris, 2009.

Physiologos : le bestiaire des bestiaires (texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker), Editions Jérôme Million, Grenoble, 2004.

LE LION ET LA LICORNE DANS LES BESTIAIRES FRANÇAIS MÉDIÉVAUX

Résumé

Les bestiaires français datant du XIIe et du XIIIe siècle décrivent les „natures“ des animaux et les interprètent afin de donner les exemples pour *l'écriture Sainte* et afin d'établir la foi chrétienne. Les animaux sont interprétés comme les images de Dieu, de l'homme ou du diable. Le lion et la licorne sont traditionnellement interprétés comme les animaux christiques. Les bestiaires français suivent la tradition selon laquelle le chapitre consacré au lion ouvre le cortège des animaux et ils présentent, avec des amplifications, les trois natures de lion (la version logue du *Bestiaire*, attribuée à Pierre de Beauvais, ajoute une nouvelle propriété du lion). De même, le lion garde ses trois natures traditionnelles, avec des amplifications. La licorne est décrite comme un animal féroce qui s'apprivoise lorsqu'elle voit, ou sent, la jeune fille vierge dans la forêt et qu'elle s'approche d'elle : c'est l'image de Dieu, qui s'est incarné dans le corps de la Vierge. A part le *Bestiaire d'amour* à l'inspiration courtoise, les bestiaires français gardent les propriétés traditionnellement attribuées à ces animaux, ainsi que l'interprétation.

Marija Panić

СУСРЕТ ОРИЈЕНТА И ЕВРОПЕ ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ПАВИЋЕВОГ ЛИКА ЗАХАРИЈЕ ОРФЕЛИНА

Проблемско питање романа *Друго шело* Милорада Павића односи се на формирање идентитета становника Балкана код којих је приметан заједнички удео оријенталистичког и европског дискурса. Рад представља осврт на однос Оријента и Европе током различитих раздобља из перспективе постколонијалне критике, која инсистира на капиталистичким и империјалистичким интересима Запада. Указано је на Оријент као жртву колонизације, али и на допринос у формирању европске културе, која у савременом добу све више трага за источњачким темељима. Павић је ликом Захарије Орфелина покушао да сруши све слике и стереотипе које Европа има о Оријенталцима. Преиспитана је и улога књижевности у производњи Другости у контексту колонијализма.

Кључне речи: постколонијална критика, оријентализам, стереотипи, евроцентризам

Романом *Друго шело* Милорад Павић потврдио је своју постмодернистичку позицију предлажући ревалоризацију европске епистемологије и онтологије. У *Аутобиографији* пише да је у животу волео два Јована – Јована Дамаскина и Јована Златоустог, што га најошштије дефинише као писца наклоњеног Истоку, међутим, како припада пре свега Балкану, који је на размеђи Истока и Запада, његов идентитет није могао остати недодирнут европским дискурсом. *Друго шело* се уклапа у Павићев најрелевантнији тематски комплекс, који је маркиран историјским, друштвеним и идеолошким питањима. Велика политичка и културолошка тема – однос Оријента и Европе, започета у причама „Веџвудов прибор за чај“ и „Коњи светог Марка“, настављена је у романима *Хазарски речник* и *Кушија за писање*. Сва наведена дела, укључујући и *Друго шело*, саставни су део обимног интернационалног корпуса оријенталистичких текстова. Како Оријент представља најбогатију и најстарију европску колонију, ти текстови су последњих деценија нарочито значајни за постколонијалну теорију. Едвард Саид је у својој студији *Оријентализам* доказао на књижевним примерима како је западна култура произвела слику о Оријенту, која, како критичар сматра, не одговара „реалном“ бићу Оријента.

До 19. века под Оријентом подразумевана је само исламска култура, а касније се тим појмом обухватају и Индија, Кина и Јапан, па чак и Русија. Саид подсећа Европу на све што је преузела од својих колонија, на материјалне чињенице, али и на апстрактна знања и поље имагинације. Говорећи о културолошкој слојевитости, Миодраг Поповић објашњава долазак нове културе преко Турака на Балкан где „Оријент продире и у српску патријархалну културу и постаје њен трећи слој“¹, равноправан са паганским и хришћанским слојевима. Сличну идеју сусрећемо и код Павића, јер у једној од пет целина романа *Друго шело* изгра-

¹ Миодраг Поповић, „Оријент“, у: *Памтљивек: „Српски рјечник“ Вука Стој. Караџића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, 110.

ђује венецијански култ помоћу којег разумевамо уплив оријенталног у темеље европске културе. Наиме, две традиције се спајају још од 9. века када су млетачки трговци отели мошти светог Марка из Александрије и пренели их у Венецију, а затим и током Четвртог крсташког рата приликом којег су пренесене значајне реликвије са Истока на Запад, међу којима су били и коњи светог Марка. Поменути догађаји, као и однос Европе према Оријенту може се двоструко протумачити. Едвард Саид одлучно скреће пажњу на то да је „сав оријентализам одвојен и удаљен од Оријента: чињеница да оријентализам уопште има смисла, зависи више од Запада, него од Оријента, и тај смисао треба да захвали директно западним техникама представљања“.² Из перспективе постколонијалне критике Запад је формирао предрасуде и стереотипе о Оријенту закљонивши се иза оријентализма као академске и научне дисциплине која истражује источњачке просторе и пише о њима. Саид и други критичари верују да се иза представе о Оријенту, који је глорификован као примамљиво егзотичан, бајковит и мистериозан, крију капиталистички и империјалистички интереси Запада. Приметно је да се колонијализам развијао под утицајем многих идеологија, а нарочито под деловањем марксизма откад је Маркс закључио да Оријенталци нису способни да заступају себе, већ им је потребан неко други ко ће то чинити наместо њих. Инвестирао се, дакле, у идеју евроцентризма с намером да се створи таква слика о Оријенталцима³ која подразумева њихову заосталост, неразвијеност и неспособност за управљање сопственом државом. На тај начин Европа је злоупотребљавајући науку покушала да оправда спроведену колонизацију. Политиком је деградирала знање и, сходно Фукоовом мишљењу, знање, као повластицу интелектуалне елите, претворила у инструмент моћи. „Ако науци може бити постављено питање идеологије, онда је то тако у мери у којој се наука, не поистовећујући се са знањем, али и не искључујући га, смешта у њему, структурира неке његове објекте, систематизује неке од његових исказа, формализује неке од његових појмова и стратегија; то је тако у мери у којој ова обрада уређује знање, делом га преиначује и прерасподељује, а делом потврђује и оставља га важећим.“⁴

На основу свега изреченог *Друго тело* се може посматрати у контексту постколонијалне критике, али и изван ње. Павић није толико категоричан и дефинитиван при осуђивању Европе, не сагледава је једнострано, већ с извесном забринутости проговара о њеној кризи која је евидентна. Радња романа нема хронолошки след догађаја, већ се одвија у различитим временским токовима. Почетна и завршна поглавља обухватају данашње време, а главни актери су сам писац и његова супруга Лиза Свифт. Средишњи део романа смештен је у 18. век, што је Павићу омогућило да у романескну причу уведе стварне историјске личности, наше барокне песнице Захарију Орфелина и Гаврила Стефановића Венцловића. Чини се да је писац временску подвојеност искористио не би ли што боље транспоновало историјске и политичке околности и направио компарацију у приступу пању Оријенту. У просветитељском 18. веку Европа је успоставила рационалну концепцију човека и одрекла се имагинацијског дела себе. Желећи да задржи своје колоније, покушала је да се приближи Оријенту истовремено потенцирају-

2 Едвард Саид, *Оријентализам*, Библиотека XX век, Београд, 2008, 36.

3 Битно је направити разлику између термина Оријенталац и оријенталиста. Оријенталац означава становника неке од земаља Блиског или Далеког Истока, а оријенталиста је свако ко проучава Оријент у оквиру било које научне области.

4 Мишел Фуко, „Наука и знање“, у: *Археологија знања*, Плато, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд, Нови Сад, 1998, 199.

ћи своју надмоћ и доминацију. С друге стране, писац нам сугерише да се савремена ситуација разликује од претходне. Интересантно је запажање да се у Европи све израженије помаља „чежња за Другим“, као и потрага за изгубљеном духовношћу, коју је Павић замислио као причу о другом телу, духовном телу које стичемо после смрти.

Усредсређујући се на поглавље о Венецији, осврнућемо се на слике формиране у свести Павићевих ликова које предочавају мишљења Оријенталаца и Западњака једних о другима. Ако пођемо од претпоставке да писац није случајно одлучио да Орфелин буде главни лик тог поглавља романа, можемо симболички протумачити стварни одлазак песника у Венецију 1764. као отварање српске књижевности ка европској култури. У том смислу, Орфелин је фигура којом је представљен оријентализовани Балкан (имплицитно и сам Оријент), а лепа Венецијанка Ана Поце на метафоричан начин означава Европу. Павић је с пуно детаља описао први Орфелинов сусрет са Венецијом. Није занемарљива напомена о промени имена јер „чим је потом у једној црвоточној гондоли заплвио с то мало пртљага кроз млетачке лагуне пуне слане магле и невидљивих таласа, господин Орфелин је постао за сав свет око себе сињор Закаријас. И никако другачије.“ (43)⁵ Са становишта постколонијалне критике ова трансформација може се уклопити у Саидову идеју о дефинисању Оријента од стране Запада. Тим преименовањем Орфелин као да је изгубио дотадашњи идентитет, приморан да буде неко други, јер Оријенталац на Западу није оно што заиста јесте. Павић одмах затим најједноставније преноси песникове реакције на Венецију рекавши да путник „запањено буљи у палате зидане на води“ (43), чиме сугерише неверицу, изненађење и зачућеност пред непознатим и новим. Откривање Венеције за јунака биће попут спознаје и прихватања некаквог чуда, које упркос разуму постоји, очаравала и привлачи иако је недокучиво, што је симболично назначено насловом одељка „Кућа на каналу чуда“. Интересантно је поменути како су пролазнице гледале дошљака јер је њихов поглед заправо поглед Европе упућен Оријенту. Орфелин је за њих „смешни лепотан“, што би одговарало створеном стереотипу по коме је Исток сјајан и раскошан, али уједно неозбиљан и комичан. То је заправо подсмешљиви поглед умније и надмоћније Европе.

Низом мотива аутор нас извештава да је Венеција оријенталистички експонат културолошког поља Запада јер је на грађевинама и скулптурама приметан велики источњачки утицај. Јунаков хоризонт очекивања биће из тог разлога неверен јер се надао да ће наићи на посве другачију културу од своје. Прозор у соби којим се усмерава Орфелинов поглед на раскршће два канала – Светог Јована Златоустог и канала Чуда, потврђује нам управо то - град је тачка у којој толико различити Оријент и Окцидент ипак бивају складно сједињени. Европа 18. века је просветитељска, што Павић евоцира у свест читаоца јунаковим погледом у „попрсје Волтерово одевено у прави капутић од црвене свиле“. (47) У поступцима и речима Ане Поце препознаћемо ту надмену и нарцисоидну Европу. Јунакиња велича венецијанске лепоте, диви се уметничким делима несвесна тога да она поседују све одлике оријенталистичког стила и орнаментике. Она поносно узвикује: „Венеција је мати сликара и мати музике.“ (68) На психолошком плану то би се могло протумачити као потискивање свог истинског ја, што је узрок унутрашње нестабилности и расцепа Европе, који је приказан у оквиру савременог тока

5 Број странице у загради увек ће се односити на следеће издање романа: Милорад Павић, *Друго тело*, Евро – Гиунти, Београд, 2008.

романа. Љубавна прича може се дешифровати и на социјалном плану као жеља за владавином над Другим. Јунакиња *Другог шела* поставиће Орфелину ултиматум - мораће да бира између ње и својих књига. Ана Поце неће прихватити оне Орфелинове особине које не подразумевају његову потпуну предатост њој. Све време покушава да га преобрази, да га прилагоди себи и научи својим навикама и обичајима не би ли он постао уметник који задовољава европске критеријуме. Она не жели да чује његове родољубиве песме, нити било које друге ако се не могу певати, не вреднује калиграфски рад и гравуре, цени једино венецијанско сликарство. Павић је два занимљива мотива приписао јунакињи – рукавице од зелене чипке и гривну од златног гуштера. Рукавице симболизују аристократско понашање Европе, а са друге стране, призивају и еротске асоцијације, док златни гуштер упућује на лик европске душе која трага за светлошћу и која кад је нађе остаје занесена дубоким размишљањима не желећи да се ослободи таквог стања. То је заправо жудња за вечним, хтонским и ирационалним. Злато је колонизаторе привлачило можда баш зато јер представља светлост из земље, што је допринело да оно постане мера западних вредности, симбол статуса и цивилизације. Примедбама Ане Поце писац ће транспоновати конструисане предрасуде о Источњацима које она директно саопштава Орфелину: „Ви који долазите с оне стране Алпа, стално сте туробни и бежите у неке муке које сами себи намећете. Тешко вас је разумети и преваспитати.“ (59)

Павић у *Другом шелу* покушава да сруши то укалупљено мишљење и да створи истинску слику о источњачком карактеру и темпераменту. Доказује читаоцима да Оријенталац не урања само у мудријашке књиге које му неће донети никакву корист, како каже Ана Поце, нити заиста бежи од лепоте, мада се може тако протумачити његово бекство од јунакиње кад ју је први пут угледао на тргу. Тај мотив писац ће варирати још неколико пута у роману, тако да Орфелин неће бежати само од девојке, већ и од огромног бронзаног коњаника, а потом и од лепоте у камену. Тај чин је јунакова најинтересантнија реакција на Венецију, спонтана и неочекивана, која има одјека и у његовој подсвести предоченој читаоцима мотивом сна. Песник сања како треба да пређе један од прелепих мостова који је саградио познати уметник, али уместо да то и учини на најнормалнији начин, он креће да трчи, пробија се кроз масу и то скоро потпуно наг, што ће Ана прокоментарисати као бег од лепоте по сваку цену. Међутим, чини се да Павић уствари ставља акценат на само доживљавање лепоте у души и свести човека са Истока које је дубоко и потресно, „нешто као изненадни напад болести“. (65) Страх пред оним што очарава, потпуна махнитост слична лудилу, немогућност да се суочи са тим, све су то назнаке које нас упућују на осетљиви сензибилитет, као и на парадоксалну ситуацију у којој Орфелин затвара очи пред лепотом која носи печат оног простора са којег он и долази – Оријента. Може ли онда бити тачна Анина тврдња?

Песник Захарија познавао је до одласка у Венецију само један начин представљања лепоте, те је разумљиво његово понашање онда кад лепоту, на коју је навикнут током живота, пронађе обogaћену и савршенију, а таква је венецијанска лепота у којој се сусиче све оно најпрефињеније што обе културе носе у себи. Из дијалога вођеног између Орфелина и Венецијанке Забете, музичарке која је неизлечиво болесна, сазнајемо понешто и о њиховим историјским разликама у визуелном представљању оностраног и овоземаљског света. Ликовна уметност Истока је апстрактнија, у њој доминирају арабеске, стилизовани орнаменти и мозаици, што је у складу са Орфелиновим цртежима, бакрорезима и гравурама,

међутим, западна култура верује да је њено сликарство далеко вредније јер садржи конкретније и чулније мотиве, те Забета саветује песника узбуђено: „Погледајте око себе, овде има шта да се види код венецијанских сликара све до Тијепола који избацује ноге и лактове својих ликова преко рамова и оквира слике. Они беже са Тијеполових призора, али не као ви стрелећи од лепоте. Они беже носећи лепоту нама. Сликајте и ви! Ја нисам никад чула име неког доброг сликара из вашег завичаја, а сигурно их има.“ (82) Павић истиче и разлику по питању ауторства. На Истоку култ уметника не постоји, није битно ко је насликао фреске по црквама, већ је важно само дело, док се тај култ негује на Западу, што се запажа у Забетиним напоменама да је једне „Благовести“ урадио Да Винчи, а друге Тинторето. Орфелин не негира умеће западних сликара, али ненаметљиво скреће Забети пажњу на то да ниједан од њих није успео да наслика једину ствар на свету која се насликати не може – Сунце. Том досетком Павић као да алудира на источњачко веровање да се Бог никако не може чулно представити, нити истина визуелизовати. Као да је нађено оправдање слабијег развоја сликарства на Истоку. Слично Забети, песника ће желети да преобрази и Ана Поце, тј. Европа која хоће да се наметне као беспримерна културолошка парадигма, те узвикује: „Осврните се око себе не као коректор кир Теодосијеве славенореческе штампарије, или како се то већ зове, него као сликар и композитор.“ (68) На њихове опаске песник ће одговорити једним монологом којим описује слику какву би насликао, при чему долази до изражаја његова најбоља вештина – песничко стваралаштво. Као човек који у себи носи утицаје Оријента, умећем говорења, тј. речима постићи ће ефекат једнак ономе који би имала слика да ју је неко наслико. Можда чак и већи! Слика на којој би Забета свирала виолину у сопствено тело имала би, према Орфелиновој замисли, и звук. На том месту *Другог шела* Павић умеће у свој роман једну легенду сличну онима које се у изобилу појављују у ткиву оријенталних приповести. Легенда говори о ђаволу који је посетио композитора Тартинија у сну и одсвирао му „чаробну песмицу“ која је касније добила назив „Ђавољо трилер“. То је музика која би Забета свирала на Орфелиновој слици.

Уверивши се у моћ песничке речи, осврнућемо се и на главни разлог Захаријевог боравка у Венецији – на његово штампање књига⁶. Шта књиге за њега представљају, уочљиво је при помену кофера пуног књига који је донео са собом, као и онда када троши последњи новац за набавку оних које су ми неопходне за писање, иако се његова жена злопати због тога. Културолошка разлика између Истока и Запада поново је присутна. Ана Поце не придаје толики значај књигама, гаји чак извесну одбојност према њима, што се уклапа у стереотип према којем Исток фаворизује писмо и писани израз у односу на визуелно представљање садржаја. Иако је у далекој прошлости Исток створио прва слова и најстарију библиотеку, као и библијске текстове, све је то касније прихваћено на Западу, тако да је слика о књишком Оријенту само у низу још један од стереотипа. Размотрићемо две битне околности у вези са штампом које су важне за што јасније разумевање европске политике и идеологије. Једна од њих односи се на бечку цензуру која није дозволила штампање Јулинчеве „књиге тешког наслова у којој се разлаже српска историја“. (78) Кир Теодосија захтевао је да се промени цео један табак наглашавајући Орфелину: „И то тако да буде задовољан и цензор у Бечу

6 Треба имати у виду да су песме Захарије Орфелина „први пример штампаног песништва код Срба у XVIII веку“. (Бернард Џонсон, „Неки видови песништва Захарија Орфелина“, у: *Од барока до класицизма*, приредио Милорад Павић, Нолит, Београд, 1966, 136)

и руски мајор Јулинац у Напуљу, а пре свега ваш једноплемени читалац, који је наша муштерија!“ (78) Имајући у виду ситуацију у Европи у 18. веку, деловање цензуре се уклапа у колонизаторску политику јер склања чињенице од јавности не хотећи да обелодани ни истину о себи, ни о Оријенту. Ипак, не треба запоставити другу околност - спремност Европе да бар донекле прихвати другачију културу, као ни то што је допустила да се на њеној територији оформи једна институција попут кир Теодосијеве грчке штампарије намењене пре свега штампању српских ћириличких књига. Путем штампе Оријент је утискивао свој жиг у културно ткиво Европе.

Павић не само да је поменуо знатан број Орфелинових дела у роману већ је унео читаве строфе, неколико цртежа и опис сикеа најопсежнијег дела – *Житија Пешира Великог*. Тиме је покренуо питање односа Европе према историји и књижевном наслеђу. У 18. веку са просветитељском идејом напретка западна цивилизација остављала је све више прошлост за собом. Почела је вредновати само оно што ће јој користити у будућности ослањајући се притом највише на техничка достигнућа. Чини се као да Европа жели да укине историју и раскрсти са њом доживљавајући је као некакав терет. Саопштавајући Ани своју намеру да пише о руском цару, Орфелин је наишао на неразумевање које је у њеној наредној изјави очигледно: „Стани мало, Закаријас, стани мало! О чему ми ти то причаш? О неким стварима које су се десиле пре потопа и негде где потоп није ни стизао? Шта ће ти уопште тај цар чије ни име не могу да упамтим? Ко је он?“ (122) Постколонијални критичари сматрају да је Европа одувек имала свест о величанственој историји Истока, можда је то и био један од разлога што је она у њему видела опасног непријатеља, али такође напомињу како се трудила да омаловажи и ту чињеницу пропагирајући идеју да се Оријенталци не умеју носити са својом историјом. Павић се није слагао ни са појединим теоретичарима постмодерне који су предлагали „крај историје“. Верује да је судбина једног народа и менталитета одржива не само кроз историју као след важних догађаја већ и кроз књижевну традицију. Зато у *Другом шелу* налазимо литерарне текстове из претходних векова, бројне цитате, па чак и један списак библиографских одредница који је, како писац претпоставља, Орфелин могао користити приликом сакупљања грађе. Са интенцијом да вреднује ауторе прошлости, начинио је Захарију Орфелина и Венцловића симболима постојаности, имплицитно чувајући и култ Оријента. Интересантно је задржати се и на једном детаљу који се спомиње током Орфелинове дескрипције церемоније крунисања царице Катарине – реч је о крунидбеној хаљини од четири хиљаде рубаља купљеној у Паризу. Док је набрајао стандардне императорске регалије (златни јастук, скиптар, круну и др), Ана Поце није обраћала пажњу све док није поменуо хаљину наглашавајући колико је изванредна и скупа. Јунакиња, која је персонификована сујетна Европа, није смела себи допустити да ико на свету поседује нешто боље и вредније од ње, те је сместа одлучила да што пре купи хаљину од четири нуле.

Уколико даље пратимо појаве у Венецији током 18. века, незаобилазно је поменути венецијански карневал у контексту постколонијалне критике. Приказујући метеж на улицама, људе који су ослобођени свих стега и ограничења, чини се да Павић заправо демаскира друштвену улогу карневала који није оно што Европа жели да буде – слободна и заводљива игра без правила у којој је могуће бити неко други, већ симболична димензија западне културе која жели да поништи сопствени идентитет, да га прикрије и извитопери. Култура схваћена на тај начин подудара се са одређењем Едварда Саида који своје мишљење интезифи-

кује инсистирајући на томе да је та култура извесна структура лажи и привида. Онтолошки и етички карактер Европе тиме је задобио маску дволичности у временима колонизације. Таквим прерушавањем Европа штити себе од онога што јесте и труди се да постигне ослобођење уместо да спозна и прихвати своју аутентичност. У оквиру карневала доминација се може припасти мотиву представе у којој Орфелин и Ана „глуме“. Наиме, иако је он одбијао да учествује бранећи се да никада није глумио и да не зна италијански језик, Ана га је одвела на трг где се налазила глумачка трупа и спретно увукла у позоришну представу тражећи од њега да је пред публиком обљуби на сцени. Орфелин ће узалудно покушати да је убеди да то не чине, нашта му Ана самоуверено одговара: „Откуд ће они приметити да ми не глумимо, него да се истински волимо? То се никад не види. Нико овде не може погодити да ли ми стварно радимо или не радимо оно што они и тако очекују да ће се на позорници десити!“ (116) Писац нам наведеним одломком сугерише да Европа не може да успостави границу између реалности и уметничког искуства јер приморава себе да све што гледа посматра као представу, као нешто што се не дешава у стварности. То сведочи о њеној подвојености изазваној немогућношћу да спозна чињенице. Нашавши се у ситуацији која збуњује, Европи је лакше да се одвоји од реалности, да сакрије празнину и страх од могућег Другог у себи, а таквим поступцима њена свест постаје сцена или театар⁷, а читав живот глума.

Постколонијални критичар Саид упозорава Европу да је снагу стекла захваљујући Оријенту, експлоатишући његове просторе и радну снагу, и притом наводи да се за оријентализам „неминовно повезује (и у њега укључује) читава мрежа интереса“.⁸ У којој мери је Европи битан економски интерес, сведоче и они одломци *Другог шела* у којима Венецијанци отворено признају да им је најбитнија зарада, као што је учинио кир Теодосија тражећи од Орфелина да угоди укусу публике и цензора. Такође, европски материјализам је и у основи забавних манифестација какав је карневал, јер у једном тренутку кад се јунак запитао зашто млечачке власти дозвољавају да се нереди по трговима и каналима отегну месецима, Ана Поце му разоткрива политику града коју читамо из њеног признања: „Парице, драги мој, парице. Сада златни и сребрни шкуди и пињези теку венецијанским каналима, а не вода! Сви у Венецији имају од карневала корист. Од крчмара и угоститеља, гондолијера, носача, трговаца, до кројача, власуљара и произвођача маски.“ (109) Међутим, Павић ни на пољу трговине није људе са Истока приказао као незналице и потпуне жртве промишљене Европе. Јунак ће у маси разазнати један од источњачких језика на којима нека гатара изговара младој Венецијанки тобожњу враџбину од урока. Врачара ће га насмејати смешном и бесмисленом садржином својих бајалица, те неће одолети да је не похвали рекавши јој: „Ти си из Турске, од наших! Видим како магарчиш ове у Млечима.“ (111)

Приликом изједначења Ане Поце са Европом треба имати на уму да та јунакиња манифестује Европу као колонијалну силу само на плану свести, док се све подсвесно и скривено обзнањује ликом виолинисткиње Забете. Обе покушавају да преиначе оријентализованог Балканца Орфелина приближавајући га венецијанском начину живота, али се доживљаји и погледи на Венецију међу јунакињама разликују. Ана одбија да види симптоме пропадања западне културе и негира

7 В. књигу познатог америчког психоаналитичара у којој је писано о односу театра и реалности: Хајнц Кохут, *Анализа себства*, Напријед, Загреб, 1990.

8 Едвард Саид, *Наведено дело*, 12.

коментаре да је Венеција некад била лепша, говорећи да се она мења кроз векове и постаје лепа на нов начин. Међутим, Забета наслућује стварност и искрено се поверава Орфелину: „Венеција је тренутно веома слаба и то је ваша снага. Ја мислим да нећемо издржати још дуго. Уосталом, тамнице су скоро празне, млетачка флота је на Крфу и тамо ће по свој прилици заувек остати, јер Република нема пара да је допреми кући ... Ми смо све сиромашнији, ми смо овде уморни и несрећна нас неминовно чека. Цела Република Светога Марка је болесна и угасиће се. Близу јој је крај.“ (81) Забета, као фигура европске подсвести, спорадично се појављује наспрам доминантне Ане Поце, што на формалном плану пристаје функцији коју Забета има у роману. Планирајући да њеним ликом оствари алузију на савремену ситуацију у Европи, Павић мотивом неизлечиве болести одређује њену фундаменталну особину и неприметно јој додељује важну улогу у романескној радњи. Наиме, сви јунаци *Другог тела* опсесивно трагају за светом водичом са Богородичиног извора у Ефесу, енергетским прстеном и чаробном мантром под именом Кибелин осмех, не би ли успели да сазнају своју будућност, као и истину о постојању другог тела. У поглављу, чија се радња догађа у Венецији, Забета је лик код којег се појављује прстен са живим каменом, водича коју је Орфелин купио од једне Туркиње на карневалу, а затим и стих нађен на дну чаше. Поменути реквизити чине лајтмотиве романа *Друго тело* и симболизују жељу Европе за ревитализацијом, жељу за препородом која се никад јавно не презентује јер би имплицитно означавала признање кризе, што самосвесна Европа одлучно инхибира. Павић потенцира да њено оздрављење није оствариво без прихватања Оријента као изворишта европског идентитета, што у роману можемо прочитати на крају поглавља у ситуацији телесног спајања Орфелина и Забете, тј. Оријента и Европе. Болесна Забета извршила је тајни обред и прстен на њеној руци попримио је зелену боју на изненађење присутних, јер је зелена боја предсказивала здравље. Павић поглавље завршава овим парадоксом најављујући могуће спасење Европе од краха и пропасти. Упоређујући Исток и Запад, старост и вредност двеју цивилизација, неће пропустити да припише Оријенту атрибут вечности јер „остаће само музика, слике и цркве... И гондоле! Оне су вечне јер су дошле из Египта“. (81) Дакле, чак и гондоле, симболи Венеције, донесене су са Истока који није само духовношћу деловао на Запад, већ и путем разноврсних предмета допреманих трговачким флотама.

Уколико настојимо да похватимо све нити *Другог тела*, потребно је и у преосталим поглављима наћи трагове Оријента и Европе. У оквиру савремене приче Орфелинов двојник био би сам јунак-писац којег одређују као Оријенталца поклони читалаца сачувани у кући – „руски кућни дух од бојеног камена, грчке бројанице, стаклена сабља пуна грузијског коњака“. (19) Пишући о пореклу своје супруге Лизе Свифт, чија је мајка била из племићке шпанске породице, а прадеда по оцу из Енглеске, наводи нас на закључак да је сада заправо Лиза антропоморфна Европа. Упркос пореклу, Павић ће у изгледу пронаћи нешто источњачко, јер њене очи „подсећале су на шминку чувених египатских статуа из IV династије, што није било случајно с обзиром на њену струку“. (19) Кад је у питању Лизино занимање, проминентно је то што је она археолог, Европа која истражује сопствене корене и прошлост не би ли повратила срећу, здравље и љубав, Европа која би да заборави своју колонизаторску и империјалистичку политику. Приликом формирања идентитета посезала је за спознајом себе помоћу Другога, производећи слику о себи и Оријенту на основу разлика, међутим, Павић појашњава да је управо то заблуда које треба да се ослободи, о чему Европа бојажљиво

проговара: „Бојала сам се да ме, ако се сакријем, никада неће наћи. Нисам знала шта би се у том случају десило и где бих остала, ако ме не би нашли. Као да сам постајала друга за оне који ме траже, а друга за себе. Тако некако...“ (141) Павић се морао побунити против маргинализације Другог и Запада који је тежио ка томе да буде доживљаван као универзални центар. Писац верује да је Европа спремна да присвоји непознато, у деридијанском смислу – да реши загонетку која јој се објављује, али коју још увек не може да именује.

Читајући текстове који илуструју односе Истока и Запада, преиспитујемо и улогу књижевности у производњи Другости у контексту колонијализма. Како је Оријент наш дискурс идентификације, књижевној критици „оријентализам пружа изванредан пример односа између друштва, историје и текстуалности; штавише, културна улога коју је Оријент играо на Западу повезује оријентализам са идеологијом, политиком и логиком моћи“⁹, са свим најрелевантнијим областима за књижевну заједницу. У том смислу за постколонијалну теорију није занемарљив детаљ из романа *Друго шело* који се провлачи у криминалистичком заплету радње. Одлазећи у зграду млетачких власти на разговор због мистериозне смрти маистра Ђеремије, јунаци ће се наћи са инквизитором у соби на чијем зиду је „висио лав светог Марка“. (87) Лав има функцију да представи идеологију једне огромне војне, културне и трговачке империје каква је била Венеција. На многим грађевинама могуће је видети и лава који се делимично налази на провизорном копну, док се шапама наслања на таласе, што симболично означава власт и на мору и на копну. Сукоб Истока и Запада на планетарној основи доживљава се и као исконска борба копна и мора. Колонизацијом Европа је хтела да оствари превласт над обома. И то јој је дуги низ година полазило за руком, о чему Павићеви јунаци дискутују са горчином свесни источњачког недостатка јер „Византинци су заборавили да су некада били Аргонаути, заборавили да је Грчка на мору и како се граде и чему служе бродови“. (276) Писац закључује да није чудо што су цариградски бедеми пали под ударима моћне млетачке флоте. Пристрасно ће искритиковати Србе, Бугаре и Русе што беже „од слане воде као од природитељског греха“ (276) сматрајући да због те слабости Исток не уме да искористи свој повољан географски положај. Венеција је у том смислу била знатно спретнија, нападала готово из немогуће позиције, те ће Павић морати да јој ода признање. Она и својом природном иконографијом доказује владавину над водом јер опстаје вековима упркос лабилном тлу испресецаном каналима.

Да ли ће Оријент регенерисати Европу као што су веровали Рембо и Гете? Предсказује ли Павићев прстен од живог камена тачно будућност? Чини се да ни писац није у потпуности сигуран или бар није био на почетку свог књижевног рада када је у причи „Коњи светог Марка или Роман о Троји“ посумњао у заједнички опстанак двеју цивилизација, те у измишљеном новинском чланку известио „да коњи плаћају високу цену коју човечанство и иначе плаћа за свој технички напредак, јер разорне честице су опасно оштетиле хиљадугодишње тело ових лепих споменика. Уклањање једног од коња са прочеља Базилике светог Марка, подсетило је многе Венецијанце на стару изреку: „Кад се коњи светог Марка покрену, пропада једна од две царевине.““¹⁰ Приповедајући у *Другом шелу* о археолошком налазишту на коме је пронађена глинена армија коју су Кинези

9 Едвард Саид, *Наведено дело*, 39.

10 Милорад Павић, „Коњи светог Марка или Роман о Троји“, у: *Све приче*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2008, 161.

пре ко зна колико хиљада година закопали, Павић у име целог Оријента емитује Западу поруку – „ми смо све своје војске под земљу закопали“. (149) Међутим, постколонијална критика не би опстајала да није изражен, према речима Едварда Саида, један нови аспект електронског света који се састоји у томе „што је дошло до појачања стереотипа кроз које се посматра Оријент“¹¹. Међутим, критичар завршава своју студију о оријентализму, као и Павић *Друго тело*, оптимистички нотирајући прве промене у историјском искуству Европе које се односе на поштовање разлика и повратак ирационалности. Како је књижевност неодвојива од друштва и политике, књижевна дела могу искористити ограничења владајућих идеолошких тенденција на начин који ће бити продуктиван у циљу неометаног очувања фикционалне димензије уметности. О колонизацији и капитализму може се говорити заводљиво, стилски ефектно и реторички убедљиво, попут Павића. Литерарност не зависи ни од какве истине, па ни политичке. *Друго тело* није понудило дефинитивно сазнање и коначну истину о будућности Оријента и Европе, више је разгрнуло притајени немир проузрокован дилемом да ли ће једном и заувек нестати гвоздена завеса између њих или ће непрестано и неумитно ницати нове.

Литература

Кохут, Хајнц, *Анализа себства*, Напријед, Загреб, 1990.

Павић, Милорад, *Друго тело*, Евро – Гиунти, Београд, 2008.

Павић, Милорад, *Све приче*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2008.

Поповић, Миодраг, „Оријент“, у: *Памћивек: „Српски рјечник“ Вука Стр. Караџића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983.

Саид, Едвард, *Оријентализам*, Библиотека XX век, Београд, 2008.

Фуко, Мишел, „Наука и знање“, у: *Археологија знања*, Плато, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд, Нови Сад, 1998.

Џонсон, Бернард, „Неки видови песништва Захарија Орфелина“, у: *Од барока до класицизма*, приредио Милорад Павић, Нолит, Београд, 1966.

ORIENT AND EUROPE MEETING FROM THE PERSPECTIVE OF PAVIC'S CHARACTER ZAHARIJA ORPHELIN

Summary

The problematic issue in the novel *The Other body* by Milorad Pavic refers to forming the identity of the Balkan people in whom one notices a mutual influence of Orientalistic and European discourse. The paper represents a reflection on the relationship between Orient and Europe through different eras from the viewpoint of postcolonial criticism, which insists on capitalistic and imperialistic interest of the West. Orient is underscored as a victim of colonization, as well as its contribution to the formation of European culture, which is increasingly seeking fundamentals from the East. Pavic made an attempt to destroy all the images and stereotypes that Europe had about Orientals. The role of literature in producing *Otherness* in the context of colonialism is also questioned.

Ana Živković

11 Едвард Саид, *Наведено дело*, 42.

Тамара ПИЛЕТИЋ
Погорица

ОСЈЕЋАЊЕ КРИВИЦЕ И РОМАНТИЧАРСКИ СЕНЗИБИЛИТЕТ У ДРАМСКИМ ДЈЕЛИМА ЂУРЕ ЈАКШИЋА¹

Историјске драме су обиљежиле нашу књижевну прошлост, почев од Козачинскога и Рајића, преко Стефана Стефановића, Стерије, Лазара Лазаревића, Матије Бана и других, све до романтичарске драме Лазе Костића и Ђуре Јакшића. У њима долази до симбиозе лирског, драмског и епског, чиме постају најпотпунији израз поетских стремљења епохе романтизма у којој је трагедија књижевна врста вишег умјетничког типа. Радња у њима није праволинијска, не држи се историјске мелодраме, већ се остварује у разним правцима, па је пуна епизодних сцена представљених на позорници. Ликови су двоструко приказани, уједно се лирски сликовито, емоционално исказују, али су и реално, драмски остварени кроз радњу на сцени. Доживљај херојског свијета је преваходно лирски, а не епски или драмски, то је прије лични свијет јунака који је сазнао сам себе као индивидуалитет.

Кључне ријечи: кривица, романтизам, драма, јунак

У Јакшићевом драмском раду се поетизација историје остварује на два дијалектичка плана, уједно реалном, спољашњем, остварљивом и другом унутрашњем који се доживљава као нужност кроз коју се „поетска егзистенција рве“ сама са собом. Историјски контекст доказује релативност пјесничке естетике и потврду сопствене истинитости. Објективност се мијеша са субјективним погледом на свијет самог аутора који у дјело преноси личне немире, пркосе и узносе. Сукоб „унутрашње слободе и спољашње нужности“² производи кривицу коју треба сагледати, објаснити и протумачити у окриву епохе романтизма. Затим треба проучити да ли је ово питање само један аспект драмских дјелима, или их наглашено прожима. Јунаке не сналазе само невоље које приписују судбини, већ и људском карактеру, па треба анализирати које су то околности које до овог доводе и показати колико и како ови садржаји испуњавају и утичу на драмске ликове и у ком смјеру модификују облике њиховог понашања.

Љубишу у Сеоби Србаља прогони жеља за прапостојбином:

...Ал' све је позно! Сирани смо у сирансџиву...;

Јелисвету у Црној Гори чека сазнање какву је грешку доласком направила:

...Ал' срце ј' срце ња се љоводи...;

Главаш све заједничке, народу намијењене муке доживљава као личне:

Ил' уби себе, или избриши

Са чела свога име дедово!...

Расплети које Јакшић нуди се у једном личе: доброта страда и бива кажњена, а зло има снагу дјеловања и доминације. У представљеним бурним времени-

1 Одломак из Магистарског рада који је под менторством професора Мила Ломпара, одбрањен на Филолошком факултету у Београду у априлу 2005. године.

2 Христић, Јован, *О трагедији*, Филип Вишњић, Библиотека Албатрос, Београд, 1998, 12,10.

ма, појединци су присутни као хероји у чијим биографијама нека појединост води до трагичности која добија различите видове. Велики Шекспиров дужник, он представља особене индивидуе ношене љубављу и страшћу на крају у лудилу и халуцинацијама, или у смрти завршавају своју судбину. Љубав се претвара у мржњу, представљену као неминовност. Пораз се доживљава као очекивана и заслужена победа, дакле, обије противничке стране узете за себе, јесу у праву. У предстојећој анализи ће детаљније бити протумачена свака драма (по хронологији настајања) и њено мјесто у нашој историји књижевности.

Сеоба Србаља³ је прва Јакшићева драма објављена 1862. године. Лирски елементи у драми служе за обраду епске теме, па је дјело недовољно упечатљиво и без изразите вриједности и посебности само обиљежје почетка Јакшићевог драмског рада. Престрога је критика Милана Кашанина да у драми „нема ни историје, ни чињеничких ни психолошких знања“⁴, јер питање кривице у драми добија посебно заштртен вид и тиме остварује посебну вриједност драме. Некад само наративно најављен, не и драмски остварен, овај проблем је увијек присутан и артикулисан. Ликови у драми прихватају и признају Добро, познају га и диве му се, а сами себе називају рђавим, признајући своју релативност. Сеоба је пад, испадање из херојског свијета, губитак равнотеже између добра и зла, која поново неће бити успостављена и остварена. Не захтијевају се апсолутно невини јунаци као носиоци радње, већ уопште велике и племените нарави. Драгиша Живковић је оцијенио да је Јакшић „губио у интензитету интересовања данашњег читаоца и због промене општег осећања живота у данашњем нехеројском свијету“⁵. Овој „епској“⁶ историјској драми главна тема је догађај сеобе Срба из словенске прадомовине на Балкан. „Оно што припада заплету, то су често догађаји који су се одиграли прије драме.“⁷ Простор и вријеме уступају мјесто представљеним сукобима који постају окосница драме и теже да буду ријешени на њеном крају.

Ако свијет доживимо као Ја-Ти однос⁸, онда је ово драма о односу двојице браће, о односу два народа, двије вјере, двије љубави, о односу прапостојбине и нове домовине, о издаји и вјерности. Прави драмски сукоби нису остварени међу личностима, већ се најчешће негативна осјећања, само накнадно преносе. Не подражавају се људи, већ радња и живот, тако да је у драми осјетно одсуство јунака са изразитим карактером који га у драмској радњи остварују и исказује, а сусријећемо се са лирским тоном у приповиједању о њему.

Главни ликови у драми су први српски жупан Љубиша и његов брат Владимир. Гријех доводи до кривице, која им иде у сусрет, је мотивисан тежњом за општим добром. Изабран је баш жупан због знатног угледа који је уживао у народу и срећног живота којим је живио. На прошлост нас ретроспективно враћа само осјећање кривице које ће бити пренијето и на будућа покољења. Са падина Карпата, из старе Бојке Срби су се дигли ка Дунаву. Томе је претходио сукоб жупана Љубише и његовог брата који је желио братовљево мјесто. После сазнања да је његова љубав прешла на онај свијет он ће промијенити улогу и посветити се

3 Јакшић, Ђура, *Драме-Сеоба Србаља*, Слово љубве, Београд, 1978, 5-124.

4 Кашанин, Милан, *Судбине и људи*, Просвета, Београд, 1968, 47.

5 Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности* 3, Просвета, Београд, 1994, 156.

6 Поповић, М, *Ђура Јакшић*, Просвета, Београд, 1961, 157.

7 Аристотел: *О песничкој уметности*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 1990.

8 Бубер, Мартин, *Ја и ти*, Зодијак, Вук Караџић, Београд, 1977.

другом добру. „Свјестан да му живот није пружио ниједно право задовољење“⁹, он ће затим преузети улогу народног вође, а народна епика бити транспонована у историјску драму. Позива народ стиховима из народне поезије: *Да се Срби на оружје дижу*, у којима се препознаје Јакшићева усмјереност на Први српски устанак, као велику националну побједу и износи „идејно-политички сукоб конзервативних бирократа и младе генерације демократски настројених романтичара.“¹⁰

Љубиша је изразити представник јунака романтичарске књижевности као да изговара стих: „Волио сам је и уништио сам је.“¹¹ И своју земљу, домовину, и свој народ, то је однос идентичан односу демона према жртви. Продирање хуманистичких идеја у књижевност, кад бандит постаје тајни добротинитељ, из мрачне прошлости окреће се племенитом идеалу покушавајући да усаврши свијет помоћу злочина. Наглашена је блискост осјећања љубави и чина убиства/смрти па је тако романтичарско осјећање кривице у љубави остварено као пут ка убиству.

Типичан је аристотеловски трагичан јунак који пада у несрећу због своје погрешке-кривице, мада не испуњава захтјев да се не истиче врлином и праведношћу, већ ужива знатан углед. Знаменит је члан и породице и народа. Такође није упао у несрећу због своје злоће и неваљалства, већ вођен својом биће и поражен. Може му се приписати Аристотелова *hamartia*¹² јер он пати и бива *уништен* и стиже га незаслужена казна која више саблажњава него што је трагична, а означава прелазак из среће у несрећу.

Посљедњи чин драме доноси разрешења на конкретном, земаљском и на метафизичком, оностаном плану. Јакшићу је био потребан да би закључио своје политичко-национално мишљење и окончао драму јер „историјска драма нагони све гледаоце да преиспитују своја друштвена схватања, национална и политичка убеђења, а уз то жели да их посредно или непосредно подстакне на акцију-физичку или духовну која би се одразила у животу заједнице“¹³. Сјенка Ленина се појављује са друге стране гроба, обogaћена једним искуством, као Еуридика, коју Орфеј никада неће задобити због окретања да види прати ли га, ни она никада неће љубити Љубишу. Показао је да њу више воли него свој народ, за то ће бити кажњен.

По религијском доживљају кривице нико није прав у овој драми. Нико се не придржава религијских закона вјере и сви раде против њих. Свјесна или несвјесна ова кривица води злу, а казна није спроведена на овом свијету већ ће је задовољена виша правда. Ако је смрт дио живота, зло које је везано са смрћу, само је његов услов. Јунаци ове драме су предодређени за грешке, посегли су за оним што премаша мјеру човјека и то се сукоби са њиховим херојским величинама доводећи до трагичког узбуђења.

Драма *Сеоба Србаља* је почетак Јакшићевог рада на драми и у њој су назначене особине остале недовољно продубљене у појединим сегментима, па ће се у наредним драмама, потпуније остварити и конкретизовати.

9 Шопенхауер, Артур, *Трагедија као највиши облик пјесништва у Теорији драме* Зорана Стојановића, Нолит, Београд, 1986, 91.

10 Поповић, М, наведено дјело 153.

11 Прац, М, наведено дјело, 83.

12 Аристотел: наведено дјело, 64.

13 Фрајнд, Марта, *Историја у драми драма у историји*, Прометеј, Институт за књижевност, Стеријино позорје, Нови Сад-Београд, 1996, 46.

Јелисаветџа кнегиња црногорска

Испитивање и тумачење прошлости у доба роматизма имало је за циљ наглашено јачање народног идентитета и апострофирање националних историја. У драми *Јелисаветџа кнегиња црногорска*¹⁴ тема су догађаји из црногорске историје са краја XV вијека, у вријеме последњих Црнојевића. Аутор је кратко забиљежио *збива се у Црној Гори* на самом почетку, то је све што сазнајемо о ближим одредницама драме. Јакшић доста слободно обрађује неке истине из националне историје. Драмски јунаци и међусобни сукоби постају тема ове драме, често су то песникови унутрашњи конфликти, писали су његови биографи, а прелазак са народне историје на трагедију знак је народне „духовне и политичке зрелости“¹⁵. Књижевност романтизма често има за лик фаталну жену, „ону која свакоме изгледа баш као његова љубавница“¹⁶. Јелисавета, кнегиња црногорска припада овом типу, оставља дубок траг у душама свих људи са којима дође у сусрет. Иако жена са овим именом није главна личност Јакшићеве драме, она њом доминира и као трагична јунакиња њено име је у наслову. Она је темељ цијеле драме, „више идеја него биће, више инспирација него носилац“¹⁷. Ликови у драми нису довољно диференцирани и драмски остварени, па издвојени, па њен лик добија носећу улогу. Страно поријекло, изузетан изглед, и страст коју шири као и морални преступи чине да ова жена уједно буде и трагичн лик. Сатани припада њена неопишава љепота, због које ће изгубити психичку равнотежу. Како је Лаза Костић записао: „Женска глава што је ближе трагичним јуначицама, тиме је даља од жене, а што је ближа жени, тиме је даља од јуначице трагедије“¹⁸. Ове двије улоге се нису помириле ни у њеном лику. Као жена, представљена је лирски суптилно, поетски префињено и надахнуто. Посебном семантиком, она изражава своје патње и ти дјелови драме су тужна лирска пјесма разочаране жене.

Драмски је представљена као активан лик трагедије и боље је познајемо од других јунака. Учиниће многа недјела и постати трагична јунакиња која „не пада у несрећу због своје злоће и свог неваљалства него због неке погрешке“¹⁹, која се своди на пристајање на наметнути избор.

Средиште ове трагедије није она као трагичан јунак, већ трагичан сукоб који је недостатак људске природе и нужно садржи кривицу. Доведена са обала италијанског мора, из дивне Венеције у Црну Гору као рјешење, из ове иницијалне ситуације, она неће остварити ни донијети рјешење. А неће га ни за себе наћи. Домовина ју је издала, отац удајом продао. Монолог је основно средство обликовања њеног лика јер се бави посљедицама својих поступака. Одређену судбину она доживљава као проклетство, али ће испунити улогу која јој је намијењена јер је јунак трагедије чији „говор и начин делања ... открива племенити вољу“²⁰. Та племенита воља чини да смо пуни разумијевања и подршке за њене поступке, мада је дубоки јаз између њених планова и начина на који их остварује. Реално вријеме и конкретни услови утичу на промјену њених намјера које ће бити моди-

14 Јакшић, Ђура, *Драме-Јелисаветџа кнегиња црногорска*, 125.-349.

15 Поповић, М, наведено дјело, 189,192.

16 Прац, М, наведено дјело, 42.

17 Кашанин, Милан, Навед. дјело, 48.

18 Костић, Лаза, *Одабрана дјела II*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад-Београд, 1972, 309.

19 Аристотел: наведено дјело 64.

20 Аристотел: наведено дјело 67.

фиковане, обично ка злу, па ће свака акција коју испровоцира бити у том знаку. Својим поступцима нагони на чин, а често у њему ни не учествује већ је само посматрач и коментатор збивања. Свијет који ју је издао више је не тражи и не зове. Личном несрећом и падом она доноси отаџбини срећу и радост, а њен живот се своди на узалудни покушај хармоније и идиле. Оно што је презрела никада се неће повратити, а биће предмет недостижне жудње и бола. Овај драмски лик је „леп, оплемењен и поетски префињен; она осваја лепотом жене која уме да воли домовину, зна да се жртвује за њу, несрећна је и пати.“²¹ Чулна извјесност јој се једина показује као истинита,²² зато јој се она и окреће јер трага за нечим стварним, опипљивим. Тиме добија могућност остварења сопственог принципа, мјесто њеног суверенитета и слободе. По својом опредјељењу она је наклоњена добру, које се доводи у питање и проблематизује јер је раздвојено од своје суштине, па се показује у разним лажним представама. Прошло вријеме је доносило склад, срећу и идилу, али овај доживљај стварности није представљен у драме јер хармонично стање није остварљиво у конкретним околностима које га безусловно ремете. Сада и овдје, у актуелном тренутку, њој се нуди само зло које тежи доминацији. Није имала право на слободан избор, није га ни тражила и ипак пристаје на наметнуту улогу и идентификује се са њом. Њој је „суђено да нешто страшно или претрпи или изврши.“²³ У народној традицији је владарка страног поријекла, проклета Јерина била оптужена за све несреће, а Јакшић је ту улогу транспоновао у историјски утемељену причу о Црнојевићима.

Засјенила је љепотом кнеза, али и капетана Ђурашка, који је *шек Црногорац*, дакле припада оном непријатељском свијету коме ће она донијети спас. Биће јој послушник и вјерни пратиоц, слуга и роб неопходан у остварењу њених намјера. Издаће кнеза и постати народни непријатељ. Сви сарадници које је добила помоћи ће јој позивајући се на Бога, а она их доживљава као сатану са пакленим планом. Шири своју посебност и кад нема намјеру, али никад не заборавља разлоге свог пристанка на свијет који ни сам није идеалан и савршен. Остварује закон свога срца, индивидуалитет овог драмског лика постаје оно што је опште, а које у премути себе не распознаје.²⁴

Мотивација њеног лика није упрошћена и праволинијска већ нијанирана, па њена личност садржи и другу страну којом управљају страсти, али са промијењеним обликом и циљем, јер теже злу. „Тврдња о нечијој кривици не може се односити на увјерење, већ само на одређене поступке и начине понашања“²⁵. На прогонство га је подстакла, па носи политичку кривицу према војводи, а она га додатно оптерећује оптужбама. Има државну и политичку снагу као кнез и право на одлуку као побједник да одлучи шта ће бити са пораженима. За силу која је довела до прогона он именује страст која је умом пореметила. Страст једина оправдава и подстиче на гријех и ужива у њему.

Опис њене љепоте је типично романтичарски опис жене, савршенства-идеала који у себи носи и чемер и мед, а опет једино је што постоји. „Лепота је грозна и застрашујућа ствар! Грозна јер се не може дефинисати, а не може се дефиниса-

21 Поповић, М, наведено дјело, 205.

22 Хегел: *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1986, 59.

23 Аристотел: наведено дјело, 65.

24 Хегел: наведено дјело, стр165.

25 Јасперс, Карл, *Пишање кривице*, Самоиздат Free B92, Београд, 1999, 28.

ти зато што је Бог поставио све саме загонетке²⁶. Изазвала је гњев богова којима се приближила и идентификовала се са њима. Јелисавета је толико лијепа да и не припада овом свијету већ злим силама-Сатани и она само зло може да шири.

Јелисавета је Јакшићу постала пројектована драга, ни у једном моменту је не осуђујемо иако проузрокује низ несрећа, она потврђује љубав према домовини која у реализацији добија трагичан квалитет. Парадоксално, из лика преступнице и грешнице избија привлачна моћ и последице низа злодјела, из порока избија позитивни, активни елемент²⁷. Њен лик иако има негативну улогу у драми са њом се лако поистовјетити и тешко се од ње држи дистанца. „О злом демону знамо да је супротност Богу, а ипак стоји веома близу његовој природи.“²⁸ Својим поријеклом носи наслијеђену кривицу везану за род, независну од времена и простора, док по вјечним принципима правде она није крива, али бива оптужена и на крају и кажњена као и сви грешни људи носи религијску осуду и прародитељски гријех. Библијски човек је слободан и тај избор му отвара могућности кривице, али и пут искупљења и васкрсења.

Зло које њом влада је активно јер тражи послушнике за акцију увјеравајући нас да постоји други, идеални свијет, рајско насеље. Са духовног становишта све је могуће, али у свијету коначности и пролазности има пуно тога што није могуће. Трагедија је у сукобу два свијета: једног-овоземаљског, историјског, одређеног простором и временом и другог, оноземаљског, неодређеног, неограниченог и неизвјесног.

Трагична кривица је намијењена свим Црногорцима јер немају изграђену свијест о припадности једном народу, о истородности интереса, већ су вођени личним жељама и амбицијама, а недостаје им снага колективне акције која би предводила истину и довела је до тријумфа. За разлику од њих Јелисавету мучи лична кривица, разочарење које слиједи после наметнутог избора је превише за једну жену, наивну и лакомислену па чак ни све њене преваре нису уродиле плодом. А врлине су остале пасивне и непримјећене јер се нису показивале у правим моментима. „Много је битније како се ствари збивају него шта се збива“²⁹, па се ова трагедија углавном бавила последицама њених поступака и показала да постоји нека нуждица која повезује учињено са његовим последицама.

Иако у критици одређена као „широко, композиционо разбијено дело, оптерећено многим хетерогеним сценама“,³⁰ управо наведена анализа сегмената кривице главних ликова, у овој драми показује изузетно богатство у нијансирању представљеног проблема и указује на ауторов велики таленат.

*Сћаноје Главаш*³¹ је трећа Јакшићева историјска драма у којој је национална историја везана за конкретан простор и вријеме, његова драматизација се своди на велико скраћивање, али уједно је свевремена, општељудска и носи сагледавање истина и заблуда свих нас у сваком историјском моменту. Општа истина је повезана са посебном, њом потврђена и у њој остварена. У самом наслову је најављено да се ради о трагедији што даје доминантан тон драми. Прожета је савременом национално-политичком идејом о народном јединству и тумачење кон-

26 Достојевски, Ф, *Идиот* у *Азонији ронашизма* М. Праца, 282.

27 Прац, М, наведено дјело, 102.

28 Фројд, Сигмунд, *Психоанализа и шелепаша*, Графос, Београд, 1990, 87.

29 Христић, Јован, *Хамлејшово ишћање у Сћудије о драми*, Народна књига, Београд, 1986.

30 Поповић, М, наведено дјело, 205.

31 Јакшић, Ђура, *Драме-Сћаноје Главаш*, 350-527.

кретног драмског збивања је предуслов за препознавање значења у драми. Јунаке непрекидно опсиједа анксиозност која је у тијесној вези са осјећањем кривице. У једном сегменту то је људска грешка, везана за психологију јунака, да би касније била пренијета на национални план, а затим и на општесвјетску димензију. Све ликове прати и прогони осјећање кривице, било да схватају да долази споља да је наметнута, било да је препознају у себи и идентификују се са њом. „Супротности које се приказују у драми обухватају сву сложену скалу животних и друштвених противуречних сила.“³²

Лик Станоја Главаша доминира драмом, одређујуће херојски свијет и указује на његову негацију. Прати га анксиозно стање узроковано психолошким, „дубинским (архетипским) осјећањем страха од смрти (уништења, ништавила)“³³.

Често узрокује спољашње проблематичне односе међу осталим ликовима нудећи при том типологију личности. Бивши војвода у вријеме окупације, кад је људски живот значајно мало, жељно очекивана слобода била неостварљива, а истина и добро доведени у питање. Поред драмске улоге овај лик подразумева и изразиту лирску природу, пуну метафизичких немира. Слобода се у њему сучава са нужношћу, обије се приказују истовремено. Побједник и побијеђени се допуњавају и показују као идентични.

„Тесно везана за савремене политичке прилике“ драма је наглашено ангажована у представљању историјске перспективе. Турци нису сагледани само као зло које нам пријети, више су зло на које смо навикли, а несреће непланирано долазе из нас самих.

У неспоразумима, неколективности, лаковјерности, издаји и лажима лежи невоља и проблем који је и у овој драми остао неријешен. Са злом које је спољашње, туђе и непознато лако се борити јер је оно опозиција наше истине и против њега се преузима одлучно дјеловање. Суштина трагичног је прогон који осјећају на плану унутрашњег моралног суштаства. Он производи расцјеп који је знатно јачи и лако доводи у питање основе бића и уздрмава његове темеље.

Ови драмски ликови су спремни да пруже отпор непријатељу јер за смрт увијек има времена, треба се ослободити кривице која њиховом народу само доноси несреће. За њих су Турци зло које не поштује никакве законе, већ је спремно и рођеном брату одузети живот. У језику трагедије зато се мијешају херојско и обично, романтична и реалистичка лексика.

На почетку драме Исак Пилетић земаљски живот доживљава подвојено као дијалектичко јединство које се приказује у вјечитој неслози. Представљајући вјечну људску запитаност пред тајном бивствовања које има трагичан квалитет. Основно стилско средство обликовања овог лика је монолог, провала му је некад гробница али и ризница, узима живот или нуди благо. То двоје се никад не могу помирити, двојство никад не постаје једно, а он ову истину не може поднијети. Та два свијета се на космолошком нивоу не мијешају јер немају додирних тачака па избор за један или други не може се до краја извести, није ни могућ. Зато он касније и признаје непознавање стварности: *Благо онима који не виде!...*, и тиме се негира свијет уопште. Кривица је у покушају њиховог помирења, али он то не може поднијети и чека милост посвећивања једном од њих. Свој живот самоиронично омаловажава, доводи у питање и одриче га се. Негација бивствовања је

32 Живковић, др Драгиша, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, Научна књига, Свјетлост; Београд-Сарајево, 1966, 201.

33 Јелушић, Синиша, *Књижевности и сликарство Ђуре Јакишића*, Нови свет, Пирштина, 1996, 251.

типична за романтичарског јунака који себе у свијету не препознаје, у њему се не остварује дјеловањем и не потврђује своју егзистенцију.

Вјерујући да *коз биједга рађа, биједно и умире*, он себе сматра жртвом, а егзистенције доводи у питање јер се не мири са садашњим тренутком. То сада указује на акцију којој се неопходно прикључити, а посебно ако ју је започео онај који је спреман да дјелује по божијим заповијестима. Жеља за самоуништењем је слободан избор који је оправданији од изазивања кривице одговорности према прецима и историји, али је он за дјеловање које доноси рјешење. Исак проклиње земљу у којој нема спремних за акцију чиме ће изазвати метафизичку кривицу по којој „постоји солидарност међу људима која сваког чини саодговорним за сваку кривду и неправедност у свијету.“³⁴ Ту клетву је упутио и себи јер бол другачије не да изразити кад је живот једнако апсурдан као и смрт.

Хаџи-Проданово писмо упућено Главашу уноси нову димензију у трагедију јер се дотиче истинитог времена и историјско конкретних ликова и приближава стварним подацима, мада су и они модификовани и пјеснички обрађени. Друго писмо стиже са супротне стране сукоба, од паше. Његово сагледавање турских намјера иде далеко и своди се на шири план, али Главаш уочава њихове намјере-Станин одлазак код Сулејмана открива страсти којима он очекује њену кћер и тиме слуги на гријех. Она у разговору са Сулејманом сазнаје каква казна чека њеног сина али у њиховом свијету је награда и понос бити на бедемима. Јасно се открива да непријатељи припадају Сатанином роду кога зло води ка дјеловању. И они се позивају на вољу свемогућег, али је сматрају само њима намијењеном, чинећи тиме гријех и изазивајући метафизичку кривицу која има за „посљедицу преображај људске свијести пред Богом.“³⁵

Спасенијин избор је Станоје, па постаје смисао њеног живота. Поистовјећујући се са њим предаје му свој живот у руке јер је он за њу представник виших закона. Вођена љубављу она је издала и оспорила реални живот јер је страсти воде па тиме изазива моралну кривицу јер велича овоземаљску љубав. Такву кривицу она може свалити на себе и једино себи приписати јер ће она једина због ње испаштати. Оптужба слиједи из свијета изнутра, од њене сопствене душе и мучи је јер зна границе бића. У остварењу својих циљева Стану доживљава као страну, туђу, непријатељску силу која је директан и отворен противник њене љубави. Проклиње је и тиме изазвати још једну моралну кривицу јер је преузела улогу судије и оптужује без утврђеног и дефинисаног гријеха. Пружа јој могућност да пређе на везирову страну, али Стана то не жели јер је тај исти свијет убио њеног оца. Донио је зло у њен живот и она истински не може постати његов дио. Покушаће да разлике међу зараћеним странама изолује од стварног живота, понудиће јој индивидуално избављење, а она то не може да прихвати јер то није помиловање, већ само велика казна.

Небо најављује несрећу и буну, свезнајућа инстанца се показује као доминантна и дјеловорна снага, истиче се тиме неминовност као истину која се не може промијенити. „Нужност је у трагедији супростављена слободи, па је јасно да ништа не смије бити препуштено случају“³⁶. Доживљено и сазнато је показује као једина извјесност и остварење. Тиме се показује као дио херојскога свијета

34 Јасперс, Карл, Навед.дјело. 22.

35 Јасперс, Карл, Навед.дјело. 25.

36 Шелинг, Ф.В.Ј, *О трагедији у Теорији драме* З. Стојановића, 32.

вођеног крутим правилима и унапријед записаном судбином. Она не може бити терет већ је прије испуњење смисла и задатка који је одређен за вјекове.

Сцена Вука поремећеног ума показује колико је висока цијена правде и како заправо вијенац побједи никоме неће припасти. Од жртве ће настати прогонитељ на ширем плану, а вријеме које слиједи не доноси рјешења већ неизбјежно нове сукобе. Ови ратници гину позивајући се на Христа, не одричу се истине која није проблематизована, али ни не доноси коначне одговоре за актуелни моменат.

Историјска димензија је представљена у лику Главаша који је носилац акције, одриче се времена, признајући људску религијску кривицу по којој грешни животи крше вјечна правила. Није за уздржавању од циља и дјеловање, то види као недостатак храбрости и зато препоручује трпљење које је пораз и помиреност. Стварност се доживљава као трагична јер историјско вријеме доноси само поразе.

„Народ као цјелина не може бити ни крив ни невин“³⁷, па је осјећање колективне кривица пренијето на Станоја као појединца. Он добија улогу народног вође у временима која не доносе добро, а његова одлучност показује како овај јунак вођен вишим законима „познаје своје право и своју сврху, снагу и вољу своје одређености.“³⁸

Остваривање херојске истине Станоје ће спровести по сваку цијену и то уз пријетњу сили. Понос треба да буде заштићен јер времена која долазе све памте. Са тачке гледишта непријатеља то може да изгледа као полуистина, али од силе која пријети још је страшнија вјера и нада која ће преузети доминантну улогу. Превара која је остварена само је показатељ идеализације времена и простора, залудних нада и односа који никада неће бити идилични.

Исак испред Главашеве колибе чека непријатеља и спреман је погинути јер зна да је дошло вријеме за освету. Сад видимо оног истог несрећника са почетка драме, како у моменту акције добија снагу и спреман је да свој живот поднесе за жртву да би непријатељ био уништен. Постао је активан драмски лик који се једино дјеловањем и остварује, моли Бога да му опрости јер угрожава туђе животе и свјестан је своје моралне кривице.

Турци се око његове главе свађају јер нису одлучни ко ће је носити као трофеј чиме се показује њихова доминација на историјском плану. Мотив главе без тијела потврђује одрицање од свега земаљског кроз смрт која је блиска неминовном и значи очишћење од свега конкретног и прелазак је у трансцендицију. Тиме се истиче јединство ова два плана. Тај чин истовремено ће означити пут даље борбе и показати се дјелотворним.

Народна буна је предвођена хајдуцима који носе освету чиме се актуелизује лик народног вође и поново успоставља равнотежа између два квалитета: једног овоземаљског, пропадљивог и другог, вјечног непролазног. Убијени вођа добија улогу заштитника народа кога сад препознају као снагу акције. Блиски су митолошки садржаји својствени друштвима грађеним на теократском принципу. Жртвовање владара који показује слабости имало за циљ успостављање пољуђаног идентитета заједнице. Он је *pharmakos* који на себе узима све гријехе заједнице. Да је трагедија завршена у моменту његовог убиства то би значило побједу зла над добром што није идентично романтичарском разумијевању живота. Континитет националне историје и јединство са Богом је потврђено кроз ускрснуће

37 Јасперс, Карл, наведено дјело, 30.

38 Хегел: наведено дјело, 422.

које значи ослобођење на историјском плану. Цијела драма доказује истинитост начела за која се залагао и њен крај је само њихов доказ. Један Рудничанин јавља вијест о великом устанку и Главашевом ускрснућу јер је окупирана земља спремна да се бори против зла и зулума. Лик Станојев се трансформише у друго драмског јунака и постаје вођа шире буне која ће довести до потврде националне истине, али и до пјесничке правде. Као што „Јудино издајство омогућује Христову жртвену смрт,³⁹ тако је и Главаш од једне издаје наведен на жртву и тиме задовољен блаженством.

Љубав није постала тема ове историјске драме већ се смрт показује као њена једина истина. Кривица у љубави је остварена као пут ка смрти, а узроци су у страху уопште, посебно наглашеном у романтичарском осјећају свијета.

Побуњени народ је спреман да је убије јер је казну заслужила. Стана на крају моли за милост чиме се драма завршава. Прихватањем свога гријеха иде против саме себе, јер себе не може потпуно да воли како није предмет осуде. Признаје свијет, макар био доживљен и као укинути, ако постоји као унутрашњи:

„Милост је акт који ограничава испољавање неумољивог права и деструктивне силе,⁴⁰ њиме се тражи великодушност која подразумева универзална људска права. Недореченост на крају показује спремност за ублажену правду, за милост и спас грешници, за разумијевање. Питање је само да ли је неодређеност на крају одлика романтичарских драма којима је приоритет квалитет ангажованости у одређеном историјском моменту. Отворена остаје дилема на крају да ли ја пасторкин живот требало да буде жртвован зарад синовог и заслужује ли тај чин опраштање или је дио херојског времена које не носи објашњења.

Ко је крив, а ко је невин, ко је доносио зло и несрећу, а ко склад и добро у овој драми, без црно бијеле поларизације, одговора нема. Спасенија је била спремна да се жртвује због брата, али пристаје да остане код Главаша јер доноси остварење љубави у животу. Одлучан је у борби против зла, али и наиван јер иде на преговоре код паше. Спаса је негативан лик до краја, иако не доводи живот сина у питање њене зле намјере и дјеловање немају оправдања. Кривица јунака је приказана у двије димензије: божанској и људској; поглед се из спољашњег окреће ка унутрашњем, од богова ка људима.

У овој „епској, херојској трагедији стицајем несрећних прилика⁴¹ кривица свим јунацима иде у сусрет у конкретном историјском времену, појачано је осјећање људске несигурности, лебди над њима у конкретној ситуацији и на метафизичком плану. Нису начелно слободни већ је то више илузија која у конкретним условима бива оспорена. Народ као цјелина не може бити ни крив, али ни безгрешан, једноставно носи кривицу времена. Људи су грешни од исконског гријеха, искупљени милошћу Божјом и постају трагични својим дјеловањем, па долазе до свог уништења. „Романтизам није створио ниједну трагедију, већ само драме. Човјек је сам, није дакле ни са чим суочен, осим са самим собом.“⁴²

39 Јасперс, К, *Трагично знање у Теорији драме*, З.Стојановића, 238.

40 Јасперс, К, *Навед. дјело*, 27.

41 Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд, 1996, 283.

42 Ками, Алберт, *О будућности трагедије у Теорији драме*, З.Стојановића, 271.

Закључак

Романтичарски сензибилитет у драмским дјелима Ђуре Јакшића добио је посебан облик у религиозним, моралним, етичким и метафизичким импликацијом које указују на модусе кривице са посебно заоштреним видом. Индивидуално психолошко својство се препознаје унутар књижевно-умјетничког обликовања ликова и радње па је неминован раздор између идеја и стварности, између могућности које постоје у јунацима и његове судбине. Неизбјежна је упитаност за границе добра и зла, смисао истине као и за одговорност која следује јер праведници извршавајући правду постају неправедни, а неправда бива у свијести видно награђена. Комплекс мотивација одређује поступке јунака па невоље и проблеми долазе од страсти које их обузимају и постају дио бића. Углавном изазване неким поступком који се показују као трагичан и самим тим носи кривицу. Потврђује се да универзални закон постоји и да је његово остварење неминовно, али романтичарски јунак није бог па је његово дјеловање двосмислено. Па и кад је исправно, не подразумијева чињење без кривице остварене у незнању којој нужно слиједи патња. Посљедице су неминовно везане са узроцима па се посебно препознаје у интензитету појма кривице који је у романтизму схваћен искључиво као трагична кривица и носи свијест да се „злом за зло враћа и ударјем према дару узвраћа“.

Искушавање судбине Љубиша, Јелисавета и Главаш на исти начин нису издржали, јер „ситуација је позив, хвата у мрежу и предлаже решење, на нама је да одлучимо.“⁴³ Дјеловање је или избор или пристајање које препознају као једино, па се доживљава као трагично. Одређене ситуације се приказују као неминовне што условљава избор па се чин показује као недопустив и било шта да су урадили нису нашли излаз из апсолутних дилема. Систем вриједности је на почетку драма нетакнут, да би до краја био разрушен и уништен показујући резултате човјечијег дјеловања које добија квалитет узалудног. Конкретне околности неминовно воде трагичним исходима, хармоничним на почетку, да би на крају били поражени. Награђени су само преступници чиме се доводи у питање облик устројства које влада свијетом. Несреће које долазе споља не побуђују сем патњу и сажаљење, а присуство силе жудње ће створити ситуацију која ће модификовати ликове и измијенити облике њиховог понашања и чињења.

И Љубиша, и Јелисавета, и Станоје, сви су строги судије који дијеле правду са циљем одбране, а у ствари немају способност непосредног увида у истину, нити су савршено праведни. Трагика исходи из суочавања њихове људске воље са одређеном судбинском нужношћу. Крај свих драма указује да није постигнуто усавршавање свијета, већ ублажавање правде која њим влада и то из неколико разлога: прије свега због милости, народ ју је имао за било коју Љубишину одлуку, па дјелимично и за Јелисаветину; други разлог је колективни интерес и то су разлози за разумијевање Станојевих поступака и трећи разлог је унутрашња слога и мир који је услов за побједу над непријатељем.

Сваки од наведених модуса кривице не допушта појединачну анализу јер своди драме на уске оквире, већ се сагледавањем њихове комплексности исказује право значење.

43 Жан-Пол Сартр: *Драме, Текстови о позоришту*, Нолит, Београд, 1981, 399.

Литература

- Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 1990.
- Бубер, Мартин, *Ја и ти*, Зодијак, Вук Караџић, Београд, 1977.
- Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Требник, Београд, 1996.
- Достојевски, Ф, *Идиот* у *Аџонији романтизма* М. Праца, Нолит, Београд, 1974.
- Живковић, др Драгиша, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, Научна књига, Свјетлост; Београд-Сарајево, 1966.
- Живковић, др Драгиша, *Европски оквири српске књижевноости 3*, Просвета, Београд, 1994.
- Јакшић, Ђура, *Сабрана дјел Ђуре Јакшића II-Драме*, Слово љубве, Београд, 1978.
- Јасперс, Карл, *Пишање кривице*, Самоиздат Free B92, Београд, 1999.
- Јасперс, Карл, *Трагично знање у Теорији драме*, З. Стојановића, Нолит, Београд, 1984.
- Јелушић, Синиша, *Књижевности и сликарство Ђуре Јакшића*, Нови свет, Пиршттина, 1996.
- Ками, Алберт, *О будућности трагедије у Теорији драме*, З. Стојановића Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевноости 3*, Просвета, Београд, 1994.
- Кашанин, Милан, *Судбине и људи*, Просвета, Београд, 1968.
- Костић, Лаза, *Одабрана дјела II*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад-Београд, 1972.
- Поповић, Миодраг, *Ђура Јакшић*, Просвета, Београд, 1961.
- Прац, Марио, *Аџонија романтизма*, Нолит, Београд, 1974.
- Сартр, Жан-Пол, *Драме, Текстови о позоришту*, Нолит, Београд, 1981.
- Стојановић, Зоран, *Теорија драме*, Нолит, Београд, 1984.
- Фрајнд, Марта, *Историја у драми драма у историји*, Прометеј, Институт за књижевност, Стеријино позорје, Нови Сад-Београд, 1996.
- Фројд, Сигмунд, *Психоанализа и телепатија*, Графос, Београд, 1990.
- Хегел, *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1986.
- Христић, Јован, *О трагедији*, Филип Вишњић, Библиотека Албатрос, Београд, 1998.
- Христић, Јован, *Хамлешово пишање у Судије о драми*, Народна књига, Београд, 1986.
- Шелинг, Ф.В.Ј., *О трагедији у Теорији драме 3*, Стојановића, Нолит, Београд, 1984.
- Шопенхауер, Артур, *Трагедија као највиши облик њесништва у Теорији драме* Зорана Стојановића, Нолит, Београд, 1986.

FEELING OF QUILT AND ROMANTIC SENSITIVITY IN DRAMAS OF ĐURA JAKŠIĆ

Summary

Historical dramas have marked our literary history, from Kozacinski and Rajic, by Stefan Stefanovic, Sterija, Lazar Lazarevic, Matija Ban and others, to the romantic drama Laza Kostic and Đure Jaksic. They come to the symbiosis of lyrical, dramatic and epic, which makes the most complete expression of poetic aspirations of Romanticism epoch in which the tragedy is a higher kind of literary and artistic types. Action in them is not straightforward, do not stick to the historical melodrama, but is realized in various ways, and is full of episodic scenes presented on stage. The characters are shown twice, at the same time vividly lyrical, emotionally expressed, but they are real, achieved through action on stage. Hero-world experience is primarily lyrical, rather than epic or theatrical; it is rather a personal world of heroes that I learned myself as individuality.

Tamara S. Piletić

ПОЈАМ ЉУБАВИ У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ПОВЕСТИ О ВЛАДИМИРУ И КОСАРИ¹

У овом раду биће приказана једна метафизичка љубав, остварена између српског краља Владимира и бугарске принцезе Косаре, а која је садржана у неколико реченица једног од текстова Љетописа попа Дукљанина. Објашњењем самог појма љубави, доћи ћемо до релевантних разлога постојања наизглед нестварних осећаја између двоје или више људи, између човека и Господа. Продор у суштину љубави, водиће продору у суштину људског бића, а тиме и до разумевања легенде о божанској љубави средњег века која је далеко од пуког производа меште или намере писца, а блиска отелотвореном метафизичком или божанском потенцијалу датом кроз већ споменуту легенду, живу и данас.

Кључне речи: човек, спознаја, Бог, љубав, религија и метафизика, могуће и немогуће

Тема рада под насловом „Појам љубави у средњовековној повести о Владимиру и Косари“ биће сам појам љубави као највеће врлине у средњем веку, тачније начин испољавања и препознавања исте. Метафизички схваћена, љубав је полазиште за развој одређених догађаја, како историјских, тако и псеудоисторијских, за приказ борбе духа и тела, за спознају човекове суштине. Пажња ће посебно бити усмерена на потрагу за одговорима на питања које би данашњи читалац неког средњовековног списка могао да постави средњовековном аутору: како је могуће доживети крајње силну и наизглед нестварну љубав предочену кроз две-три реченице списка; да ли писац поставља смернице водећи читаоца до жељеног циља, у складу с поетиком времена коју би можда неко назвао баналном и превазиђеном јер спутава појаву човека као вољног бића или је заправо баш у тим реченицама садржана та сила осећаја које је и те како могуће доживети, али је тешко или немогуће то разумети? Шта се крије иза приказане, велике Владимирове и Косарине љубави, а шта иза Владимирове пожртвованости и претеране владарске одговорности?

„Љетопис попа Дукљанина“, спис засигурно једног Словена и свештеног лица, настао је средином или у другој половини XII века, као скуп прича о догађајима из XI и прве половине XII века. Осим бележака о организацији цркве у Далмацији и о административној подели дукљанских и околних крајева, други писани извори, коришћени при изради овог списка, нису познати. За основу Љетописа, као и тематске основе текстова присутних у истом, Дукљанин узима казивање „очева“ и „времешних стараца“, уз властито сазнање о последњим догађајима које описује. Један део Љетописа попа Дукљанина из XII века посвећен је причи о Кнезу Јовану Владимиру, владару Дукље (од око 990. до 1016), најистакнутије српске кнежевине тог доба. Дат је приказ догађаја у време рата између Византије и Самуиловог, бугарског царства, кроз који је пропраћено Владимирово савезништво са Византијом с циљем да заштити своју државу од Самуила. Према

¹ Овај рад је део истраживања које се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

Љетопису, Самуило ипак осваја Дукљу, Владимир бива утамничен у Преспи, а по наређењу Самуиловог синовца Јована Владислава, мучки је убијен 22. маја 1016, одсецањем главе. Недуго после смрти, Владимир је признат за првог српског свеца и мученика, а реликвија везана за Светог Јована Владимира јесте крст који је он држао у рукама када су га погубили. Дух правде, слободе, вере, па и хуманистичке христоцентричне саборности присутан је у основи приче о светом кнезу, а побожно жртвовање кроз страдалничко мученичко погубљење зарад задобијања духовне бесмртности дато је најсадржајније кроз повест о љубави између кнеза Владимира и бугарске принцезе Косаре. Страдање кроз подвиг и праћење одређених историјских тренутака остварени су кроз једну романтичну и метафизичку љубав, љубав која је надахнуће како за догађаје који припадају историји и псеудоисторији, тако и за настанак саме легенде о божанској љубави двоје младих која је била предмет пажње не само попу Дукљанину, већ и Лазару Лазаревићу и Јовану Стерији Поповићу који зарад приказивања те исте љубави стварају читаве драме. Лазар Лазаревић обрађује први део легенде која је била погодна за обраду у жанру драме, истичући јачину свете љубави, а Владимира и Косару као представнике добра. Сцена сусрета Владимира и Косаре знатно је шира и садржајнија од Дукљанинове. И Лазаревић има за циљ приказивање силине нагле и безмерне љубави, само што он то чини интензивним приказивањем обостране обузетости чистом љубављу и чежњом, опет од првог тренутка сусрета кнеза и бугарске принцезе. Владимир моли Косару да му се заувек осмехује, називајући је „љупким лицем“ и „тешитељем својим у самоћи“. Косара, без премишљања, даје Владимиру следећи одговор: „Носи собом ово моје срце, пуно гореће љубави, ево ти у овом пољупцу душа моја, а ја остајем тело без душе“.² За разлику од Лазаревића, Стерија се опредељује за разраду другог дела легенде. Владимира и Косару ставља у други план, а током читаве драме истиче Владислављево властољубиво-деструктивне пориве. Међутим, самом присутношћу остварене љубави у делу и искорак из историјски релевантне стварности, тј. представљањем Владислава кроз мотив страдалника жељног искупљења, Стерија ипак ствара драму базирану на хришћанској представи о љубави и оданости. На стварање су били подстакнути и други аутори, па тако, на пример, Андрија Качић-Миошић бележи „Песму о краљу Владимиру“, иста тематска основа присутна је у једном Словенском житију, штампаном у Венецији 1802.г., затим у делу Стевана Сремца, у опери Петра Прерадовића, у списима владике Николаја, народним казивањима, чак и у црквеним песмама, али и у другим делима.

Како је наведено у Љетопису, кнез Владимир долази на престо још као дете, али већ и тада украшен сваким знањем и светошћу. Када је бугарски цар Самуило извршио војни напад на далматинске крајеве, Владимир се „понизно“ повлачи са својим људима на брдо Облик, где после извесног времена доноси одлуку пресудну за даљи развој догађаја и за сопствену судбину. Одлука је предочена следећим речима које кнез изговара: „Како видим, треба да ја, веома драга браћо, испуним ону еванђелску изреку која гласи: „Добар пастир даје своју душу за своје стадо.“ Дакле, боље је, браћо, да ја дам своју душу за све вас и да својевољно дам своје тијело да га касале или убију, него да се ви изложите опасности од гла-

2 Лазар Лазаревић, *Владимир и Косара*, драма у три акта, Народна библиотека браће Јовановића, Панчево, 56.

ди и мача.³ Ове речи сведоче да је Владимир био побожан, праведан и саосећајан владар, да је волео свој народ, а наведена реченица представља прво кључно место Дукљаниновог текста које је важно за нашу анализу. Током утамничења, анђео Господњи приказао се Владимиру рекавши му да ће вољом божијом бити ускоро на слободи, а да ће својим мучеништвом задобити награду вечног живота. Остварење анђеоског наговештаја бива започето од тренутка када принцеза Косара, надахнута Светим Духом, силази у тамницу, са жељом да заточеницима опере главу и ноге. Тренутак сусрета Владимира и Косаре описан је следећим речима: „Угледавши Владимира и видјевши да је лијепог изгледа, понизан, питом и скроман, као и да је пун знања и божије мудрости, задржи се са њиме у разговору. Њој се његов говор учини слађи од меда и саћа. И она га заволи.“⁴ Од овог тренутка, Косара стаје пред оца са следећим непоколебљивим ставом: „Или ћеш ми дати за мужа краља Владимира, кога држиш у оковима, или знај да ћу прије умрети него ли се удати за неког другог човјека.“⁵ Наведени цитати представљају друго кључно место на које ће бити усмерена пажња. Кључна реч у наслову рада као и у наведеним цитатима, покретач радње, али и фигура која, не баш очигледно, носи одређену поруку и смисао како легенде о великој љубави, тако и Дукљанинове приче о тој љубави, Лазаревићеве и Стеријине драме, Качић-Миошићеве песме и свих већ споменутих дела са истом тематском основом, јесте љубав. Љубав као таква, као нешто што јесте...љубав садржана и раскривена у суштини свога постојања у неколиким речима попа Дукљанина. Проблемско питање, даље, биће питање љубави и њене суштине. Шта се крије иза две-три реченице Дукљанинове приче које износе неке податке о оствареној, чврстој вези између Владимира и Косаре, шта је покушао да каже Качић-Миошић употребивши речи читаве песме, односно, о чему говоре Лазаревић и Стерија кроз многобројне странице читавих драма? И да ли је уопште таква љубав коју нам они кроз своја остварења нуде (првенствено оно што нам Дукљанин нуди) само идеализована и у ф-ји нечега што има за циљ да нас задиви, можда и уплаши, у крајњем случају да нас доведе до неке границе сопственог моралног преиспитивања; каква је то љубав; да ли се њена појава мењала од XII до XIX века; да ли је могућа и на крају, шта је то уопште љубав?

Вратимо се на текст Љетописа. Кнез Владимир се обраћа својим сународницима са ставом чврсте одлучности да се жртвује за свој народ. Косара заволи Владимира неколико тренутака после сусрета с њим и одмах јој постаје милија смрт него живот без њега. Ако пођемо од претпоставке да наведене ситуације нису само производ шаблонизованог начина размишљања и делања средњовековног ствараоца, те поетике времена која кроз, наизглед нестварно и немогуће, тежи управљању људи ка „правој“ вери, анализа наведених цитата Дукљаниновог текста, окоснице читаве приче о кнезу Владимиру, припремиће нас тако за анализу саме метафизичке (божанске) љубави, тј. за адекватно разумевање исте такве љубави.

Наука истиче да је све Енергија. Тако је онда и природа љубави Енергија. Даље, наука не зна поуздано шта је то Енергија, али може нам помоћи у одгонетању како она делује. Потпуно исто каже и религија, само својим речима, да је Све Бог.

3 *Љетопис попа Дукљанина*, Стара српска књижевност у 24 књиге, Књига прва, превео др Славко Мијушковић, Просвета, Српска књижевна задруга, Београд, 1988, 126.

4 Исто, 126.

5 Исто, 127.

Она чак иде и корак даље, па каже да је Бог љубав! А, наш нам Господ Исус Христос каже: Ја рекох Богови сте!⁶ На садашњем степену духовне и научне мисли не може се знати шта је љубав, али може се говорити о њеном испољавању, тако да ће предмет даљег интересовања у овом раду бити начин деловања љубави, али не и сама љубав која је изван нашег тренутног поимања, која је метафизичка (с ону страну) и због чије нам природе крајње жртве, одрицања и поступци дати у средњовековним списима изгледају као пуки плод маште или жеље човека да оствари немогуће. Ако јесте све Енергија, те ако јесте све Љубав, онда смо сви ми један огроман потенцијал љубави, трансцендентни, слично мирном океану који се у датом тренутку претвара у нешто што наш ум може да појми, тј. у постојање, као што се мирна вода океана претвара у таласе различите јачине и величине. Сваки талас једна је особа, а сви су исте природе као што је све вода. Наше емоције јесу променљива величина, само су део целине (љубави, океана), а, до западања у грешку долазимо тежњом да се та променљива величина сматра трајном. Јер љубав по себи јесте потенцијал и испољавање тог потенцијала у постојању- у облику мисли и емоција; љубав је све, и као мирни океан, и као узбуркано море. Љубав није само тренутно интензивно осећање наклоности према одређеном објекту, већ и спремност и систем диспозиција за јављање различитих емоција према ономе ко и шта се воли. Дакле, љубав је кроз тренутно трајна, љубав има своје нужне пратиоце који се у науци некада називају и способностима љубави. О чему је реч- прву ствар коју уочавамо у истинској љубави (а, која је уочена и у Ду-кљаниновом делу), не тиче се објекта љубави, од кога се нешто очекује јер је наша пажња на њега усмерена, већ се тиче искључиво субјекта и његове способности да пружа. Владимир и Косара били су способни и чврсте воље да пруже све што су могли. Одрицање, међутим, у овом случају, није исто што и лишавање. Јер тражити и непрестано очекивати од другог да нам нешто пружи, значи уједно и признање да то што тражимо и немамо. Из овога следи питање: како онда очекивати од другог оно што ни сами немамо? У Новом Завету се наводи: „Љубав не тражи своје.“⁷ Одрицање од сопствених ставова зарад прихватања другог нужно води томе да се код друге особе нешто оживи, нешто се рађа, тако да обе стране, у том случају, осећају прилив енергије живота, а тиме се кроз давање уједно добија. Следи брига- особина љубави испољена кроз заинтересованост за живот онога ко се воли, опет уз одсуство бриге за себе, тј. уз споменуто добијање кроз давање. Владимир је био брижни владар, који је дао свој живот у замену за животе своје браће, „добар пастир који је дао своју душу за своје стадо.“⁸ Косарин предмет бриге био је пак Владимиров живот који је по сваку цену желела да сачува јер у могућности да бира између смрти и живота без свог изабраника, Косара је одлучно и радо изабрала саму смрт. Даље, пратилац бриге, као особине љубави, јесте одговорност, тј. одговорност за потребе вољеног објекта, а последњи у низу јесу поштовање и знање. Поштовати значи спознати шта је друго људско биће, а сам чин спознаје производи поштовање према другом. Знање је уско повезано с претходном особином љубави и представља врхунац односа у коме се открива тајна човека, а најбољи пут до откривања ове тајне јесте љубав као активно продирање у биће друге особе које представља спознају на једини начин

6 *Светло Писмо*, Нови завет Господа нашега Исуса Христа, Свети архијерејски синод српске православне цркве, Београд, ЧПД Дело, Љубљана, 1984, Јн 10, 34, 204.

7 Исто, Химна љубави, 1. Кор. 13, 5, 340.

8 Љетопис, 126.

кјоим човек и може уопште нешто да спозна, а то је помоћу доживљаја сједињења, а не спознајом коју нам може дати наша мисао. Ерих Фром каже: „Доживљај сједињења с човеком или, религијски изражено, с Богом, није никако ирационалан. Зна се да никада нећемо „појмити“ тајну човека и космоса, али да их ипак у чину љубави можемо спознавати.“⁹ Заједничко свим својствима љубави јесте ослобађање напетости самољубља, одсуство сваке бригае за себе. Ако закључимо да је љубав потенцијал и да се испољава кроз своје особине, уобличена у емоције као нешто нама појмљиво, можемо се даље запитати- У чему је онда проблем и зашто нам таква љубав, представљена кроз повест о Владимиру и Косари, изгледа нестварно, преувеличано, измишљено? Проблем је у следећем: нико не живи чисти потенцијал који у себи носи, већ живи изграђену, трансформисану личност која је производ прилагођавања средини у којој живимо. Све док смо поистовећени са својом трансформисаном личношћу, догле патимо јер живимо ограничавајући живот због природе трансформисане личности која је сама по себи ограничавајућа. До сопственог остварења долази се спознајом своје истинске личности, спознајом суштине сопственог бића и остваривања љубави према томе, а чиме се истовремено рађа и љубав према другоме- „Љуби ближњег свога као себе самог.“¹⁰ А, Meister Eckhart каже: „Ако волиш себе, ти волиш и друге као самога себе. Све док другу особу волиш мање него себе, ти нећеш успети стварно да волиш себе, али ако волиш све једнако, укључујући и себе, волећеш их као једну особу, а та особа је и Бог и Човек. Тако је велики и праведан онај који, волећи себе, једнако воли и све друге.“¹¹ Ако је љубав потенцијал, ако је Бог љубав, ако смо ми Богови, следи да је онда љубав према Богу љубав према нашем истинском бићу. Волети себе, волети друге, волети Бога...волети све; одрећи се своје трансформисане личности, својих убеђења, ставова и сл., пронаћи Бога у себи, васкрснути у новом ЈА као што је Исус васкрсао. „Нека буде воља твоја“¹² нису речи које носе поруку с тежњом за унижење човекове воље, већ сасвим супротно- оне упућују на пут задобијања наше истинске воље јер та воља јесте моја воља, воља божанског дела мога бића јер Бог и ја смо једно. Спознати наведено умом и чулима, није могуће. Могуће је једино то доживети, а онда по својој вољи интерпретирати. Ово је заправо и разлог постојања толико обрада легенде о великој љубави између Владимира и Косаре, а да у свему томе ипак препознамо исту намеру, исту поруку. Показано је да је љубав, какву је Дукљанин приказао, могуће доживети, да она није само плод маште и веровања средњовековног човека, а с друге стране, постојање те љубави као такве потврђено је присуством исте и у другим делима, само иза другачијих композиција, реченица, речи. Ако су сви људи једнаки, онда нема ни једне могуће ствари којом бисмо себе или другог побољшали; једино што се може и мора побољшати јесте однос међу људима, уз помоћ доживљавања другог. Крајњи домет савршеног односа представљен је управо кроз задивљујући однос кнеза према своме народу, Косаре према Владимиру; један метафизички потенцијал дат је у појмовно прихватљивом облику, те би схватање истог као немогућег и нестварног било парадоксална грешка. За Косару и Владимира можемо рећи да су кроз своју истинску љубав били у стању потпуне опуштености, али не оне лагодне, изазване незаинтересиваношћу или егоизмом, већ

9 Ерих Фром, *Умеће љубави*, превела Дејана Дачовић, Mono & Manana Press, Београд, 45.

10 *Светло Писмо*, Мт 5, 43, 18.

11 www.ivantic.net/ostale_knjiige.htm

12 Свето писмо, Мт 6, 10, 20.

оне опуштености која се осећа на последњем циљу уздизања човековог, где је љубав јака као смрт. Само је тада опуштеност истинска, као и љубав, јер „себичност и тражење себе који су човеков живот и природа, није у стању ништа да убије, до једино љубав која је јака као смрт.“¹³

Литература

Љешојис ѿѿа Дукљанина, Стара српска књижевност у 24 књиге, Књига прва, превео др Славко Мијушковић, Просвета, Српска књижевна задруга, Београд, 1988.

Лазар Лазаревић, *Владимир и Косара*, драма у три акта, Народна библиотека браће Јовановића, Панчево.

Свето Писмо, Нови завет Господа нашега Исуса Христа, Свети архијерејски синод српске православне цркве, Београд, ЧГП „Дело“, Љубљана, 1984.

Ерих Фром, *Умеће љубави*, превела Дејана Дачовић, Mono & Manana Press, Београд.

www.ivantic.net/ostale_knjiige.htm

Мајстер Екхарт, *Јака као смрт је љубав*, превела Мирјана Аврамовић, Светови, Нови Сад, 1999.

THE CONCEPT OF LOVE IN MEDIEVAL STORY ON VLADIMIR AND KOSARA

Summary

The itinerary by the priest Dukljanin contains a story of great love between the king Vladimir and Bulgarian princess Kosara. The intensity of emotion, represented in just but a few sentences in Dukljanin's text, seemingly implausible, is just a segment of the divine or metaphysical love, the existence of which is inevitably realizable, therefore the latter cannot be characterized as a result of Medieval writer's imagination. The embodied metaphysical potential, present in the living legend of love between the two young people, constitutes the subject matter of the paper, whereas the insight gained into the essence of the human being itself and love as such is to lead us toward the understanding of the existence of the divine love between Vladimir and Kosara.

Anka Ristić

13 Мајстер Екхарт, *Јака као смрт је љубав*, превела Мирјана Аврамовић, Светови, Нови Сад, 1999, 194.

ВЛАДАН ЂОРЂЕВИЋ КАО ПРЕТЕЧА СРПСКИХ СЕОСКИХ ПРИПОВЕДАЧА

Почеци књижевног рада Владана Ђорђевића (1844–1930) везани су за национални полет Уједињене омладине српске, али у неким сегментима свога рада он се већ налази на пољу програмског реализма. У својим приповеткама (пре свега, у приповеци *Газда Милић и славна комисија*, 1866), у путничко-путописним приповеткама (1864–1865) и у драми *Народ и великаши* (1868), он даје прве реалистичке слике србијанског села. Ђорђевић слика српско село и српског сељака који је, у додиру с корумпираном и деструктивном влашћу, осуђен на пропаст. Протагонисти у поменутиим делима су: представници власти (капетан, кмет, ћата), попови, лекари, огрезли у неморалу, који, удружени, загорчавају живот српском сељаку. Овде се већ наслућују мотиви *Главе шећера* (мит, зеленаштво, зверства капетана итд.). Значајно место заузима и слика градске средине са злоупотребама и неморалним понашањем представника власти.

Кључне речи: Владан Ђорђевић, реализам, сеоска приповетка, зеленаштво

I

Пишући студију о Ђури Јакшићу 1961. године, Миодраг Поповић наводи да „Владан Ђорђевић у приповеткама и драми *Народ и великаши* даје прве реалистичке слике србијанског села“ (Поповић 1961: 277). Неколико година касније, у студији *Српска приповијетка између романтике и реализма* (1976), Душан Иванић каже: „По подацима којима сада располажемо, прве озбиљне покушаје на сеоској новелистичкој учинио је Владан Ђорђевић својим прозама у *Даници* 1866. године, *Газда Милић и Славна комисија*“, због чега је, како подвлачи Иванић, „исправно почети изучавање и описивање тзв. сеоске приповетке управо с Ђорђевићем“ (Иванић 1976: 316–317).

Уколико се осврнемо на радове који су претходили студији Миодрага Поповића, установићемо да се име Владана Ђорђевића помиње углавном у вези с покретањем часописа *Оштаџбина*, при чему се даје летимичан осврт на његов књижевни рад, без конкретизовања улоге коју је имао у развоју појединих жанрова. У *Историји нове српске књижевности* (1914), Јован Скерлић помиње Ђорђевића само као значајног посленика на пољу књижевне периодике, док за Милована Глишића каже да је „његова главна заслуга то што је у српској књижевности заосновао реалистичку приповетку из сеоског живота“ (Скерлић 1953: 358). Интересантно је да Скерлић није уочио слике села које је Ђорђевић донео у својим делима, иако је већ у књизи *Омладина и њена књижевност* (1906), говорећи о продирању нових идеја и раду Светозара Марковића, навео Марковићев суд о Ђорђевићевом роману *Сјајка* и драми *Народ и великаши*, као „образцу сувремене књижевности“.

Ђорђевић није боље прошао ни у *Историји српске и хрватске књижевности* (1927) Андре Гавриловића, где се о њему говори као о „романтичару у старом

смислу“, који је „многим појединостима одговорио и задаћи књижевног радника свог доба и литерарној потреби“ (Гавриловић 1927: 361).

Велибор Глигорић у књизи *Српски реалистии* (1954) цитира Јанка Веселиновића који у својим *Писмима са села*, помињући писце који су „писали о србијанском селу“, као једног од Глишићевих претходника наводи и Владана Ђорђевића, уз опаску да је његова слика села „исконструисана“ и „испуњена градским интелектуализирањем“ (Глигорић 1954: 138).

У студији *Сеоска реалистичка приповетка у српској књижевности XIX века* (1968), Милорад Најдановић узима 1875. годину (када се појавила *Глава шећера*) за годину појављивања прве сеоске реалистичке приповетке (Најдановић 1968: 54). Он пажњу поклања и сеоским приповеткама Милорада Поповића Шапчанина у којима се „находе неки елементи касније сеоске реалистичке приповетке“ (1968: 60), али показује извесну резервисаност према Ђорђевићевим сликама села и поткрепљује је судом Светозара Марковића – „писац није [био] довољно познат са српским животом“.

У својим студијама о реализму Димитрије Вученов назива Милована Глишића родоначелником сеоске приповетке, не помињући ниједном удео Владана Ђорђевића у вези с настанком овог жанра (Вученов, 1970).

Јован Деретић у својој *Историји српске књижевности* не помиње Ђорђевића у контексту сеоске приповетке, примат даје његовој ангажованости у културном животу Србије, а сеоску приповетку прати од Милована Глишића.

Коначно, Душан Иванић у књизи *Српски реализам* (1996) поново помиње Владана Ђорђевића и његове покушаје „модернизације“ приповетке „на извори-ма програмског реализма“ (Иванић 1996: 79).

II

Почеци Ђорђевићевог књижевног рада сежу до гимназијских дана, када је, надахнут поетским предавањима професора историје Јована Илића, писао драме с темама из националне прошлости, али и посрбе, које су наишле на жестоке критике његових професора и старијих гимназијалаца. Међутим, на моменте и веома оштре, ове критике нису деморалисале Владана Ђорђевића и он је наста-вио да пише (в. Ђорђевић 1927).

Прве Ђорђевићеве приповетке датирају из 1860. године (*Пушчана зрна*), након чега следи низ приповедака с темом из националне прошлости, у којима се велича Српство и идеје ослобођења и уједињења. Припадност покрету Уједињене омладине српске, у коме је Ђорђевић имао завидну улогу, рефлектује се на стилско-језичком и тематском плану прозних дела која је Ђорђевић објављивао у овом периоду (ту најпре мислимо на роман *Кочина крајина*, али и на *романтично-историјске приповетке*, како их назива Душан Иванић, инспирисане „национално-револуционарном хероиком и романтичарским индивидуализмом“) (Иванић 1976: 182).

Године 1863. Владан Ђорђевић одлази на студије медицине у Беч, оставши и даље доследан романтичарској инспирацији славне српске прошлости, али не губећи из вида „поучну, практичну и употребну улогу књижевности“. Симпатизер либерала још из времена Светоандрејске скупштине, он се у Бечу сусретао са Владимиром Јовановићем, једним од водећих идеолога либералне партије у Србији, нападајући се притом идејама о слободи, правди и напретку народне све-сти. Тих година долази до извесних заокрета у Ђорђевићевом прозном раду. Већ

1864. године пише путописну црту *Студеница*, инспирисану обиласком знаменитог манастира на распусту, по завршетку другог семестра. Поменуто путничку црту објавио је 1865. године заједно са цртама *Мирамаре* и *Кроз Чешко-саску Швајцарску*. Она је вишеструко значајна не само за Ђорђевићев рад већ и за српску књижевност. Њом је створена „нека сорта путничке новеле“, како је Ђорђевић назива, али је и дата слика „нове српске стварности, економских кретања, становника, односа међу људима“ (Иванић 1976: 269).

Ђорђевић овде записује сва своја запажања на путу до Студенице. Он примећује лоше путеве у Србији, прљаве крчме, бележи дијалекатске особености људи са којима се сусретао. На самом почетку сусреће се са Ером који носи улар на коме нема никаквог коња („Јутрос сам га повео из студеничке механе, а где се сторњао, ко зна“) и верно бележи његов говор и анегдоте о њима („ене“, „чоче“ итд.).¹ Већ у овом сегменту уочава се веза са сеоским приповедачима и њиховом тежњом да што потпуније овладају народним језиком (слични покушаји видљиви су и у приповеци *Газда Милић и славна комисија*). На путу до манастира писац постаје сведок немиле сцене када двојица мушкараца покушавају да савладају помахниталог човека, чије се „крупне, закрвављене и полупреврнуте очи беху исколачиле као у вола“ (Ђорђевић 1864: 32). Убрзо открива енигму страшног изгледа и још страшнијег понашања овог човека који је потпуно пореметио памећу, јер је у њега ушао „нечастиви“, оваплоћен у лику зеленаша. Несрећни Бојан је жртва зла које је временом постало један од главних разлога разарања српског села. О томе сведочи сељак из Бојанове пратње, притом једва успева да погоди име „оних људи што сељацима узајмљују рубљу, па после месец дана врате тридесет гроша, кад се људи нађу на невољи рад пореза или рад чега другог па им ваља на мах плаћати“ (Ђорђевић 1864: 65). Овом злу не може нико да се одупре, оно стихијски уништава све пред собом, као што је то учинило са овим човеком надалеко чувеним по поштењу и марљивости. Градативним описом губљења имовине до коначне пропасти, писац је још јаче истакао антагонизам сељака и „чаршилија“, тј. села, које је у његовом виђењу „идеално изнутра“, и града из кога вреба и стиже зло.² Сликком исцељења несрећног човека на свечевом гробу Ђорђевић враћа наду у спасење српског сељака.

III

Две године касније, на оснивачкој скупштини Уједињене омладине српске, у беседи *Важности јесетаственице* (1866), којом се обратио присутнима омладинцима, Ђорђевић се заложио за реалан и радикалан правац у нашим народ-

1 Анегдоте о Ерама Ђорђевић је записао у више својих дела. У путничкој црти *Студеница* он бележи причање свог сапутника о догађајима Ере (Вуксана) кога су успут срели: како је једном Еро пролазио поред цркве и рекао: „Да Божја ти вјера, друле, жасне цркве а страшнијех светаца! Да је пуне доколице, да се човек пустога Бога намоли!“ (Ђорђевић 1865: 29). Анегдотама је посебно богата путничка црта *Крагујевац* (1869). У механи, коју Ђорђевић реалистично описује, тако да добијамо верну слику кафана у Србији у шездесетим годинама XIX века, група младића смеје се причама о Ери. Овде имамо „имитацију специфичне позиције аутора сакупљача“, где се Ђорђевић налази у позицији „некога ко слуша и бележи оно што чује“ (Вукићевић 2006: 33): како је Еро намеравао да купи три сланине, па немајући да плати, једну је оставио у залог док не донесе паре; како је огладели Еро надмудрио домаћицу и добио ручак; како су Ере, на крају, убиле кадију јер су јурили стршљена који је кадији слетео на главу итд. (уп. Ђорђевић 1869).

2 У својој књизи *Српски реализам* (2007), Живомир Младеновић пише да је Владан Ђорђевић „на село гледао кроз ружичасте наочаре“ (Младеновић 2007: 79).

ним тежњама критикујући савремено стање српске књижевности која сва врви од „превода скандалозних хроника“ из страних књижевности (Ђорђевић 1866: 33). Са становишта позитивизма, он глорификује науку и знање, а критикује све што је назадно и имагинативно. У том контексту посебно је значајан чланак *Свети Сава и Вук Караџић* (1867), где се Ђорђевић залаже за утилитарну функцију књижевности, која од „тумача прошлости“ (каква је била приповетка вуковске оријентације) треба да се окрене савременим друштвеним проблемима, док књижевнику намењује да покреће савремена питања и покушава да их реши помоћу својих дела. Зато Миодраг Поповић истиче да је Ђорђевић „први у српској књижевности изложио револуционарно-демократска схватања“ (Поповић 1961: 260–275). Ови Ђорђевићеви ставови били су, заправо, увертира за појаву Светозара Марковића.

Своје схватање друштвено ангазоване књижевности Ђорђевић је најпотпуније изнео у „Књижевном огласу“ за драму *Народ и великаши* (1866): „Ја и кад бих имао сто пута више духа и срца, не би ми данас пало на памет да пишем само за уметности, докле народу несу осигурани ни први услови за грађански и човечан живот. Данашњи уметници и књижевници, по моме смерном мишљењу, морају бити у свему што раде тенденциозни, другаче неће се моћи ни десета генерација која после нас дође посветити науци и уметности ради њих самих“ (Ђорђевић 1868: 410).³ Зато се Ђорђевић ангажовао да напише критику бирократије и да „прикаже савремену политичку и социјалну србијанску стварност“ (Милинчевић 1968: 209), да наслика право лице србијанске „господе“, њихову грамзивост, непоштење, лажно родољубље и помодарство, тј. да покаже „до каквог се степена може понети бесавесност великаша, који несу ником одговорни за оно што ураде са животом, поштењем и имањем народа“ (Ђорђевић 1868: 460).

Како сведочи Ђорђевић, „главни јунак драме“ је Светоандрејска скупштина (*Успомене*, књ. II, чл. VII, таб. I),⁴ док ослонац читаве радње чини сукоб председника министарског савета Николе Лепеничића и начелника министарства Здравка Надеждића. Лепеничић је типични човек на власти, опседнут својом функцијом. Он нема времена за породицу у којој је све засновано на форми, али

3 Тенденциозност књижевног дела, која је постављена као крајњи циљ, готово у потпуности је занемарила чињеницу да је уметничко дело и естетска творевина. Ово скретање ка чистој утилитарности Ђорђевић је прокоментарисао у својим *Успоменама*. Истичући да је драма *Народ и великаши* само први део планиране трилогије, у којој би преостала два дела требало да носе назив *Народ и поповићина* и *Народ и адвокати*, он каже: „Срећом за род људски, Владан је [...] успео да сврши само једну трећину те трилогије [...]. Велим 'срећом' јер та драма није ништа друго него инсценирање дневне политике, или политички чланци у дијалозима“ (Ђорђевић, *Успомене*, књ. II, таб. I, чл. VII).

4 У овој драми Ђорђевић је приказао догађаје којима је делом и сам присуствовао. Тако у *Успоменама* износи живо сећање на дане када су „совјетници“, оптужени за заверу против кнеза Александра, у робијашком оделу спроведени на заточење у гургусовачкој кули: „Једном руком носе на узицама своје букагије а другом придржавају бела ћебета, којима су огрнути, јер капетан Тодор није допустио да понесе ни цубета ни јоргане које су им од њихових кућа донели ни остало што су им спремили за пут“. Посебно су му се урезале у сећање речи капетана Тодора упућене стражарима који су пратили осуђенике до злогласне куле: „Ови су људи до пре неколико дана носили униформе са златним јакама и позлаћене сабље које им је дао наш Књаз, који их је био посадио себи уз колено. За то су они хтели да га мучки убију. Они су као издајници Књазу и Отчества заслужили сви да буду стрељани, али наш Књаз, по великој милости својој смањео им је казну на заточење у гургусовачкој кули. Мени и вама поверено је да их одведемо у Гургусовац. Пазите добро јунаци! Ако би који од тих зликоваца покушао да бежи, убите га као скога!“ Како је Ђорђевић касније искрено признао, „после дванаест година морао је да напише драму *Народ и великаши* само да не мисли више“ на овај догађај (Ђорђевић 1927: 128).

је зато сасвим посвећен послу и очувању позиције. У његовом лику учошавају се замеци бескрупулозних капетана који касније, почев од Глишићеве *Главе шећера*, постају синоним за пропаст српског сељака и села. Слепо прихвата сваку дојаву о потенцијалној завери против власти. Тако није ни желео да размисли да ли је поп Василије Константиновић, парох из Драгачева, отац двоје деце, права претња власти. Лепеничићу је, наиме, дојављено да овај поп кује заверу против кнеза, што је њему био довољан доказ да га пошаље у затвор.

Од почетка драме Лепеничић и Надеждић заступају различите ставове. Лепеничић поздравља сваки потез великаша, чији је главни представник, а Надеждић, иако запослен у влади, душом је уз народ. Он се непрестано заузима за попа, покушавајући да докаже његову невиност. Судбина попа Василија само је још више продубила јаз између Лепеничића и Надеждића, тако да је њихов разлаз овог пута коначан. Надеждић даје оставку на своју функцију и прелази на страну народа, чији идејни вођа постаје. Ђорђевић је у њему видео тип „новог“, „бољег човека“, проповедника нових идеја. На крају народ узвикује Надеждићево име, чиме он и симболично излази као победник из овог сукоба. Он ће у драми изрећи и неке од најоштријих критика на рачун бирократског система у Србији, износећи на површину корупцију, мит и бахатост српских капетана.⁵ Весник надоласећих дана био је поп Василије. Овај изасланик народа, мудрац, наступа као визионар и слуга да ће у селима да „букне онај огањ“ који власт „непрестано царка“ (Ђорђевић 2001: 41).

IV

Када говоримо о Владану Ђорђевићу као претечи сеоских приповедача, мислимо пре свега на његову приповетку *Газда Милић и славна комисија*, која је првобитно представљала интегрални део романа *Сшајка*. У својим *Успоменама*, замишљеним не само као дневник једног писца, научника и политичара, већ шире, као културна хроника Србије у другој половини XIX века, Ђорђевић је оставио податак о почецима писања овог романа (1865). Он наводи да му је намера била да примерима из „нашег народног живота“ илуструје мисао: „Woman is the centre of all social influence“, а под утицајем Гогољевих размишљања о жени да покрене у Србији и женско питање. У предговору, за који са велике временске дистанце закључује да је био „претенциозан“,⁶ он расправља о положају жене у Србији, резигниран чињеницом да се у односу према њој ништа није променило, те да се и даље „третира као ствар“.

Срж Ђорђевићевих ставова изнетих у предговору чини уверење да ће образовање неминовно донети и бољи положај женама: „Ја се усуђујем да помислим, да је крајње време казати нашем свету, ко је жена, какви је њен значај у породи-

5 Протествујући због лицемерства и бескрупулозности представника власти, Надеждић узвикује: „У овако ваљано органисаној државици као што је наша може се знати пресуда пре него што се кривица и на испит узме. [...] Па шта урадите у земљи самој за ти 15 година? [...] У осталом не смо ми тако далеко од турске раје као што ви мислите. Ми само имамо своје харачлије то је све... Или где је та унутрашња независност што је никла из оног језера пуног крви, коју проли народ из свога срца у почетку овога века? Парче по парче продали сте је сву. [...] Српски великаши не потпадају под српски суд, већ под заштиту порте, и њима је слободно да запале грађански рат у земљи кад год се стану отимати о власт, кад год зажеде да мењају кнезове. [...] Народ мора да слуша јер су му уста зачепљена, јер су му руке везане“ (Ђорђевић 2001: 50–56).

6 Ђорђевић је *Успомене* почео да пише у својој 68. години (1912), због чега не треба да чуди његов некада и оштри суд о појединим књижевним радовима и активностима из младости.

ци и у држави, колики је њен уплив на развиће и будућност целог народа. Кад једном буду наши људи сазнали, да жена није створена само за домоводство, но да је она мајка и одгајатељка целог будућег нараштаја, онда ће увидети да ће будући Срби само тако бити кадри, да изврше своје високо опредељење у свету ако их мајка буде успела одгајити као поштене грађане. [...] Виша женска школа у Београду, створиће нам ако Бог да достојне учитељке, мајке и жене; показаће да има много светији ствари којима се почиње васпитање младог девојчета, него што је нежно оклембешавање руку при кадрили [...]. Сад још треба и наши књижевници да поклоне своју пажњу лепшој половини човека, па да ниједну прилику не пропусте да јој душу оките свачим што је српско, узвишено и лепо, свачим што ће допринети да и Српкиња постане оно своје народу, што је жена у других срећних народа, његов ањео хранилац. [...] Нарочито пак, мислим да то у дужност спада певцу препорођенога епа – романтику. Нико неће моћи тако лако омилиги Српкињи читање (у Кнежевини) и казати јој како је то погубно што је досад читала (у Београду и у Војводини) као приповедач, износиће јој пред очи живе слике из *нашег* живота“ (Ђорђевић, *Успомене*, књ. II, таб. XIV, чл. IV).⁷

У приповеци *Газда Милић и Славна комисија* Ђорђевић фокусира неке од најзначајнијих проблема са којима се сусретао у Србији: трагичан положај сељака, зеленаштво, корумпираност, спрегу власти и других елемената друштва, неморално свештенство, раслојавање села, помодарство итд. Изводећи на сцену кмета, капетана, ћату, практиканта, доктора, лопова, „оригиналне сеоске типове“, писац је желео да „обухвати тоталитет друштвених односа у коме је село само једна карика“ (Иванић 1976: 320).

Портрети капетана, ћате и практиканта, чланова славне комисије која испитује лоповлуке, дати су с пуно ироније, често и сарказма, што се „доживљава као прећутно, тенденциозно, пишчево коментарисање“ (Иванић 1976: 319). Смештајући своје јунаке међу народ, Ђорђевић је разобличавао њихов лажни морал и поштење. Достојанственост капетана који грациозно улази у село на коњу сугерише његову охолост, а „онај његов орловски поглед, они његови бркови који ти сами казују о ескадрони и егзерцирању“ (јер је капетан некада био командир), маска је иза које се крије манипулатор и бескрупулозни зеленаш који гради каријеру и богатство на туђим недаћама. Ауторитет је изградио на лажној учености и величини, што посебно упада у очи пишчевим карикирањем капетановог говора. Док онако раскречен испија ракију из винске чаше, он, у прилично конфузном и бесмисленом говору, препуном поштапалица („Језик за зубе, онај, кад старији говори!“, „А што, бре, ви, онај, лупежи једни, крадете, палите и гложите се међу се, па онда да заглушите уши старешинама, онај, тужбама, онај?“), кори сељаке и сеоског кмета због њиховог понашања (Ђорђевић 1876: 217). Капетан је, уједно, слика власти у ондашњој Србији, власти која почива на темељу корупције, користољубља и огрешења о законе. Све то му омогућава да створи уверење да је он „Господар и Бог“ свих њему подређених сељака. Сазнавши да је ухваћен зликовац који је чинио зла по округу, капетан се топи од миља. Као и Нушићев Јеротије Пантић, и он сија од ненадане радости – већ замишља како ће побрати ловорике, како ће осванути његово име на насловним страницама београдске штампе, чак ће у тренуцима посебног надахнућа, визионарски наслутити садр-

7 Сличне ставове Ђорђевић је изложио у беседи *Важности јестивости* (1866). На Другој омладинској скупштини одржаној у Београду 1868. године Ђорђевић је држао беседу о еманципацији жена, залажући се за потпуну равноправност мушкараца и жена.

жај текста којим ће бити пропраћен његов „подвиг“. Критика бирократског система у Србији нарочито долази до изражаја у епизоди везаној за сељака чија се парница не решава и поред тога што је чак 99 пута излазио на рочиште.

Кроки ћате полтрона још је заједљивији – док са свога „гојног“ дората „милостиво“ гледа на сељаке, писац уочава благотворни утицај сеоског ваздуха на њега: „Гле'те само како се попунио! Какав је био, кад из Београда ванџира за ћату, а какав је сад задрого!“ (Ђорђевић 1876: 213). Ништа мање сатиричан није ни опис практиканта, мршаваг као да у њему нема ни капи крви, „младе учене главе“ који, занет својим мислима, при сјаживању, пада с коња, проклињући притом „кљусе“, након чега сељак туче коња, јер зна „како практикант добро јаше“.

Комисија касније испитује сеоског лопова, некада узорног домаћина, који се под утицајем сеоског попа претворио у зликовца и паликућу. Поп Јевстатије је симбол аморалног свештенства, што је писац додатно истакао низом атрибута који би требало да буду сведочанство његове „честитости“ („добри пастир“, „свети духовник“, „златоусти беседник“ итд.) – он не преза од тога да у кафани чита молитве, радећи по само њему знаним канонима. У том смислу посебно је гротескна сцена свађе између попа и сеоског газде у кафани која се завршава тучом. Читава слика постаје још нонсенснија јер сељаци, иако озлојеђени понашањем попа, поштују само право јачег, па када поп надјача противника, они, хтели не хтели, стају на његову страну.

Капетан ће наћи начин како да реши проблем сељака-зликовца. По већ познатом сценарију, јер је и сам прошао тај пут, он сељака претвара у свог доушника, ослобађајући га за навек кривице, а образлажући све простим питањем: „Зар је грех у невољи красти?“

Желећи да наслика све сегменте друштва, Ђорђевић је међу чланове славне комисије сместио и доктора Мозеса, прекрштеног у Славољуба Србобранића, који се придружио комисији наводно да би видео како живи народ, а у ствари, због оног необавезног дела програма – хране и пића: „Нека говоре његови непријатељи колико хоће да се он свагда комисијама придруживао стога што хоће да се добро наједе и напије уз капетана на правитељствени трошак, за злато хрђа не пријања“ (Ђорђевић 1876: 215). Ђорђевић је доктора претворио у халапљивог и превртљивог „трговца“ који у потпуности парира осталим члановима комисије и ужива у своје две куће и 120 дуката камате годишње.

У завршном делу приповетке Владан Ђорђевић се окреће градском животу. У ретроспективи капетановог живота, он доноси пуно прекора на одређене друштвене злоупотребе, критикује малограђанштину и „ноблес“, „покушавајући да за невоље села окриви само неке врхове“, не и цео систем (Иванић 1976: 320).

Као и у неким ранијим приповеткама, Ђорђевић се и овде осврнуо на причања о празноверицама. У епизоди с почетка приповетке, у којој се сеоски ковач Милић „игра“ с лаковерним, необразованим и сујеверним сељаком Момиром, Ђорђевић је осветлио још неке карактеристике села – сујеверје и страх од демонских бића и „нечастивога“. Беспослени ковач, у жељи да се забави и нахрани свој гладни стомак, искористиће несмотреност сељака који је кренуо пут сеоског врача не би ли нашао лек и објашњење за необично женино понашање. Врхунац лакрдије је сцена у којој се Милић, претварајући се да је надалеко чувени врачар, скида и потпуно наг, уз брезову метлу и наковањ, изводи ритуалну игру истеривања ђавола. Престрашени сељак, паралисан страхом од помена „нечастивога“, даје необичном врачу сву своју уштећевину само да га спасе зла: „На, на, узми крста ти... Све узми... Ја ћу продати какво говече, те ћу платити порез [...] Ти се

с њиме сигурно познајеш, јер си му морао продати душу кад те је почео учити врачарлуку!“ (Ђорђевић 1876: 202). Међутим, Милић, исправно резонујући (бесплатно је јео и пио, забавио се, било би нехумано узети и новац уз све то), враћа новац Момиру и уз грохотан смех закључује: „Па вели, буди поштен!...А да куд ћеш бити поштен, кад се данас на угурсузлук и преваром сто пута више зарадити може, него најпоштенијим занатом“ (Ђорђевић 1876: 203–204). Овај Милићев закључак, који може да стоји као мото целој приповеци, својеврсна је увертира другом делу приповетке у коме ће главну реч водити „славна комисија“ на челу с капетаном Новицом.

V

Владан Ђорђевић је сеоски живот познавао углавном фрагментарно, на основу искустава које је стекао током путовања по Србији (екскурзије које је Јосиф Панчић предузимао са својим ђацима, и касније, као студент, за време летњих ферија). Заинтересован за савременост и друштвене проблеме, он, иако на моменте „невешто и примитивно“, даје допринос „општем смеру кретања српске прозе“ (Иванић 1976: 320). Посебан допринос реалистичкој епохи дао је Ђорђевић часописом *Ошацбина*, покренутим 1875. године, који је убрзо постао средишње гласило епохе, у коме су објављивали своје приповетке Милован Глишић, Лаза Лазаревић, Стефан Митров Љубиша и многи други писци.

Литература

а) Примарни извори

Ђорђевић, Владан (1865): *Пућничке црџе*, књ. I, *Мирамаре–Синденица–Кроз чешко-саску Швајцарску*, Државна штампарија, Београд.

Ђорђевић, Владан (1866): *Важности јесџасџвенице*, Штампарија Игњата Фукса, Нови Сад.

Ђорђевић, Владан (1867): „Свети Сава и Вук Караџић“, *Матица*, Нови Сад

Ђорђевић, Владан (1868): „Књижевни оглас“, *Вила*, IV, 34, 5/17. XII 1868, Београд.

Ђорђевић, Владан (1869): *Пућничке црџе*, књ. II, *Гмунденско језеро. Крађујевац*, Државна штампарија, Београд.

Ђорђевић, Владан (1876): *Скуљене приповетке III*, Књижара браће Јовановића, Панчево.

Ђорђевић, Владан (1927): *Успомене, културне скице из друђе ѡловине девџнаесџога века*, књ. I, Славија, Нови Сад.

Ђорђевић, Владан (2001): *Народ и великаши. Драма у 5 радња*, приредио Душан Михаиловић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.

Ђорђевић, Владан: *Успомене. Културне скице из друђе ѡловине девџнаесџога века*, књ. II: *Из младости* (1861–1874), Рукописно одељење Матице српске, М.14.045/I, књ. II и III.

б) Секундарна литература

Вукићевић, Драгана (2006): *Писмо и прича. Српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд.

Вученов, Димитрије (1970): *О српским реалистима и њиховим претходницима*, Библиотека друштва за српскохрватски језик и књижевност СР Србије, Београд.

- Гавриловић, Андра (1927): *Историја српске и хрватске књижевности*, Издавачка књи-
жарница Геце Кона, Београд.
- Глигорић, Велибор (1954): *Српски реалисти*, Просвета, Београд.
- Иванић, Душан (1976): *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*,
Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Иванић, Душан (1996): *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад.
- Милинчевић, Васо (1968): *Уједињена омладина и српска драма шездесетих година, у: Ује-
дињена омладина српска*, Зборник радова, уредник Живан Милисавец, Нови Сад.
- Младеновић, Живомир (2007): *Српски реалисти*, Чигоја штампа, Београд.
- Најдановић, Милорад (1968): *Сеоска реалистичка приповијетка у српској књижевности*
XIX века, Завод за издавање уџбеника, Београд.
- Поповић, Миодраг (1961): *Ђура Јакшић*, Просвета, Београд.
- Скерлић, Јован (1953): *Историја нове српске књижевности*, Рад, Београд.
- Скерлић, Јован (1966): *Омладина и њена књижевност (1848–1871)*, Просвета, Београд.

VLADAN DJORDJEVIC AS A FORERUNNERS OF THE SERBIAN PEASANT NARRATORS

Summary

While the beginnings of literate work of Vladan Djordjevic are connected with the youth romanticism, some of the segments of his work are already in the field of the program realism. In his short stories (first of all in the short story *Gazda Milić i slavna komisija*, 1866) travel stories (1864–1865) and in the play *Narod i velikaši* (1868), he describes the first realistic images of the Serbian village. He writes about Serbian village and Serbian countryman who, in contact with the corrupt rule, is condemned to failure. Protagonists in these works are: government representatives (captain, serf, scribe), priests, doctors, all mired in immorality, which, combined, embitter Serbian peasant life.

Ljiljana Kostić

БЕГ КАО ФУНКЦИЈА БАЈКЕ

У раду се испитује једна од фундаменталних функција бајке – бекство, односно ескапизам. Врши се једна од могућих подела ескапизма, у зависности од околности која наводи на бекство кроз текст бајке. Такође се испитују и наводе разлози због којих је бег кроз бајку препоручљивији и погоднији од неких других врста бекстава.

Кључне речи: бег, ескапизам, бајка, свет, смрт

У овом раду врши се анализа ескапистичке функције бајке. На основу примарног мотива бега, и сам рад се рашчлањује на два одељка: први, који се бави бегом као бегом од света, неподношљивости егзистенције и потребом за одмором од исте; и други, који се бави једним древнијим мотивом бега, наиме, неумитношћу смрти и начином на који се она, кроз бајковиту причу, може избећи, одложити или укинути. У читавом се раду, међутим, подвлаче и аспекти бајке који је за ескапизам препоручују више него неге друге књижевне, популарне, или тривијалне облике.

1. Бег од света

Почећемо наше излагање кратком рекапитулацијом две приповетке из *Анџологије народних приповедака*, коју је приредио Војислав Ђурић, не би смо ли се приближили нашој тези о неподношљивим аспектима живота који изазивају потребу за, макар, привременим бекством. У народној причи „Како је нестало правде на овом свету“¹ један цар доспева до огромног зрна. Зрно које је у причи симбол изобиља које је давно нестало, покретач је фабуле у којој се открива како је некада на земљи постојала правда, оличена у такозваним „часним веригама“. Ове су вериге, наиме, када би сви људски судови посустајали, знале да праведно пресуде и приведу неспоразуме крају, и то тако што су висиле са самих небеса и нису дозвољавале руци неправедника да их дотакне када би он за њима посегао. Напоменућемо да су вериге један древни симбол који по свему судећи упућује на древног словенског бога Сварога, који је био познат и као бог Сунца и као бог ковач – а и по мишљењу многих као бог правде, односно врховни прасловенски бог. Прича даље говори о два кума и великој превари која се ту одиграла. Кум позајми од свога кума стотину дуката са обећањем да ће их вратити после извесног времена. То извесно време прође, и лукави човек стрпа тих стотину дуката у један штап, и управо тај штап врати свом куму, говорећи му да му је коначно вратио дуг – што у суштини и јесте. Наравно, пошто пара нигде на видикоу, а суд људи испада некомпетентан за тако замршене случајеве, они оду пред часне вериге. Први кум прилази веригама и са речима да, ако је крив, нека му се вериге измак-

1 В. Ђурић, (1977), *Анџологија народних приповедака*, „Како је нестало правде на овом свету“, Београд: Српска књижевна задруга, 365-371.

ну и нека га не дотакну. И испостави се да је праведан. Затим други кум прилази, али предаје штап своје оштећеном куму – чиме овај поново прима дуг на траг, иако тога није свестан. Злочести кум – попут правог политичара – говори баш овим речима: „Ако су у мене кумови дукати, не дај ми да дохватим вериге.“² И наравно, пошто су заиста дукати тамо где припадају вериге му дозвољавају да их дотакне. Али, како се ова двојица одмакну, одмах је јасно да је чак и врховни принцип изигран, и вериге се заувек повлаче са овог света. И отада више и нема правде међу људима.

Друга прича у антологији на врло занимљив начин следи ову прву, и стиче се утисак као да поремећај у друштвеном реду производи поремећај у природном реду. Јер, у македонској приповеци, „Светом Петру и сиромашу“³, свети Петар наилази на сиромаша, коме обећава да ће му испунити једну жељу. Сиромаш пожели да Сунце непрестано греје, јер тако ће имати више приноса и извући се из сиромаштва. Упркос опоменама бога да је то опасно, свети Петар – а и сиромаш на тај начин кроз њега – истрајавају да је Сунце које не престаје да сија добра ствар. Последица је, наравно, катастрофална. Свет полако али сигурно бива испуњен жабама, шкорпијама, смуковима, змијама, комарцима и осама. Све што се рађало није умирало. Свет постаје један пренасељени, крцати свет, у којем се човек не може окренути од гамади, и у којем жабе воде главну реч. Уз ове споредне опаске, то је заиста један свет у којем се може рећи да и данас живимо – свет пун разних гамади на свим местима, и свет који природно трпи последице глобалног загревања.

Осврнимо се сад на једну песму савременог српског песника, Дејана Лазића:

„Тешки су ударци живота,
Кукавица брзо страда,
Колико год да сте јаки,
Дођу тренуци пада,
И ма колико тога да знате,
И да не марите за бол,
Ланци живота сенку вам прате.

Али кад попусти живот,
Кад крвник одмор дадне,
Са пуно презира и даље кидајте
Јер суза предаје не сме да падне,
Са себе окове махнито скидајте,
Кад год их живот изнова сручи,
Срце јунака не зна да плаче,
Но да се бори, кида и мучи.“⁴

2 В. Ђурић, (1977), *Антологија народних приповедака*, „Како је нестало правде на овом свету“, Београд: Српска књижевна задруга, 370.

3 В. Ђурић, (1977), *Антологија народних приповедака*, „Свети Петар и сиромаш“, Београд: Српска књижевна задруга, 371-375.

4 Д. Лазић, (2010), *Поезија 1*, Неготин: СР Графика Првенац Неготин, 13.

Ова песма, у чију анализу нећемо овом приликом дубље улазити, добро допуњује поенту нашег излагања. Очигледно постоје негативни тренуци у животу – песник их назива самим животом, али ми ћемо то овде, за наше потребе, проширити и прочитати као злу судбину, као репресивно друштво, као лоше законе, као незапосленост, као окрутне послодавце, као мобинг, као светску економску кризу, као немаштину, као свињски и птичји грип, ратове и земљотресе. И они се, природно, могу убројати у разлоге за бег.

Производе околности наговештених и описаних у претходне две приповетке, и овом песничком сведочанству, није тако тешко наћи. Довољно је осврнути се на неке од вести које се појављују у домаћим гласилима, како штампама, тако и електронским, па видети да ови фактори заиста производе бег. У чланку дневних новина „Press“ објављеном 22. марта 2010. године износи се узнемирујућа вест да „Сваки трећи студент планира да после дипломирања напусти земљу, до сада отишло пола милиона стручњака, у чије је образовање уложено више десетина милијарди евра!“ Такође се наводи да је Србију до садашњег тренутка напустило око пет стотина хиљада високообразованих стручњака.⁵ Друге новине, „Вечерње новости“ у чланку од 27. фебруара 2010. године преносе истраживање Студентске уније Србије према којем две трећине младих људи који уписују факултете чине то са жељом да се запосле у иностранству, а поново, чак једна трећина своју будућност само у иностранству и види. Наводи се још и то да је земљу напустило и између четири и пет хиљада професора и око 15000 асистената и магистара.⁶ Немачки гласник „Deutsche Welle“, пак, у свом чланку под називом „Младима у Србији је прекипело“ од 21. јула 2009. године наводи једно истраживање ЦеСИД-а обављено за потребе Министарства омладине и спорта, и према којем чак 54% младих размишља о томе да трајно напусти своју земљу.⁷ Разлози који се наводе су углавном добро познати: економска криза у којој се наша земља налази, додатно појачана тренутном светском економском кризом; лоша бирократија, криминал и корупција. Не чуди уопште због чега би (млади) човек из подручја Југоисточне Европе у којем се налазимо, пожелео да оде, односно *побеже* на тај добро познати Запад где ће можда остварити своје снове, успети да заради за себе и своју породицу и професионално се остварити.

Међутим, куда заиста води ово и овакво бекство? Где стиже човек, који, посумњаваши у ноторно *ex Oriente lux*, схвата да на Истоку и нема толико светла, те похита за Сунцем које се преселило на Запад?

Бекством у Америку се само бекство не завршава, већ се пре трансформише. У свом есеју *Pop Culture, Popcorn and Escapism* Вилијем Роџерс, говорећи о шансама за ескапизам кроз поп-културу, наводи следеће информације: само у Америци постоји најмање двадесет и пет тематских паркова као што су Магично краљевство, Дизниленд, Острва Авантуре или Студио Универзала. Ове паркове, који својим забавним садржајем проузрокују изузетне нивое страха и узбуђења, и који представљају један начин бекства, посећује годишње преко сто двадесет и пет милиона људи. Лас Вегас, град чија је једина сврха забава, и чије грађевине

5 В. Недељковић, Press Online, „Прети нам нови одлив мозгова“, веб-страница: <http://pressonline.rs/sr/vesti/u_fokusu/story/107354/Preti+nam+novi+odliv+mozgova!.html>

6 Б. Борисављевић – Ј. Скендерија, *Памети увелико пакује кофере*, Вечерње Новости Online, веб-страница: <http://www.novosti.rs/code/navigate.php?Id=4&status=jedna&vest=172147&title_add=Pameti%20uvoliko%20pakuje%20kofere&keyword_add=studenti,%20odlazak%20mladih>

7 И. Петровић, Deutsche-Welle „Младима у Србији је прекипело“, веб-страница: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4504137,00.html>>

носе фантастичне и узбудљиве називе као што су *Казино Ројал*, *Остърво са бла-жом*, *Аладин*, *Тройикана*, годишње посети око тридесет и пет милиона људи. Ту је, наравно, и бег кроз телевизију, па просечни Американац пред екраном проведе око тридесет и један сат недељно, што је за некога можда читава радна недеља. Укупно све спортске манифестације годишње посети око четири стотине милиона Американаца, а годишње се прода и око једна милијарда и четири стотине милиона карти за биоскоп. Годишња продаја дигиталних верзија песама је у 2009. години прешла једну милијарду.⁸

Бег је, као што видимо, готово општа појава, било да бежимо од лоших економских услова, ратова, пандемија, земљотреса, урагана, или глобалног загађења. Очигледно, физичко бекство и није тако изводљиво. Велики број људи из Србије најрадије би побегла из овог разумљивог мрака, само да би се нашао у другој земљи, у којој људи такође беже, само од других ствари. Јер, неке ствари нису производ друштвено-економских околности, које су до сада у раду биле у фокусу као мотив за бекство. Бежати се може и од сасвим личних проблема: добар пример за то је *Бескрајна прича* Михаела Ендеа, у којој дечак Бастијан, коме је мајка умрла, отац га запоставио, а деца га малтретирају у школи, бира да се повуче у свет фантазије, у којем једино може задобити поштовање и сигурност. Бекство је, дакле, савршено оправдано, јер како каже Толкин:

„Тврдим да је Бег једна од главних функција бајки, и пошто ја такве приче свакако одобравам, стога и не прихватам тај тон прекора или сажаљења са којим се „Бег“ сада тако често изговара: тон за који употреба ове речи ван књижевне критике не даје никакво оправдање. У ономе што такви „злостављачи“ називају Стварним Животом, Бег је очигледно и по правилу врло практична ствар, а можда чак и херојске природе. У стварном животу га је тешко прекорити, осим ако је неуспешан; у критици је изгледа утом гори што је успешнији. Очигледно смо суочени са злоупотребом речи, али и са конфузијом мисли. Зашто би човека требало прекорити ако, када се нађе у затвору, он покуша да побегне и оде кући? Или, када то не може да уради, он размишља и говори о другим темама које се не тичу стражара и затворских зидова? Спољни свет није постао ништа мање стварним само због тога што га затвореник не види. Коришћењем речи 'бег' на овај начин критичари су одабрали погрешну реч, и, шта више, они праве забуну, и то не увек сасвим невину забуну, између Бега Затвореника и Бекства Дезертера“⁹

Сама *Бескрајна прича* нам скреће пажњу на бекство које ми у овом раду препоручујемо, на уштрб осталих начина. Из досадашњих разматрања је до сада била искључена књижевност, односно бајка, као пут и начин и одредиште бега, и могућности које она у том погледу нуди. Она вероватно представља један од најстаријих начина бежања, много пре филмова и серија, и забавних паркова; осим тога, бајка је у стању да задовољи одређене човекове потребе које други, „јефтинији“ облици забаве не могу. Бајка може пружити сасвим јединствено етичко и естетичко искуство и то је оно што је одваја од других ескапистичких феномена. Професор Даглас Келнер у свом раду *Ернст Блох, ујтопија и критика идеологије*,

8 W. Rogers, (2010), *Pop Culture, Popcorn, and Escapism*, објављено на сајту AuthorsDen.com, веб-адреса: <<http://www.authorsden.com/visit/viewArticle.asp?id=53434>>

9 J. R. R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, Notebook for Topics in Literature in Literature (Spring 2005), West Chester University, 20; веб-страница: <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.html>

аналира однос Ернста Блоха према бајкама. Наиме, према Блоху, бајке омогућавају људима да сањају о бољем животу.

„Бајке славе храброст и лукавство којима обичне особе остварују своје снове. Остварење жеља је сушта супстанца бајки и слике артикалата као што су Аладинова лампа омогућавају моћне фантазије о испуњењу жеља. Путовање у egzотична и далека места омогућаје појединцима да сањају о бољим животима... Пустоловне приче су начини бекства у узбудљиви свет и често приказују како обични појединци побеђују зле ликове и тлачитеље.“¹⁰

Међутим, Блохово становиште не завршава се само на бекству ради бекства, у којем је могуће исправити неправде и неправилности које у стварном свету остају нетакнуте, или упркос свим напорима, упорно опстају. Одлазак у забавни парк ће нам можда пружити интензивну забаву, али осим краткотрајног заборављања и повећаног нивоа адреналина, из њега нећемо отићи са трајнијим утицима и дубљим закључцима. Напротив, Блох посматра бајке као

„незрелу, па ипак искрену замену за револуцију... [Оне] демонстрирају жељу за променом и трансформацијом и садрже утопијске енергије које могу учинити да појединци осете жудњу за бољим светом, и да покушају како сопствено, тако и трансформацију свог света.“¹¹

Не само да кроз бајке бежимо из спољњег света, што је по себи врло корисна и пожељна карактеристика ове врсте књижевности, већ се из света бајке враћамо *другачији* за читаво једно искуство. У бајци је љубав вашег живота верна, пријатељ одан, а владалац поштен; зли бивају кажњени, а добри награђени. Усуђујемо се рећи да се човек који одлута у чаробне и месечином застрте пределе бајке враћа са појачаним осећајем за добро и поштено и исправно, крећући се светом у којем Платоново Добро на неки начин заиста управља светом и постава ствари на своје место, између осталог, и уз помоћ фигуре „срећног краја“.

И то није једина корист прожета уживањем коју можемо извући из бекства кроз бајку. За Толкина свет бајки омогућава опоравак, али не једноставан опоравак у смислу одмора, већ у смислу повратка „чистог погледа“.

„Стварањем Пегаса коњ је учињен племенитим; у Дрвећу Сунца и Месеца, корен и стабло, цвет и плод се манифестују у свој својој слави... И заправо се бајке у великој мери баве обичним или основним стварима, недодирнутим Фантазијом, да би затим ове једноставности постале још светлијим самим смештањем у свет бајке.“¹²

Ђурић каже да бајке поседују „своју чаробну атмосферу интимности између човека и околног света.“¹³ Бајка човека усправља морално, указује на један виши ред који постоји у васиони, а осим тога га наведе да се поново осврне на просте и једноставне ствари. У бајкама све говори, и биљке и животиње, и људи. Нема границе између људског и нељудског, све је повезано у један шири хармонич-

10 D. Kellner, *Ernst Bloch, Utopia and Ideology Critique*, Arlington: University of Texas; веб-страница: <<http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell1.htm>>

11 Исто.

12 J. R. R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, Notebook for Topics in Literature: Imaginary Worlds (Spring 2005), West Chester University, 19 и 20; текст преузет са сајта <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.html>

13 В. Ђурић, (1977), *Антологија народних приповедака*, „О народним приповеткама“, Београд: Српска књижевна задруга, 22.

ни скуп. У бајкама је душа особина и камена, али се могу јавити људи без душе; у њима дрвеће може плакати, али окрутни краљ не пусти ниједну сузу. Човек је једно са природом, без помоћи лукаве лисице, и добре рибе која ће га превести преко океана, он никада неће испунити свој задатак; захваљујући хитром коњу он ће побећи ужасном непријатељу. Постоји непрестана размена на релацији природа-човек и човек-природа, у тој мери да се не може одредити где почиње човек, а где се завршава природа.

2. Бег од смрти

Постоји и друга врста бега. Народна прича „Петар бега од смрти“¹⁴ указује на потребу – или нужност – човекову да се од смрти склони, да јој побегне или јој избегне. Та је потреба стара као и човек сам, и јавља се најпре у тежњи да се продужи животни век. У задње време говори се о будућности у којој ће бити могуће на неодређено одлагати смрт. Ту је и недавно откриће чудне мале животиње под именом *turritopsis nutricula*, која осим ако не умре насилном смрћу или од последица болести, јесте заправо биолошки бесмртна.¹⁵

И заправо се и сама бајка бави одлагањем смрти, али и њеним укидањем, и то на следеће начине. Један од најпознатијих примера је велика приповедачица Шехерезада, која је своју смрт одлагала управо причом. *Приче из хиљаду и једне ноћи* су у ствари хиљаду и једна ноћ живота која је купљена причом. Заузврат се у том животу створила љубав која је напослетку победила смрт.

Неке од најпопуларнијих модерних бајки се исто тако бави смрћу као главним мотивом или темом. *Господар ирсиџенова* је један такав пример – то је прича о једном свету који пролази, осипа се, тоне у заборав и неповратно нестаје; са друге стране имамо ликове вилењака као бесмртних бића. Има ли боље илустрације победе смрти над свим људским делима и жеље да се та победа преокрене? И једна друга књига, која је у претходној деценији добила велику популарност, те јаке критике свих врста, серијал о *Харију Појтеру*, има у свом средишту тему смрти. Заправо, до приче никада не би дошло да главни антагониста, лорд Волдеморт, није посустао пред страхом од смрти и тако утонуо у спиралу злочина који су покретачка снага фабуле *Харија Појтера*.¹⁶

Са друге стране, у бајци је могуће да и мртви проговоре и поново ходе овом земљом; јунак који је дуго лежао у загрљају смрти, најзад се буди и у обамрлу и тмурну јесен пораза уноси пролеће живота и победе над мраком. Легенда о краљу Артуру једна је од таквих бајки. Краљ Артур умире, и бива однесен на мистично острво Авалон, одакле ће се једног дана вратити да одведе свој народ у ново златно доба. Легенде о Марку Краљевићу говоре слично: он није мртав, већ

14 В. Ђурић, (1977), *Антологија народних приповедака*, „Петар бега од смрти“, Београд: Српска књижевна задруга, 329-335.

15 L. Mintowt-Czyz, (2009) Times Online, “Turritopsis nutricula: the world's only 'immortal' creature”, преузето са сајта: <<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/science/article5594539.ece>>

16 Обојица антагониста у ова два бајковита остварења деле сличну карактеристику да се против смрти штите екстернализацијом свог бића у неком спољњем објекту: у *Господару ирсиџенова* то је Прстен, у *Харију Појтеру* то су Хоркрукси; у оба случаја, стварање ових објеката покреће заплет који води ка уништењу објеката како би се уништила душа онога који је желео да тиме победи Смрт. Оваква екстернализација није, међутим, тако ретка ствар у бајковитим наративима: сетимо се само Кашчеја Бесмртног или Баш-Челика, чија се душа управо налазила у спољним објектима, као што су јаје, птица, или нека друга мала животиња, које је било потребно убити, или уништити, не би ли и они сами били поражени.

спава дугим сном, из којег ће се једнога дана пробудити и вратити свом народу. Овакав круг рађања и умирања сасвим је својствен миту, и управо преко мита бајка се приближава религији и утехама или разрешењу какво она нуди. У случају поновних рађања ту би се, између осталих, могло радити о хиндуистичкој религији, у којој постоји круг живота, и баш као што се према законима термодинамике материја мења, али количина енергије остаје иста, тако се и овде жели рећи да смрт није крај, већ начин кружења живота. Другачији облик смрти присутан је у бајкама у којима се говори о постојању „оног света“, чиме се заправо жели постићи примирје са смрћу, јер опет, смрт није крај, већ пут – пут душе која ка свом одредишту креће без свога тела. Примећује се да је кретање – било кружно у смислу вечитог враћања, или праволинијско у смислу „настављања“ – кључни елемент којим се бајковита књижевност служи у помирењу са смрћу. Управо то каже и Војислав Ђурић у предговору *Анџологији народних приповедака*, говорећи да бајка може приказати „бесконечно кретање које тежи да собом поништи и свемоћ смрти и неизмерност космичког пространства.“

Са друге стране, и само причање одгађа. Чинећи да „заборавимо“ спољни свет око нас, оно чини и да заборави на ограничења смртног тела. Наше бриге престају бити бриге за наше сопствено здравље и добробит, и ми се уживљавамо у причу и саживљавамо са јунацима приче коју читамо. Њихова смрт је оно што нас плаши, смрт која би окончала причу. На тај начин је сваки крај један мали доживљај смрти. Отуда и често осећање сете које прати завршетак једне велике приче – ми се растајемо од ликова које смо пратили током њихових путовања, њихових авантура, посматрали смо њихове тренутке радости праћене патњом и напорима да се успе.

Али ми увек поново можемо узети књигу у руке. Опет ће се прича одвијати пред нашим очима – магија бајке није само магија чаробњака и вила, то је бајка саме приче да нам створи привид да се ти ликови поново рађају, односно враћају се из мртвих да би нам причали своју причу. Смрт се укида тим привидом, односно свест да је она нешто коначно иза чега нема ничег се за време читања бајке претвара у свет о кружности, о умирању и поновном рађању.

Да закључимо: бајка је, за разлику од неких других медија, не само бег ради бега (као што би то била нека популарна „сапуница“), већ и место на које се бежи; њен циљ надилази просто задовољство својим дубљим моралним импликацијама, као и јачањем везе са природом и светом.

Библиографија

Борисављевић, Б. – Скендерија, Ј., *Памети увелико пакује кофере*, Вечерње Новости Online, веб-страница: <http://www.novosti.rs/code/navigate.php?Id=4&status=jedna&vest=1721-47&title_add=Pamet%20uveliko%20pakuje%20kofere&keyword_add=studenti,%20odlazak%20mladih>

Ђурић, В. (1977), *Анџологија народних приповедака*, Београд: Српска књижевна задруга.
Kellner, D., Ernst Bloch, *Utopia and Ideology Critique*, Arlington: University of Texas; веб-страница: <<http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell1.htm>>

Лазих, Д., (2010), *Поезија 1*, Неготин: СР Графика Првенац Неготин

- Mintowt-Czyz, L., (2009) Times Online, *Turritopsis nutricula: the world's only 'immortal' creature*, веб-страница: <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/science/article5594539.ece>
- Недељковић, В., Press Online, *Претии нам нови одлив мозгова*, веб-страница: http://pressonline.rs/sr/vesti/u_fokusu/story/107354/Preti+nam+novi+odliv+mozgova!.html
- Петровић, И., Deutsche-Welle, *Младима у Србији је прекијело*, веб-страница: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4504137,00.html>
- Rogers, W. (2010), *Pop Culture, Popcorn, and Escapism*, веб-страница: <http://www.authorsden.com/visit/viewArticle.asp?id=53434>
- Tolkien, J. R. R., *On Fairy-Stories*, Notebook for Topics in Literature: Imaginary Worlds (Spring 2005), West Chester University, 20; веб-страница: <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.html>

REFUGE AS FAIRYTALE FUNCTION

Summary

In this paper one of the fundamental functions of a fairy-tale is investigated – escape, i.e., escapism. One of the possible classifications of escapism is conducted, depending on the circumstances that lead a person to escape through the text of a fairy-tale. The reasons which recommend fairy-tale more than other forms of escape are also investigated.

Danko Kamčevski

УТОПИЈА АПОКАЛИПСЕ (ДАНАС) – ПЕКИЋ И БАРНС: КАКО УПОКОЈИТИ ВАМПИРЕ

Полазећи од основних поставки Рикерове позитивне херменеутике обнове и негативне херменеутике сумње, као и Џејмсонове дијалектике позитивне и негативне утопије, у раду се бриколажним поступком преиспитује кретање Приче и приповедања на примеру Пекићеве *Аргонаутике*, *Ајлантиде* и *Новог Јерусалима*, односно Барнсове *Историје светиа у 10 ½ поглавља* и романа *Није то ништа страшно*. Издвајањем и уланчавањем фрагмента наведених дела, у раду се потврђују иницијалне тезе о уланчавању прича кроз „напуклине“ које отварају просторе нових приповедних кретања у просторима између: eutopos-a и utopos-a, apokalypsis-a и eucalyptus-a.

Кључне речи: apokalypṓ, eucalyptus, eutopos, utopos, myths

У кретању између eutopos-a и utopos-a, apokalypsis-a и eucalyptus-a

„Јер и кад смо сами, када се сами себи обраћамо изнутра, *сиљашњости* је оно што се нама обраћа, захваљујући тим знаковима из вањског света који на нас насрћу и окупирају нас, и чији жагор у потпуности покрива наш импулсиван живот. Чак и наш такозвани *унутрашњи живот*, није ништа друго до *шало* знакова дошао споља под изговором да нас означи на један „објективан“ и „непристрасан“ начин – талог који без сумње поприма *конфигурацију* импулсивног покрета који је карактеристичан за сваког појединца, и прати наш начин реаговања на ову инвазију знакова, које нисмо само измислили.“

Пјер Клосовски

Кроз *Зачарани круг* Пјера Клосовског отвара се, како луциферовско, тако и аристофановско еротолошко поље „зачараних кругова“ Платоновог Ерота који лакрдијашки израња из расцепа „јер смо (...) преполовљено знамење од једног човека, јер смо, расечени као своје“¹ и демонски испуњава простор *између* човека и богова, те „(...) никада није ни сиромашан ни богат, а у средини између мудрости и незнања.“² И данас се крећемо између: културе и соматикуса, универзализма и кретања живота, дискурзивног мапирања и флукса, произвођења смислова и импулса, свести и ничеанске незасите силе живота, морала (моралности) и локуса као тачке концентроване тензије сила активних и реактивних које покрећу нови животни интервал. И свакако смо у кретању, било кроз Платоново *премошћавање* простора између коначности и бесконачности, било кроз *сталности* у *промени* Ђерђа Лукача, Рикерову *постојаност* у *времену*, Џејмсоно-

1 Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*, pred. i prev. Dr Miloš N. Đurić, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1985, 55.

2 Исто, 74.

ву присутну, а *покојану стварности*, у покушајима да се не избрише знак, отисак и траг човека/бића кроз реч литературе. У зачараном кругу *крећанња* нужно се отвара и амбивалентност/антиномичност наше антрополошке датости обитавања у просторима *mythos*-а управо у кретању *између eutopos*-а и *utopos*-а, те и *eukaliprus*-а и *eucalyptus*-а. И даље се рађају Атлантиде, дионизијски се распомаљујемо у Аркадијама, путујемо у потрази за Златним руном, прате нас Панова фрула и Орфеј на прамцу Арга, птице са Истока праве савршене кругове. Путујемо, макар и као Слепи путници на Нојевој Арци³, будимо се у Рају, и кажемо да смрт није *Нишија* (страшно).

Да ли нам се на хоризонту, заправо, истих очекивања која су постављена у модификоване дискурзивне, идеолошке и културолошке оквири који су своје метаморфозе нужно морали доживети уколико не можемо заобићи трансисторијски императив процеса историзовања, ипак помаљају *фигуре Наде и жеља зване Утопија* у овом САДА? У том смислу, и овај рад кретаће се *између* позитивне и негативне херменеутике Пола Рикера, односно херменеутике сумње и обнове, као процеса демистификације и херменеутике која отвара приступ управо животу. Додаћемо – зашто не и илузијама?(!) У оквиру наведених теза, пратићемо и дијалектику односа Џејмсонове позитивне и негативне утопије која следи Блохову херменеутику у којој

„све на свету постаје верзија неке првобитне фигуре, манифестација оног првобитног кретања ка будућности и ка коначном поистовећењу са преображеним светом, са Утопијом, чије се живо присуство (...) може увек открити инструментима и механизмом наде, иза свих могућих изопачења и испод свих могућих слојева притиска.“⁴

Но, не можемо а да се на запитамо: не распаљујемо ли, заправо, исте хераклитовске ватре о непрекидном постојању и неумитном *крећанњу* већ постојећег? Покрећемо ли исто питање реверзибилности временског тока? Говоримо ли о паљењу и гашењу ватре у игри света која се може разумети једино просторно, не и темпорално? Постављена питања управо отварају *међу-простор* *eutopos*-а, као „непостојећег“, и *utopos*-а као „доброг/могућег/постојећег“. Овиме се додатно промлематизује и амбивалентност појма апокалипсе. Да ли говоримо о апокалипси у контексту смењивања пропасти света (*ekruyosis*) и стварања света (*diakosmesis/apokatastasis/palinogenesis*), или о апокалипси у оквиру њених изворних, етимолошких импликација, од грчког „*apokalypthō*“, као „подизање вела“/„откривање“/„отварање“, спрам „*eucalyptus*-а, изведеног од грчког „*eu*“ као „добро“ и „*kaluptō*“ што значи „прекрити/затворити“? Кроз поменутне равни наших антрополошких датости, своју потврду налазе дијалектика односа позитивне и негативне утопије, херменеутика сумње и обнове, утопијска ахроност и хроникалност, дијалектика Џејмсоновог Идентитета и Разлике, односно утопијског импулса свакодневног живота појединца смештена у шири контекст идеолошких и културолошких, те и политичких импликација оног утопистичког које утопија, као таква, у себи нужно садржи.

3 Енглески „Ark“. У званичном преводу књиге на српски: Нојева Арка. Ради доследности преводу књиге којим ћемо се у раду користити, и због метафоричне и ироничне употребе термина „арка“, користимо се термином који је дат у преводу.

4 Фредрик Џејмсон, *Марксизам и форма: дијалектичке теорије књижевности XX века*, прев. Др Душан Пухало, Нолит, Београд, 1974, 133.

Између позитивне и негативне херменеутике – преко моста „исконских вода Океана“

У распршености Деридиног мноштва, разлика јесте догађање као кретање плуралитета у коме се константно отварају нови дискурзивни простори. Спрам Деридине позиције, профилише се теза Ж. Бодријара о кретању као нултој вредности хипертеличне архитектонике „белог шума индиференције“ у којој „имагинација има моћ (...) и небо је сишло на земљу, небо утопије, па оно што се некада оцртавало као блистава перспектива, испоставило се као катастрофа под лупом времена. Ми већ предосећамо злокобни задах материјалних рајева“⁵, те се губи сваки смисао у покушајима да се направи разлика између реалитета и симулакрума. Но, попут Бодријарове парадоксалне stasis-позиције бујања којом се укида свака могућност кретања разлике и расутости који су, по Дериди, првобитни, Деридина позиција апокалипсе апокалипсе исто тако укида њену амбивалентност, и редукује је на појам краја (истине) која би зауставила: живот, историју и кретање. Да ли се Деридином кретању заустављамо, док кроз Бодријаров префикс *хипер* ипак нешто *покрећемо*? Чиме човек исписује себе и свет, односно себе у свету и кроз свет? Ако смо у stasis-у, онда смо и у Деридиној истини као „укочености смрти“. Јесмо ли, следећи било Бодријарове, било Деридине позиције опет и свакако пред: новим небом, новом земљом и новим Јерусалимом? Како год ротирали (своје) позиције, колико год нам се небо утопије приближавало и нови Јерусалими творили, апокалиптични крај огољености истине свакако не можемо преживети.

У процесу конституисања наших наративних идентитета, и даље васкрсавају утопије-polisi, градови човека који се кроз, како истиче Срвије, индивидуалну свест ослобађају структура Традиционалног града, да би створили два нова света, земаљски и небески, два нова града у коме је онај Божји у изгнанству на Земљи. Сада Држава Божја нема више обрису, утврђених правила и строгих геометријских облика. Утопија постаје „датост (која је) донета пред људе неумитним током разума“⁶ и времена Апокалипсе, те и „оно што је било у простору, сада се смешта у време по окончању времена“⁷, док је „Запад преузео не откривање Новог света, већ враћање на своје почетке преко исконских вода Океана.“⁸ Ту негде, између позитивне и негативне херменеутике, између eutopos-a и utopos-a, aukaliptus-a и eucalyptus-a, преко Океана, кроз инвазију знакова који долазе из спољашности, кроз наше антрополошке и дискурзивне датости, вазда стоји мост између Неба и Земље, богова и људи, коначности и бесконачности, а преко којег упорно покушавамо да ходамо, као кроз простор у коме се стално сучавамо са реверзибилним током времена.

Бесконачност напуклих огледала

Како је настала Атлантида? Као митоморфна утопија, као загонетка сопственог постојања и непостојања, „њеном локацијом ако постоји, њеном судбином ако је постојала, и њеним антрополошким значењем у оба случаја, постоја-

5 Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, прев. Бранка Рајлич, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000, 161.

6 Žan Servije, *Istorija utopije*. Clío, Beograd, 2005, 71.

7 Исто, 78.

8 Исто, 116.

ла или не (...)“⁹ И жудња је стварна, премда је све остало фикција. То је жудња за рајем, за „златним крајевима источних легенди“¹⁰. Али, „дефинитивна победа хришћанства задуго покопова мит о Атлантиди. Замењује га Еден, јудеохришћански рај – на Истоку“¹¹. И Атлантида не мора бити вероватна. „Атлантида нипошто не мора бити рај да би егзистирала. И ми постојимо, а од раја смо прилично далеко.“¹²

Како се родио бесмртни Црни коњ, Арион?

„Арион се у греху роди (...) Једном се Посејдон, Отац мора, заљуби у сестру Деметру, Мајку земље (...) Али, Деметра беше заљубљена у живот и рађаше на другој страни од божанске, која се у та древна времена звала људском и лежала у простору (...) између Истока и Запада, невидљивој, између Олимпа и Хада, а, веле, и на једној трећој, раскрсници између Живота и Смрти.“¹³

Чије смо трагове следили и до Нови Јерусалима дошли? Трагове чије „стопе нису у живот утиснуте.“¹⁴ Следили смо стопе *бића Метала* и дошли до Новог Јерусалима „са својим рудиментарним насеобинама, на минимум сведеном материјалношћу, која је демонстрирала духовност као покретачко начело Ледене епохе.“¹⁵

Преко ког *мост*а смо корачали у *међувремену*? Преко оног који нас је водио путем исконских вода Океана, преко Аркадије, земље питомине, до Лаконије, земље хладне, беле и мртве, до еукалиптичног тона који нас је отворио кроз онај аукалиптични, у коме се све ново твори, до Ледене епохе постапокалиптичног Новог Јерусалима, односно апокалипсе апокалипсе – до огољене истине као укочености смрти. Водила нас је *Нага* у спасење људске врсте, те смо Нојевом Арком пловили са Слепим путницима који су историју своје врсте хтели да сачувају, тако што су нашу *нагр*изали. Дошли смо и до Новог Раја у коме смо „демократски“ сањали да смо се пробудили, у уверењу да је то најстарији сан од свих, најстарији мит о срећи. Били смо ослобођени од стрепње и ишчекивања Страшног Суда. Добили смо *бескрај* и *вечности*, да бисмо се запитали – зашто постоји Рај, зашто сањамо о Рају? Добили смо одговор – „Можда зато што су вам ти снови потребни (...) Јер не можете да живите без њих.“¹⁶ Но, ипак, рекли смо, јер смо слободу избора имали, Страшни Суд нисмо ишчекивали, Нови Јерусалим смо пронашли, у коме смо се продуховили: „Сањао сам да сам се пробудио. То је најстарији сан од свих, и ја сам га управо сањао.“¹⁷ И ту негде, *између*, Атлантиде и Новог Јерусалима - Новог Раја, сусрели смо се и са смрћу. Но, није то *Ниш*та страшно. Попут среће, и то је

„наш одабрани мит, и готово исто толико илузија, колико и мит који је инсистирао на остварењу и усхићењу када се огласи последња труба и када се

9 Borislav Pečić, *Atlantida: Epos*, Solaris, Novi Sad, 2006, 9.

10 Исто, 10.

11 Исто, 11.

12 Исто.

13 Борислав Пекић, *Аргонаутика: фант*азмагорија, Српска књижевна задруга, Београд, 1989, 11.

14 Борислав Пекић, *Нови Јерусалим: го*ш

15 Исто, 157.

16 Džulijan Barns, *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*, prev. Ivana Đorđević i Srdan Vujica, Centar za geopoetiku, Beograd, 1994, 304.

17 Исто.

гробови наједном поотварају, када се излечене и обезгрешене душе придруже заједници светаца и анђела.¹⁸

Поред фигуре *наде*, у нама опстојава и *страх*, онај којим се замењује страх од Бога. Но, прича нам каже да убедљивији аргумент не долази од боже непојмљивости, него наше. Не можемо а да се не запитамо да ли је и homo sapiens могућ „као такав“, пошто човек, рећи ће Пекић, свакако није? Да ли је заиста наша историја „имала постепени, мада и помало џомбасти успон индивидуализма (...)“, док смо се надали „да се оптерећујући процес одрастања завршавао са човеком – homo erectusom у свој својој висини, sapiensom у свој својој мудрости – који коначно прангија за сопствени рачун.“¹⁹ Није то *Нишита* страшно. „Реч која је најистинитија, најтачнија, најиспуњенија значењем јесте реч 'НИШТА'.“²⁰ Да ли је та реч наш топос или утопос? Да ли њена бременитост значењем, те и смислом управо потврђује фигуре: наде, среће, страха, жудње, чежње за бескрајем и вечности? Је ли она предстаља наш одабрани мит, нашу одабрану (утопистичку) утопију? Можда. Али није једини! Имамо слободу избора, па ћемо из читаве палете митоморфних утопија, на међи између Истока и Запада, на раскрсници између Живота и Смрти, између Олимпа и Хада, пробрати још покоју утопију-мит, јер „прича остаје (...) Прича је тачна, ни најмање зато што она тако жели, она то мора. (...)“ и „што лепше јер је истинито, што истинитије јер је лепо, и ова радосна умножавања настављају се у бесконачност паралелних огледала.“²¹

И питамо се - у радосном умножавању бесконачних низова паралелних огледала које смо све то приче, које **су морале** бити истините, испредали, а да би свако појединачно огледало-прича, у сопственој митоморфности, напукло? Ту где је огледало напукло отвара се и нова пукотина, те и простор за нове приче. И све јесте бесконачни низ конструисања и деконструисања, преплитања речи које траже своју форму којом ће пронаћи неки нови смисао. *Крешање!* И заиста, има ли апокалипсе као *краја* – опет чега: историје, митова, утопија, нашег дела, приче, нас? Тада не бисмо имали више никакве вампире за упокојити, а ни за вакрсавати. Остварила би се утопистична илузија последње трубе наше окамењености и још једаред бисмо били расечени на два дела, те и „ходили на једној ноzi, као они што играју на мешинама.“²² За сада, још увек ходамо усправно. Или, барем, ту илузију можемо, ако не и морамо себи да дозволимо.

Можда све јесте почело од саstrуганог палимпсеста и празног листа хартије, ту „*између* онога што се види, дубоко испод обриси и белега видљиве повести“ где ће „тећи невидљива историја изумрлих раса и несталих племена која не зна за крај.“²³ И Рат је доносио Ватру, Глад и Кугу. „Најзад је долазила смрт да их уједини.“²⁴ А Бог је ћутао. „Свако је (дело) за себе. Свако је свој свет.“²⁵ Додаћемо, нека и свака прича буде за себе и свој свет. Нека, за сада, и свако остане са својом причом. Нека се свака *Аргонаутика* „чита као самостална прича. Она то и јесте.

18 Džulijan Barns, *Nije to ništa strašno*, prev. Ivan Filipović, Geopoetika, Beograd, 2008, 54.

19 Исто, 80.

20 Исто, 85.

21 Исто, 66.

22 Платон, нав. дело, 54.

23 Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, 8.

24 Исто, 23.

25 Исто, 25.

Пре ње не беше ништа, а после ње све је само понављање.²⁶ Но, већ на самом почетку празног листа хартије, у сну, кроз *нихтиу фантиазмајшон*, ноћ авети, у довршењу дела, приче, у *крају*, кроз потпуно стапање са њим, осетисмо *Нишија* - „било је то ништа – блаженства.“²⁷ Међутим, кроз исту ноћ авети зачули смо звуке неке фруле. Огледало краја је напукло, отворила се нова пукотина. Неко би рекао, нови вампири које ваља упокојити. Васкрснуће нови! Прича их не да! И тачна је. Мора да буде. Чак и када помислимо да је смрт наш крај, изрониће још једно *Нишија блаженства*.

Напукло је и огледало дионизијске Аркадије, јер

„обмана у којој је (Арион) зачет остави му црним телом бео траг греха – бледу белегу на челу; а дубоко у њему, испод раскошних облика и знатних моћи, трајно и опако незадовољство његовим животињским стањем, и извор његове несреће.“²⁸

И кроз пукотину пролази Ноемис који сагорева на елеусинској ватри, свој стари грешни живот „спремајући се за његов нови круг.“²⁹ Земља, попут приче, плану, „Хелладу претвори најпре у црно у згариште, а онда, истог трена, јер Времена не беше, и шта је Пре а шта је После није се знало, у опет зелен, бујан и плодан живот.“³⁰ Богови имаше своје приче, али имаше је и људи, те у почетку времена, у пукотини, у исто време, и два света беху створена – свет човека и свет Богова. Међутим, схватише Богови, пошто се заврши њихова битка са Кроном и Титаном његовим, да из њиховог света „несташе последњи озбиљни догађаји, те црна чамотиња наста“, и рече им Ноемис: „Тад обратисте свој поглед доле, и шта видесте? Племениту расу људи што ради, ствара, и на добрима својим, у миру, срећи и благостању, пландује. Атлантиду Велику човечанства првог. Ево нам забаве, рекосте, ево нам правог живота!“³¹ На нама је или на причи да пресудимо чија је прича правичнија. И док се, са једне стране, поново рађа Атлантида, са друге, нестаје *друга обала*. Хад плану, јер „оно што те убија, и живот ти даје“,³² а наша прича остаде препуштена заборава да би опстала у могућности избора, у повести, у новом Аргу – у новом кругу распламсавања хераклитовских ватри и Ерота у *mythos*-у који увек изнова лакрдијашки израња из уланчаних пукотина и расцепа.

И поново смо на води, поново прелазимо исконске воде Океана преко моста који из Старог света води у Нови свет, преко Атланског океана у коме труне легендарна Атлантида, са путницима у „црној одећи вере.“³³ И опет трагамо за Златним руном док „лута Харонова хадска чамлађа с товаром немушних сени, црних од самртне чамотиње, вољом Богова испловила из пакленог слива Стикса на отворену пучину.“³⁴ Отворена пучина, у црној чамотињи и злокобној слутњи аргонаутске потраге, отвара нову пукотину како се од Истока креће ближе Западу.

26 Борислав Пекић, *Аргонаутика: фантиазмагорија*, 489.

27 Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, 42.

28 Борислав Пекић, *Аргонаутика: фантиазмагорија*, 12.

29 Исто, 68.

30 Исто.

31 Исто, 466.

32 Исто, 482.

33 Borislav Pekić, *Atlantida: Epos*, 19.

34 Борислав Пекић, *Аргонаутика: фантиазмагорија*, 203.

И даље ходамо ка Обећаној земљи располућени на две половине, „Човека златних очију усамљености“ и „Човека гвоздених очију посутих рђом.“ А,

„птица је летела с Истока, с океана (...) Нестала је када је на празном небу, изнад осеке мора у златно предвечерје, дотакла најдубљу **тајну живота, тајну смрти**, и тиме постала савршена. Биће без душе нашло је у себи више поштовања и смисла за мистерију постојања од њега, човека, бића изабраног да у њу проникне.“³⁵

Опет ће нам прича рећи да

„је време, у месту постојећи, пролазило, воде су, не мичући се, текле, невидљиви је Арго, место не мењајући, Хелеспонтом бродило у ноћи једног дана, у дану једне ноћи, увек исте, увек једне(...)“; док „од свију Аргонаута ведар беше, колико је зла коб надвита над походом допуштала, само песник Орфеј, јер у тај пар имађаше другу бригу – како ће за будућа поколења описати *божанску хармонију* што је на лађи владала.“³⁶

И поново од једног привида направисмо два, док је „разум свет обасјавао лажним, вештачким светлом.“³⁷ Но, један сноп вештачке светлости ниже нове пукотине, и читаве слојеве палимпсест-прича и „нових“ историја и привида. Острво среће остаје далеко иза нас, у Златном добу Платоновог Атлантида, и поново чујемо апокалиптичне тонове у свету подељеног универзума. „У Златно доба (...) постојале си само вера и љубав, на којима се држао свет људи. Касније, у Доба мрака, у гвоздено доба разума, њима је придодата *нада*, која Златном добу није требала. Придодата је *нада* да ће се Златно доба вратити.“³⁸ Данима падају кише, воде океана надоласе и Атлантида нестаје. Попут Панове фруле и песника Орфеја, у роботско-андроидско-хуманоидном свету постапокалиптичне Атлантиде, птица која лети с Истока, пролази кроз пукотине да би се отворио нови простор за будућа поколења којима ће се пренети белег видљиве повести и историја изумрлих раса која *не зна за крај*. И фигура *наде* опстојава у просторима приче између: постојећег и непостојећег, могућег и немогућег, нових почетака и нових крајева, прикривања и раскривања. Од истине и краја једино се може очекивати нешто што нам стално *измиче* – *нада* у *нади* као највећа тајна неизвесности и жудње – тајна Живота као најдубља тајна Смрти. Птица са Истока „стала је описивати пуне, савршене кругове (...) и једноликим крицима изгубљеног бића расањивала **живот** испод себе.“³⁹ Попут Хеладе која се у згариште претворила, у својим утопијским фигурама *наде* и *неизвесности*, живот поново почиње да буја, а прича да расејава слојеве својих палимпсеста који се, попут историје, неумитно умножавају и уланавају кроз нове пукотине.

На празном листу хартије, од кога смо кренули, исписали смо још једну *Историју светиа у 10 ½ поглавља*, кроз још једну причу-матрицу, још једну фигуру *наде* – библијски старозаветни мит о Потопу. И поново смо на броду, на исконским водама океана. Овога пута, Слепи путник проћи ће кроз пукотине сваке од прича-фрагмената, нанизаће напукла огледала и привидно нас напусти-ти у последњој причи о Новом Рају. Вратимо се на најстарији сан од свих – сан о

35 Исто, 37.

36 Борислав Пекић, *Аргонаутика: фантасмагорија*, 232., 240.

37 Borislav Pekić, *Atlantida: Epos*, 43.

38 Исто, 261.

39 Исто, 294.

нашем **буђењу**. И подсетимо се шта нам је донео. Изгубили смо све: наде, страхо-
ве, чежње и зебње Изгубили смо *сан* онога тренутка када смо се пробудили, ми-
слећи да ћемо се тако себи вратити. Сами, огољени, слободни и ослобођени – од
чега и да бисмо ишли ка чему? Куда бисмо тако потпуно огољени, толико „демо-
кратски“ своји? Да ли смо се пробудили и из приче изашли? Не, нисмо! У ПРИ-
ЧИ смо - о Старом Рају. Огледало, у коме смо мислили да ћемо, пробуђени, се-
бе видети, је напрсло и отворило пут ка *смрти* која (ни)је *Нишита* (страшно). И
признајемо да у Бога не верујемо, али да нам *недостигаје!* Док све, углавном, своди-
мо на „објективне корелативе нормалног стања ума,⁴⁰ питамо се:

„а шта је с овим: шта да никада нисте помислили на смрт, да сте живели свој
живот као да сутра не постоји (и не постоји, узгред) (..) и онда, таман када
сте коначно приморани да се помирите са својом сосптвеном смртношћу,
откријете да ово ново осећање значи да цела претходна прича нема сми-
сла?“⁴¹

У нашим покушајима, како да упокојимо вампире, тако и да их оживимо, у
причи о смрти и прошлости, остајемо запитани да ли је прошлост икада попу-
штала свој стисак? Пекић каже да човек *као шакав* није могућ. Како онда јесте
могућ? Шта значи „човек као такав“? И шта би, онда, значило рећи живот „као
такав“, смрт „као таква“? Да ли једино прича постоји „као таква“? Онда је и све
до сада речено заправо Рикерова квазипрошлост наративног гласа којом фикци-
ја, у Барнсовој земљи контрадикторности, тишине и *напрслина* наших незнања,
једино тишином *проговара*. Послушајмо тишину последње приче у овом низу на-
прслих огледала, у којој нећемо читати о себи „као таквима“ и у којој знаке то-
га да смо, можда, умрли и „пробудили се“, нећемо показати. Замислимо! У при-
чи смо. Присетимо се - од једног привида увек можемо направити барем два, од
само једне пукотине сваку следећу у низу, од једне *речи тишине* читаву инвазију
знакова којима *тишина речи проговара*.

У леденој шпиљи откривеног Новог Јерусалима 2999. године, у далекој бу-
дућности која је већ прошла, а прошлост ће тек доћи, ископали смо костур пацо-
ва, човека и кртице.

„И управо је положај безграничног поверења и међусобне упућености тих
фосила, чије би се смртно непријатељство и сада памтило да је сећање по-
жељно, да се памтити уме, да се о преисторији човечанства ишта поуздано
зна, давао дирљивом призору смисао који је храбрио *наде* да сам у предвор-
ју величанственог, за свет спасоносног открића.“⁴²

Дошли смо до „твореног новог“, до Раја и до постапокалиптичног простора
„савршеног хуманитета“ у коме се „заледила она антрополошка оријентаци-
ја хуманитета која је представљала његову једину *наду*.“⁴³ И иако сећање више
није пожељно, иако се памтити више не уме, причамо још једну причу, ма коли-
ко хладну, научну, систематичну и логички утемељену. ПРИЧАМО! Упркос томе
што „новојерусалимски свет за собом оставио мало писаних трагова.“⁴⁴ Колико
пута смо, у овом низу фрагмената, у овој *Историји светиа у 5 поглавља*, у рука-

40 Džulijan Barns, *Nije to ništa strašno*, 91.

41 Исто, 93.

42 Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, 156.

43 Исто, 158.

44 Исто.

ма имали празан лист хартије, и када? У далекој прошлости, 1347. године, која ће у фантазмагоричном путовању приче-потраге тек доћи, 1987. нечијег животног САДА уз звуке Свирача из Златних времена која се у том Сада јасно чује, и у будућности фантазмагорије која је прошла, а писаних трагова много немамо. Не проговара ли у овој Историји света понајпре празна хартија као највећа напрслина и пукотина која нам се до сада отворила, као највећи вампир од свих, а кога, чини се, понајмање желимо упокојити? Кроз њега све остало у причи и кроз причу васкрсава, па и Нови Јерусалим, и „белег видљиве повети“, као и оне „невидљиве“ која **ће неумитно тећи**. Која то повест и даље неумитно тече 2999. године у леденој шпиљи Новог Јерусалима у хармонији односа фосила пацова, човека и кртице? Може бити да је у питању повест Свирача из Златних времена „који је изашао из бајке да људе у њу песмом поведе.“⁴⁵ И успели смо из ње прве звуке да измамимо. Или она из нас? Или је звуке измамила историја Приче која неумитно тече, да би било што лепше јер је истинито, што истинитије јер је лепо?

Литература

- Barnes, Džulijan, *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*, prev. Ivana Đorđević i Srđan Vujica, Centar za geopoetiku, Beograd, 1994.
- Barnes, Džulijan, *Nije to ništa strašno*, prev. Ivan Filipović, Geopoetika, Beograd, 2008.
- Велш, Волфганг, *Наша постмодерна модерна*, прев. Бранка Рајлић, Издавачка књижевна Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000.
- Pečić, Borislav, *Atlantida: Epos*, Solaris, Novi Sad, 2006.
- Пекић, Борислав, *Аргонаутика: фантасмагорија*, Српска књижевна задруга, Београд, 1989.
- Пекић, Борислав, *Нови Јерусалим: гошћинска хроника*, Политика, Београд, 2004.
- Platon, Ijon, *Gozba, Fedar*, pred. i prev. Dr Miloš N. Đurić, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1985.
- Рикер, Пол, *Сојство као други*, прев. Спасоје Бузулан, Јасен, Службени лист СЦГ, Београд, Никшић, 2004.
- Ротфилд, Филипа, „Филозофија и телесне уметности“, в. *Наслеђе*, бр. 10, ФИЛУМ, Крагујевац, 2008.
- Servije, Žan, *Istorija utopije*. Clio, Beograd, 2005.
- Џејмсон, Фредрик, *Марксизам и форма: дијалектичке теорије књижевности XX века*, прев. Др Душан Пухало, Нолит, Београд, 1974.

UTOPIA OF THE APOCALYPSE (TODAY) – PEKIĆ AND BARNES: HOW TO QUIET VAMPIRES

Summary

Following Ricoeur's positive hermeneutics of restoration and negative hermeneutics of suspicion, as well as Jameson's dialectics of positive and negative Utopia, by applying the method of bricolage, the paper examines the modes of Story and Storytelling transitions using the story fragments from Pečić's *Argonautica*, *Atlantis* and *New Jerusalem*, that is to say Barnes's *History of the World in 10 ½ Chapters* and *Nothing to be Frightened Of*. By selecting and chaining in the fragments of the works in question, the paper affirms the

45 Исто, 198.

initial hypotheses regarding the interminable story chain-like progression through the “cracks” opening up new realms of storytelling development within the *in-between* horizons of: eutopos and utopos, apokalypsis and eucalyptus.

Key words: apokalypôt, eucalyptus, eutopos, utopos, mythos

Jasmina Teodorović

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА ЗВЕРКА И ДВА ЊЕНА ДЕТЕТА: ИСТОРИЈА СВЕТА У 10 ½ ПОГЛАВЉА И МЕСЕЧЕВА ПАЛАТА КАО ИСТОРИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА

У овом раду анализирају се одлике историографске метафикције у романима *Историја света у 10 ½ поглавља* Џулијана Барнса и *Месечева палата* Пола Остера. Наизглед потпуно различита, ова два романа, сваки на свој начин, показују исто постмодернистичко неповерење према великим историјским нарацијама, исту сумњу у могућност достизања објективног знања о прошлом и исту метафикционалну свест о томе да је слика прошлости коју граде само субјективни конструкт. Барнсов роман, који глобалну историју представља као дисконтинуирани низ засебних прича различитих приповедних структура, преиспитује наративне конвенције и историје и књижевности, указујући на њихову сличност и, самим тим, илузорност историјске објективности. Остеров роман, с друге стране, заправо је једна отворено субјективна интимна историја лишена могућности потпуне спознаје, која истовремено говори и о колективној америчкој историји, једнако крхких истина у својој заснованости на миту.

Кључне речи: историографска метафикција, постмодернизам, интертекстуалност, метафикционалност

Романи *Историја света у 10 ½ поглавља* и *Месечева палата* објављени су исте, 1989. године. Исте године, пад Берлинског зида означио је крај једне ере човечанства, а Френсис Фукујама запитало се није ли и самој историји, у смислу јединственог, кохерентног, еволутивног процеса, дошао крај.¹

У то време, расправа о историји увелико је била у пуном замаху у оквиру постмодернистичког дискурса, и чинило се да је растанак неизбежан – ако не са историјом у Фукујамином смислу, а оно бар са традиционалним поимањем историје, као истините, објективне, свеобухватне нарације. С друге стране, и даље се расправљало о томе шта заправо сам постмодернизам представља.

У својој утицајној студији *Поешика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, Линда Хачион покушала је да укроти ову „постмодернистичку зверку“² која се, чини се, јавља у толико разнородних обличја да је свако може одредити на другачији начин, и као радикално револуционарну и као нео-конзервативну.³ Међутим, суштински парадоксалан и камелеонски по сопственом избору, упозорила је у својој књизи Линда Хачион, овај феномен опире се било каквом уском, стриктном или коначном дефинисању – једино што је сигурно у вези с постмодернизмом јесте то да сигурности нема. Ултимативни и дефинитивни одговори једноставно не постоје, постоје само нестални, променљиви и увек контекстуално условљени одговори. Овај постмодернистички скептицизам

1 Френсис Фукујама, *Крај историје и последњи човек*, ЦИД, Подгорица, Романов, Бања Лука, 2002, 20.

2 „... постмодерн беаст...“, Линда Хутцхеон, *А Постмодерн Проблематицс*, Университи оф Торонто, 1, <http://hdl.handle.net/1807/4358>.

3 *Ибид.*, 1.

је скептицизам усмерен ка свим врстама конвенција и универзалија које су некада можда и деловале као датости, а сада се, као и сви остали системи значења у које смештамо свет око себе, посматрају као људске конструкције. Отуда и подозривост постмодернизма према оним идеолошки подупртим, тотализујућим метанарацијама које су нудиле наменска објашњења света. Деструктурирање ових структура постмодернизам парадоксално врши изнутра – градећи их, а потом рушећи, да би показао њихову провизорност.⁴

А једна од великих наратија на коју се постмодернизам обрушио свом својом преиспитивачком силином била је традиционална историја. Тврдња да је историја само још један дискурс и да као таква није ни по чему супериорнија у односу на остале врсте дискурса, постала је распрострањена међу постмодернистима. Још једна људска конструкција проистекла из жеље да се испишу странице човечанства које би, повезане у целину, могле открити какав одговарајући смисао или исцјавати потребну Истину, историја је пред налетом постмодернистичке свести о плуралистету истина, увек лично обојених, идеолошки натопљених и контекстуално условљених, остала без својих традиционалних упоришта. Историји су одузете објективност, веродостојност и истинитост – она обележја овог дискурса која су га, између осталог, чинила научним, али и оне наративне конвенције попут хронологије, кохерентности, каузалности и телеологије, које је традиционално делила са фикцијом. Са постмодернистичког становишта, историја је заправо веома налик књижевности – обе крећу од произвољно одабраног материјала, који се, затим, једнако произвољно тумачи и представља у облику наратије истих утврђених законитости.⁵ И мада на овај начин проблематизује природу историјског знања, постмодернизам не одустаје од прошлости. Он јој се у ствари враћа, али опрезно, без илузија о могућности достизања објективне истине.⁶

Осврт на прошло, било да је историјско или књижевно, у постмодернистичком роману, који Линда Хачион назива историографском метафикцијом, врши се са овом критичком дистанцом коју је установила постмодернистичка теорија.⁷ Историографска метафикција је постмодернистички освешћена, парадоксална (и пародијска) историјска метапроза. У њој равноправно сапостоје контрадикторне димензије историјског, метафикционалног и интертекстуалног. Оно историјско у њима обезбеђује чврсту повезаност са спољашњим светом, али оно метафикционално и интертекстуално одређују услове под којима се та повезаност остварује – са свешћу да је прошлост текстуална, и да је она у роману присутна као конструкт, и то један од многих. Засновани у стварном, ови романи истовремено говоре о својој фикционалној „нестварности“, преиспитујући традиционалне границе између књижевности и историје заједно са њиховим заједничким наративним конвенцијама.⁸

Романима *Историја светиа у 10 ½ поглавља*⁹ и *Месечева палата* историографска метафикција је заједнички именилац. Оба се баве прошлосту, и, премда

4 Погледати: Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988.

5 Погледати: Ричард Еванс, *У одбрану историје*, Српска књижевна задруга, Београд, 2007.

6 Linda Hutcheon, *op. cit.*, 1988, 88.

7 *Ибид.*, 223.

8 *Ибид.*, 89-90.

9 У даљем тексту: *Историја светиа...*

они проговарају о различитим прошлостима, и то чине на различите начине, и у једном и другом оваплоћене су исте постмодернистичке сумње – оне које се тичу (не)могућности непроблематичне спознаје тих прошлости.

У *Историји светиша...* Барнс у квазинаучно прецизних 10 ½ поглавља нуди једну метафикционалну глобалну историју. У њој свака појединачна прича представља другачији делић фиктивне или стварне људске прошлости. Временски и просторно удаљене, оне лутају од времена Потопа до садашњости или блиске будућности, од митских локација Арке и модерне рајске сценографије до Француске и Јужне Америке. Како то налаже једна историја света, у Барнсовом роману смењују се и векови и континенти, мада свеобухватност иронично обећана насловом никад није била сама по себи циљ, већ једна од мета ауторове пародије. Тако просторно-временска разноврсност Барнсових нелинеарно поређаних прича, уместо да сведочи о свеобухватности, заправо више говори о несамерљивости свега онога што је изостављено, а што је део прошлости света.

С друге стране, Остеров роман заправо представља једну метафикционалну интимну историју. У *Месечевој палати*, наратор интертекстуално слојевитог имена, Марко Стени Фог, са временске дистанце од скоро двадесет година покушава да реконструише један део своје прошлости. Његова прича ретко напушта северноамерички континент (тачније, САД), и мада се велики део радње одвија крајем шездесетих и почетком седамдесетих година двадесетог века, историјске референце сежу до времена када је Колумбо остатку света обзнанио његово постојање. Остер се, дакле, у *Месечевој палати*, када је у питању колективна историја, бави првенствено историјом сопствене земље, и то тако што разоткрива њену заснованост на миту.

И Барнс и Остер у својим романима деконструишу митове – Барнс оне интернационално утицајне хришћанске митове као што су мит о Ноју и Потопу, о Јони или еденском загробном животу, а Остер оне моћне митове америчке нације попут мита о Западу, Америчком сну, мита о граници или напретку. Барнсовим митовима приступа отворено пародијски, поверавајући причу о Ноју једном непоузданом животињском приповедачу или разматрајући приповедну анатомију мита о Јони. У првом поглављу, дрвоморчевом „истинитом“ причом врши се систематично конструисање, а потом деконструисање мита о Арци. На темељима детаља из општеприхваћене верзије мит се прво гради, да би касније био срушен исправкама бестијалног приповедача, уз неизбежан подсмех нелогичностима приче сентименталних Нојевих потомака. Дата из перспективе представника оних који немају гласа, она подрива ауторитативну верзију победника¹⁰, у овом случају, људског рода. Приповедач свесно изазива устаљена веровања („...шта ваше архиве о томе кажу? ... Има ли тога у вашим архивама?“¹¹), инсистирајући, притом, на непристрасности сопствене (опет неминовно пристрасне) приче: „преносим оно што су птице говориле, а у њих се може поуздати.“¹² С друге стране, мит о Јони Барнс метафикционално анализира са становишта његових наративних одлика: „И није нека прича, зар не? ... Ако размотримо Бога не као

10 Woiciech Drag, *The Search is All?: The Pursuit of Meaning in Julian Barnes's "Flaubert's Parrot", "Staring at the Sun" and "A History of the World in 10 ½ Chapters"*, University of Glamorgan, 2007, 14, <http://www.julianbarnes.com/docs/Drag.pdf>.

11 Џулијан Барнс, *Историја светиша у 10 ½ поглавља*, Геопетика, Београд, 2006, превод: Ивана Ђорђевић и Срђан Вујица 24, 28.

12 *Ибид.*, 26.

протагонисту и моралног насилника већ као аутора ове приче, морамо му дати ниске оцене за радњу, мотивацију, напетост и ликове.¹³

Остер, опет, демистификује традиционалну америчку идеју о Западу рашчлањујући је на низ саучесничких митопејских дискурса – од уметности до популарне културе – који су заједно допринели стварању романтичне представе заводљиве америчке пустоши. Запад је истовремено оно пространство којим лутају Ефинг, Фог и Барбер и место са дрчевих разгледница које шаље ујак Виктор; место где су „снимани сви они филмови о каубојима и Индијанцима“, куда „идиот с рекламе за 'марлборо' сваке вечери ... јаше“¹⁴ и место са првих режимских илустрација Томаса Морана; нестала америчка претколонизацијска идила са слика Ралфа Алберта Блејклока и земаљски пандан освајања непознатог свемирског простора. Запад је некадашња, а Месец нова освојена граница - њихова све већа физичка удаљеност, међутим, није сразмерна ступњу људског прогреса: „од оног дана када је избачен из Раја, Адам никада није био даље од куће.“¹⁵

Огољени до својих провизорних дискурских костура, митови у оба ова романа остају без аргумената. И Барнс и Остер, при том, постмодернистички поручују да митове ваља деконструисати, можда не да би се у потпуности уништили, али свакако да би се указало на то да су они ипак само митови, односно обичне људске конструкције, чији се одговори, ма како привлачни били, ма како пригодна објашњења нудили, не могу сматрати истинитим.

Апсолутна истина и објективност, уосталом, и саме су хипотетички конструиране без покрића, недостижни идеали историчара – у томе се слажу оба аутора. Код Остера, историја је изразито субјективна, и када се ради о личној прошлости главног лика коју покушава да реконструише свестан недоступности њене потпуне спознаје, и када се ради о деловима америчке прошлости који су, пропуштени кроз свест ликова, присутни у роману. Историјски догађаји у *Месечевој палати* постоје пре свега као подређени део једне личне приче, приче чије су истине самосвесно крхке и субјективне. Тако је слетање на Месец значајно пре свега зато што се временски поклапа са догађајима из приче наратора¹⁶, зато што је Марко Фог у истом тренутку продао и последње књиге ујака Виктора; Чапаквидик, Чикашка осморка, суђење Црном пантеру, о којима Марко сазнаје успут, читајући бачене новине за време свог бескућништва у Централ парку, у сенци су његовог сопственог пропадања. Исто тако, Маркова сећања на неке од догађаја о којима је читао Ефингу (ширење рата у Камбоџи, убиства у Кент Стејту), постоје искључиво као део сећања на самог Ефинга:

„Та повезаност је неизбежна. Услед неког чудноватог рефлекса, ти се догађаји за мене оцртавају у контурама Ефинговог лица, и ја не могу да помислим на њих а да пред собом поново не угледам њега.“¹⁷

И код Барнса, иако наслов и тема дела варљиво сугеришу традиционалну деперсонализованост и дистанцираност, прошлост је превасходно лична. Барнсову историју света, која нипошто није једина, већ само једна у вероватно бескрајном низу могућих, највећим делом чине приче које се тичу појединаца који су у односу на велике историјске нарације маргинални колико и Остерови јуна-

13 *Ибид*, 176.

14 Пол Остер, *Месечева палата*, Геопетика, Београд, 2003, превод: Ивана Ђурић-Пауновић, 143.

15 *Ибид*, 38.

16 Zoran Paunović, *Coping with 9/11: History in the Making in Don DeLillo's and Paul Auster's Fiction*, 2.

17 Пол Остер, *оп.циџ.*, 195.

ци Фог, Ефинг и Барбер. Барнсов избор догађаја који чине *Историју светиша...* свесно је, отворено, чак наглашено субјективан, до те мере да је, наизглед, готово насумичан. Његова историја није о победницима, о богатима и чувенима, о онима који су играли кључне улоге у кључним догађајима за историју човечанства. Напротив – Барнсова *Историја светиша...* јесте постмодернистички децентрализована историја која се састоји од серије прича, већином личних, о онима које традиционалне историје истискују на маргине. У овом роману, различити наратори се смеђују, а са њима и визуре и верзије историје, рушећи концепт објективног, уједначеног историјског приповедања.

Барнс се у свом делу не придржава ни осталих традиционалних средстава за уређивање историје. Његови дисконтинуирани историјски фрагменти нису делићи велике линеарне историјске слагалице у којој је сваки део избрушен у складу са правилима каузалности тако да се савршено уклапа са оним који му претходи или следи, чинећи пукотине скоро неприметним. Напротив, некомпатибилних облика и текстура, они не сачињавају ни хронолошки ни узрочно-последично повезани низ, већ наглашено арбитарно одабране комаде прошлости поређане тако да пукотине између њих делују још веће и непремостивије. Барнс тако отворено поручује да се велике историјске нарације које несрећеном ткиву прошлости намећу принципе каузалности и телеологије не могу сматрати депозитима истине и објективног историјског знања:

„Историја није оно што се догодило. Историја је само оно што нам историчари причају. Био је ту неки узорак, план, кретање, ширење, напредовање демократије; то је ткање, ток догађаја, сложена приповест, повезана, објашњива. Једна добра прича води другој. ... А ми, читаоци историје, подвргнути историји, ми очима прелећемо узорак, тражећи закључке пуне наде, тражећи пут даље. И држимо се историје као низа салонских слика, жанрсцена чије учеснике лако можемо маштом вратити у живот, а заправо је све то много сличније мултимедијалном колажу, где се боја наноси молерским ваљком, а не кичицом од камиље длаке.“¹⁸

И Остер одбија да прошлост у *Месечевој палати* обликује у складу са наративним конвенцијама хронологије и узрочности. Мада то можда на први поглед није тако јасно уочљиво као у *Историји светиша...*, у којој свако ново поглавље започиње нову причу другачијих временских одредница, и у Остеровом роману приповест шета напред-назад кроз време, и када је реч о Фоговим сећањима, и онда када она уступе место оним старијим, сећањима његовог оца и деде. Сем тога, свет Фогове прошлости (и прошлости уопште у *Месечевој палати*) јесте свет којим, уместо каузалности, владају непознатљиве, слепе силе случајности, па његова нарација, пред догађајима који се једноставно не могу објаснити помоћу конвенција, упорно искаче из оног уобичајеног, узрочно-последичног колосека:

„Узрочност више није била демијург који је владао светом: доле је било горе, последње прво, крај је био почетак. Хераклит је васкрсао са своје гомиле балеге, а оно што је хтео да нам покаже била је најпростија од свих истина: стварност је као јо-јо, промена је једина константа.“¹⁹

Из овакве дисконтинуиране прошлости која не представља ризницу одговора већ неодговоривих питања, тешко се може нешто научити – старе грешке не

18 Џулијан Барнс, *оп. цит.*, 239.

19 Пол Остер, *оп. цит.*, 64.

добијају своју сврху или оправдање некаквим поукама за будућност, оне добијају само нова обличја. И код Остера и код Барнса, тако, историја се понавља. У *Месечевој палати*, Фогова, Барберова и Ефингова прича неодољиво личе једна на другу, а њихова им упоредивост, притом, додаје нову, ироничну димензију трагичности. А у позадини ове личне историје чија се временски сабијена понављања догађају у оквиру једне распарчане породице, понавља се и колективна америчка историја – у време када се Марко Фог, неостварени син и унук, спрема да несвесно понови грешке својих предака, и Америка рециклира своју прошлост, додајући нове, амбициозније границе и ратове колекцији већ постојећих. У оба случаја, дакле, и када је реч о личној и када је реч о колективној историји, идеја о напретку постаје неодржива. Слично томе, и у *Историји светиа...*, уместо да одлучно стреми ка прижељкиваном прогресу у који се човечанство вековима убеђивало, историја се спотиче о нове верзије старих катастрофа, а већ виђене грешке упорно опстају освежене новим контекстима. Хиљадама година након што је Ноје поново населио прочишћени свет одабраним примерцима људи и животиња, људи се и даље попут животиња на Арци деле на „чисте и нечисте“, понављају се бродоломи – стварни и метафорички, док савремени покушаји да се спаси свет делују као спорадични случајеви прегалаштва потенцијалних лудака.

У непрестаном дијалогу између форме и садржине који се одвија у *Историји светиа...*, цикличност романа приписује исто својство историји. Из приче у причу, понављају се одређене теме и мотиви (путовање морем, подела на чисте и нечисте, итд.), мада сваки пут са новом нијансом значења у различитим контекстима Барнсових засебних историјских епизода. У Остеровом роману, Месец је лајтмотив упадљиво променљивих значења који истовремено указује и на понављање историје и на цикличну природу самог дела. На овај начин, употребом мотива чија се значења непрекидно мењају, оба писца постмодернистички показују и да нема више оних чврстих, стабилних, аутентичних гаранција значења у које се некада веровало.

Оба писца, заправо, одбацују веровање у једнозначност стварности уопште. Стварност се ствара причом, и може имати онолико верзија колико је различитих, субјективних прича у које се обликује – то нам Барнс показује разноврсношћу наративних поступака у *Историји светиа...*, а тога је свестан и Остеров приповедач док прича о својој прошлости. Приступ свету прошлости остварује се кроз речи, и оба романа метафикционално инсистирају на процесу којим они сами врше наративну трансформацију прошлости. Они поричу ауторитет званичним историјама представљајући их као једностране идеолошке нарације које се од осталих могућих разликују по томе што су њихови пропоненти довољно моћни да их прогласе званичним, али у исто време упозоравају на то да су представе прошлости које се у њима граде једнако провизорне. Док деконструишу, дакле, оба романа свесно остају конструкти – у *Историји светиа...*, Барнс разоткрива историју као фабулацију, док његово дело и само отворено остаје фабулација: „Измишљате причу да бисте покрили чињенице које не знате или које не можете да прихватите. Задржите неколико истинитих чињеница и око њих исплетете нову причу.“²⁰ У *Месечевој палати*, Остер разграђује америчку митологију док његови јунаци граде сопствену – Фог прича своју причу без наде да ће икада успети у потпуности да је разуме и изглади њене ишчашености, Барбер кроз фик-

20 Џулијан Барнс, *оп. цит.*, 114.

ционализацију трага за оцем, а тај отац, Томас Ефинг, свој живот представља у виду необичног аутонекролога упитне аутентичности.

И Остер и Барнс, притом, додатно истичу вишеструкост стварности тако што у своја дела укључују и дискурс ликовне уметности, односно уметничке критике. У оба дела, уметност има моћ да говори истине другачије од историјских, да се својим субјективним истинама супротстави званичним историјским. У *Историји светића...*, једно поглавље посвећено је Жерику и његовом „Призору бродолома“. Жерико је једну историјску катастрофу претворио у уметност, која даје сврху, смисао или бар неке препознатљиве контуре безобличним слепим силама које, чини се, одређују ток историје:

„Разуме се, морамо схватити ту катастрофу; да бисмо је схватили, морамо је замислити, дакле, потребне су нам уметности. Али, морамо ми ту катастрофу и оправдати и опростити, макар и у најмањој мери. Зашто се збио тај сулуди чин Природе, тај махнити људски тренутак? Па, добро, бар је произвео уметност. Можда је то, у крајњој линији, *сврха* катастрофе.“²¹

У *Месечевој палати*, међутим, Остер указује на то да уметност, исто тако, може и учествовати у конструисању званичне историје – топографска уметност Томаса Морана импликована је у стварању америчког мита о Западу:

„Први цртеж Великог кањона урадио је Моран, налази се у згради Капитола у Вашингтону; прве слике Јелоустона, прве слике Велике слане пустиње, прве слике кањона у јужној Јути – све је то Моран урадио. Судбинско одређење! Они су га унели у мапе, направили слике, претворили у велику америчку машину за згртање новца. Били су то последњи делићи континента, бела места која нико није истражио. Сада је све било ту, на тим лепим платнима сви су их могли видети. Златни колац, прободен тачно кроз наша срца!“²²

Интертекстуалне референце, дакле, ни у *Историји светића...* ни у *Месечевој палати* нису само књижевне или историјске, већ, као што је и својствено историографској метафикцији, обухватају и друге врсте дискурса.²³ У својим вишеструко интертекстуалним, и заправо, интердискурзивним делима, и Барнс и Остер показују отвореност романескне форме и растегљивост њених конвенционалних граница. У *Историји светића...*, свако поглавље представља другачији облик дискурса (басна, политички трилер, драма смештена у судници, психијатријска студија/научна фантастика, историјски резиме, уметничка критика, епистоларна проза, есејистичка проза, визија живота после смрти) што поставља изазов не само када је у питању ближе жанровско одређивање овог романа, већ доводи у питање и традиционално поимање саме форме романа.²⁴ И мада се *Месечева палата* без сумње може одредити као роман, сумње почињу онда када треба одредити жанр тог романа, пошто су у њему интертекстуално присутне и постмодернистички преиспитане различите жанровске конвенције – између осталог конвенције пикарског и Билдунгсромана, традиционалног породичног романа, (ауто)биографије, друмског романа, петпарачке литературе и вестерна.

21 *Ибид*, 127.

22 Пол Остер, *оп.цит.*, 136.

23 Линда Хутцхеон, *оп.цит.*, 1988, 130.

24 Нина Ивановић, *Границе и прејилијања: Проблематика жанра у романима Дулијана Барнса*, Матица српска, Нови Сад, 2006, 170-188.

Самим тим што је подељена на десет и по различитих дискурса с исто толико (или више) различитих приповедних гласова (од којих, рецимо, један припада црву, а један жени упитног менталног здравља), *Историја свеџа...* подрива и традиционалну представу о универзалном, кохерентном субјекту.²⁵ У Барнсовом роману не постоји једна стабилна тачка гледишта, јер би то подразумевало и постојање оног јединства пропагираног тотализујућим нарацијама – уместо тога, Барнс бира хетерогеност плуралитета перспектива. Остер, с друге стране, проблематизује концепт субјективности тако што улогу приповедача у *Месечевој палати* поверава лику коме је нарација свесни покушај да од својих сећања створи колико-толико разумљиву верзију прошлости. Марко Фог, притом, није једини пристрасни хроничар сопственог живота у овом делу – у једној уметнутој причи, Томас Ефтинг је изразито непоуздани приповедач свог некролога; у другој, млади Соломон Барбер аутор је научнофантастичног вестерна у коме домаштава непознанице своје прошлости.

Рушење наративних конвенција, међутим, ни у једном од ова два романа не имплицира неприступачност читаоцима. Формално експериментална, *Историја свеџа...* задржава ону британској књижевности својствену дозу реализма која јој омогућава да везу са стварношћу, ма како условну, ипак успостави. *Месечева палата*, опет, јесте метафикционална, али не попут оних херметичних америчких постмодернистичких романа у којима је то значило потпуно протеривање спољашњег света из самосвојног света романа.²⁶ Напротив, *Месечева палата* нуди чврст историјски контекст, мада тој реалистичкој основи њена контрадикторна метафикционална природа одузима ону традиционалну самоувереност објективног приказивања и замењује је свешћу о томе да је слика стварности у роману, као, уосталом, и свака друга, само арбитарни конструкт.

Постмодернистички парадоксално, *Историја свеџа...* и *Месечева палата* у исто време су историјске, метафикционалне и интертекстуалне. Обе се баве историјом, и обе јој се, на своје начине, супротстављају. *Историја свеџа...* то чини тако што немилосрдном пародијом отворено изазива њене традиционалне премисе, тако што је представља као обичну конструкцију, прикривено књижевно дело непримерених амбиција. У *Месечевој палати*, оваква Историја, будући неодржива митска конструкција, скрајнута је у односу на интимне историје јунака, те само провирује иза њихових појединачних судбина. У оба романа, напослетку, глобална или интимна, историја је прича – свакако потребна, али никада више једина.

Литература

Примарна литература:

а) романи

Auster, Paul, *Moon Palace*, Faber and Faber Limited, London, 1990.

Barnes, Julian, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, Picador, London, 1990.

25 Linda Hutcheon, *op. cit.*, 1988, 158-161.

26 Richard Ruland and Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, Viking Penguin, New York, 1992, 371-374.

б) преводи романа

Барнс, Џулијан, *Историја свећа у 10 ½ поглавља*, Геопоетика, Београд, 2006, превод: Ивана Ђорђевић и Срђан Вујица.

Остер, Пол, *Месечева палата*, Геопоетика, Београд, 2003, превод: Ивана Ђурић-Пауновић.

Секундарна литература:

а) теоријска дела:

Bradbury, Malcolm, *The Modern British Novel*, Secker and Warburg, London, 1994.

Bradbury, Malcolm, *The Modern American Novel*, Oxford University Press, Oxford, 1984.

Еванс, Ричард, *У одбрану историје*, Српска књижевна задруга, Београд, 2007.

Фукујама, Френсис, *Крај историје и последњи човек*, ЦИД, Подгорица, Романов, Бања Лука, 2002.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=104226784>. (сајт последњи пут посећен 21.02.2009.)

Hutcheon, Linda, *A Postmodern Problematics*, University of Toronto, <http://hdl.handle.net/1807/4358>. (сајт последњи пут посећен 23.06.2008.)

Hutcheon, Linda, *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*, <http://hdl.handle.net/1807/10252>. (сајт последњи пут посећен 17.07.2008.)

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 2002, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=107450249>. (сајт последњи пут посећен 21.02.2009.)

Јамесон, Фредериц, *Постмодернизам у касном књижевном реализму*, КИЗ „Art Press“, Београд, 1995.

Jameson, Frederic, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC, 1991, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=1844369>. (сајт последњи пут посећен 21.02.2009.)

Ruland, Richard and Bradbury, Malcolm, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, Viking Penguin, New York, 1992.

б) текстови о Џулијану Барнсу и *Историји свећа у 10 ½ поглавља*:

Drag, Woiciech, *The Search is All?: The Pursuit of Meaning in Julian Barnes's "Flaubert's Parrot", "Staring at the Sun" and "A History of the World in 10 ½ Chapters"*, University of Glamorgan, 2007, <http://www.julianbarnes.com/docs/Drag.pdf>. (сајт последњи пут посећен 08.01.2009.)

Guignery, Vanessa, „History in Question(s): An Interview with Julian Barnes“, *Sources 8* (printemps 2000): 59-72, <http://www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources08-2-1.pdf>. (сајт последњи пут посећен 17.07.2008.)

Ивановић, Нина, *Границе и прејилијања: Проблематика жанра у романима Џулијана Барнса*, Матица српска, Нови Сад, 2006.

Oates, Joyce Carol, „But Noah Was Not a Nice Man“, *New York Times Book Review*, 94, 1. октобар 1989, New York.

Пауновић, Зоран, „Једанаесто поглавље Барнсове историје“, у: Зоран Пауновић, *Историја, фикција, мит: Есеји о англо-америчкој књижевности*, Геопоетика, Београд, 2006.

ц) текстови о Полу Остеру и *Месечевој палати*:

Barone, Dennis, „Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel“, у: *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995.

Chenetier, Marc, *Around Moon Palace: A Conversation with Paul Auster*, <http://www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources01-1-1.pdf>. (сајт последњи пут посећен 22.11.2008.)

Raunović, Zoran, *Coping with 9/11: History in the Making in Don DeLillo's and Paul Auster's Fiction*.

Varvogli, Aliko, *The World That Is the Book: Paul Auster's Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool, 2001.

Weisenburger, Steven, „Inside Moon Palace“, u: *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995.

**THE POSTMODERN BEAST AND ITS TWO OFFSPRINGS:
A HISTORY OF THE WORLD IN 10 ½ CHAPTERS AND MOON PALACE AS
HISTORIOGRAPHIC METAFICTION**

Summary

In this paper, the characteristics of historiographicmetafiction are analyzed in the novels *A History of the World in 10 ½ Chapters*, by Julian Barnes, and *Moon Palace*, by Paul Auster. Seemingly completely different, these two novels, in their own ways, show the same postmodern distrust of grand historical narratives, the same doubts about the possibility of objective knowledge of the past, and the same metafictional awareness of the fact that the image of the past that they are creating is just another subjective construct. Barnes' novel, which represents global history as a discontinuous series of separate stories with different narrative structures, questions the narrative conventions of both history and fiction, pointing to their similarity, and, therefore, to the illusiveness of historical objectivity. Auster's novel, on the other hand, is actually an openly subjective intimate history devoid of the possibility of full comprehension, which at the same time tells the story about the collective American history, whose truths are likewise fragile for the fact that it is largely based on myth.

Maja Bajić

МИТ О АМЕРИЧКОМ СНУ И ЊЕГОВИ НЕУСПЈЕСИ

У раду је дата дефиниција појма „амерички сан“ кроз приказ мита о њему, а онда кратка културолошка анализа онога што сматрамо неуспјесима овога сна заједно са освртом на поједина књижевна дјела савремених стваралаца.

Кључне ријечи: мит, амерички сан, идеална земља, пропаганда, насиље

Легендарни Запад: мит о идеалној земљи и одабраном народу

Ако је мит нешто нестварно, нереално и невјероватно, што је најчешће основни елемент његових дефиниција, онда можемо рећи да овакво схватање мита савршено пристаје појму америчког сна који је мит сам по себи, јер он и постоји само као сан који никада није био остварен. Ако мит схватимо као нешто неопходно што осликава наш живот и даје му смисао, како га бар виде митолози и неки књижевници, опет можемо констатовати да је амерички сан управо савршен примјер и оваквог схватања мита, јер се увијек изнова користи као нада, уточиште и вјера да бољи живот заиста негдје постоји и да ће можда једном и бити остварен. Многи писци, интелектуалци и филозофи са осјећајем за историјски смисао и истину настојали су одувијек да изврше ре-евалацију значења америчког сна, или га „деконструирају“, како се данас обично означава процес критичке анализе одређене појаве која се у свијести човјека утиснула као непромјенљива и по правилу тачна. У нашем раду покушаћемо објаснити шта је то амерички сан, односно мит о америчком сну, да ли је он икада остварен и који су то његови успјеси или неуспјеси.

Традиционално, појам америчког сна означавао је могућност сваког појединца, ма којој друштвеној класи он припадао и без обзира на његово поријекло, да постигне славу, успјех и материјално богатство усјед свога напорног рада и уложеног труда. Овакво виђење америчког сна узећемо као полазно, а мит о њему дефинисамо као мит о идеалној земљи. Термин „амерички сан“ први је употребио писац и историчар Џејмс Труслов Адамс [James Truslow Adams] у својој књизи *The Epic of America* 1931. године када га је описао као „сан о земљи у којој би живот требао бити бољи, богатији и пунији за свакога, и у којој је свакоме дата прилика да постигне успјех у складу са својим могућностима и постигнућима.“ [„that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement.“]¹ Адамс је истакао да то није сан о аутомобилима и високим зарадама, већ сан о друштвеном поретку у коме сваки човјек и свака жена имају право на успјех и поштовање осталих људи, без обзира на њихово поријекло или позицију.

¹ “American dream“. Conservapedia. 4/10/2009. http://www.conservapedia.com/American_dream. Уз све оригинале дат је властити превод.

Исто право једнакости загарантовано је и Декларацијом независности [Declaration of Independence] из 1776. године која каже да су сви људи рођени једнаки и са неприкосновеним правом на живот, слободу и срећу [„that all men are created equal, that they are endowed ... with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and Pursuit of Happiness“.]² Кип слободе, који је симбол и икона Сједињених америчких држава, означава личну и националну слободу и тиме уједно представља и симбол америчког сна. Овај сан увелико је допринео осјећању јединства америчке нације, њиховом патриотском осјећању и доминацији коју пропагирају у односу на остале државе и народе. Међутим, амерички сан као сан о идеалној земљи није за свакога имао исто значење, па тако издвајамо два аспекта овога сна: религиозни и економски.

Пуританци су били једни од првих имиграната на америчком континенту који су потражили своја „неотуђива“ права у обећаној земљи гдје сви имају једнаке прилике за успијех, а за њих је нетакнута слобода и остварење сна имало религиозни карактер и било отјелотворено у постојању идеалне заједнице коју су они називали „град на брду“ [„a city upon a hill“]. Овај град требао је послужити као модел савршеног града на који би се требали угледати „грешни“ градови Старог континента, што га је заправо осликавало као својеврсни рај на земљи. Ако је икада овај постојао, па био изгубљен, људском или божанском грешком, Америка је била земља која је за многе Европљане престављала Божије давање и нову наду за човјечанство. Пуританци су сматрали да су они, а не Јевреји, Божији изабрани народ, а да обећана земља није Израел, већ Америка. Своме једином овоземаљском циљу - да се искупе и задобију блаженство на небу - жртвовали су све животне радости, проводећи дане у скрушеној молитви и тешком раду.

Осим Пуританаца, овдје су своју срећу потражили и други имигранти из европских земаља чији су се идеали разликовали од спиритуалних идеала америчких праотаца и за које је обећана земља представљала легендарни Ел Дорадо радије него Израел. Као шпански конквистадори прије њих, а вјероватно по угледу на њих, њихова потрага за светим градом требало је да се заврши стицањем богатства, било у земљи или у злату, а не сједињењем са Богом или спасењем унапријед проклете душе. Непредвидна, огромна, богата и још ненасељена нова земља свакоме је обећавала нови почетак и могућност материјалног благостања. Требало је само заузети парче, према њиховом схватању, ничије, а њима од Бога дате и бесплатне земље. Са повећањем броја придошлица, граница ове нове земље се неумитно и све брже повлачила ка Западу, од Атлантског према Тихом океану, градећи на тај начин још један мит, мит о америчкој „судбинској предодређености“ [„Manifest Destiny“].

Ова згодна фраза скована тек у 19. вијеку имала је за циљ да мотивише експанзију популације широм Сјеверне Америке, али је касније постала стандардни историјски термин на коме се базирао мит о америчкој судбинској предодређености. Очито је да су његови темељи постојали још у доба рађања Америке и да овај мит обухвата оба аспекта америчког сна као идеалне земље, као и да објашњава наводну америчку изузетност и јединственост. Према овом миту Америка је била предодређена за експанзију све од Атлантског, па до Тихог океана и од Канаде до Мексика, укључујући при томе и Кубу и Централну Америку, и прав-

2 „IN CONGRESS, JULY 4, 1776: *The unanimous Declaration of the thirteen united States of America*“, *The Declaration of Independence: The Want, Will, and Hopes of the People*, преузето 12. октобра 2009, <http://www.ushistory.org/declaration/document/index.htm>.

дајући мегаломанске тежње за још много удаљенијим земљама, нпр. Вијетнамом. Вјеровање да је Америка изузетна земља, супериорна у односу на остале државе је, како видимо, директна посљедица пуританског наслеђа, а да је њено величање одувјек било присутно, очито је и из обраћања Конгресу председника Абрахама Линколна 1862. године када је он прогласио Америку „последњом и најбољом надом на Земљи“ [„the last, best hope of Earth“]³.

Географски, повлачење ка Западу представљало је означено кретање западно од ријеке Мисисипи, а симболички, ово кретање представљало је стапање народа, односно њихово поистовјеђивање, или најкраће речено „американизацију“. Повлачењем на Запад, или боље рећи напредовањем ка Западу, припадници различитих европских народа постајали су један, амерички народ. Спајала их је жеља за успјехом, стицањем и заузимањем земље на истом рајском континенту. Овај гранични појас ненасељене земље је представљао извор неограниченог броја парцела и неограничених могућности и није никакво чудо што је и он сам митологизован. Мит о граници [Frontier Myth] или мит о Старом, односно, Дивљем Западу [Old West; Wild West] данас има тако снажну асоцијативну вриједност, јер подсећа на обећане награде, као што су слобода, могућност избора и увијек новог почетка. Мит о граници је мит о нетакнутој природи, неокаљаној гријесима цивилизације који одржава наду да овоземаљски рај ипак постоји и да тамо негде, на Западу, можемо остварити своје снове и проживјети испуњенији живот. Исти овај мит оправдао је и вјеровање у предодређеност америчке нације, њихову супериорност и јединственост, и, не мање важно, обликовао америчку свијест. Неке од особина које данас сматрамо типично америчким формиране су у доба америчких пионира и под утицајем мита о граници, а неке од њих су: марљивост, уздржаност, независност и индивидуалност [„industriousness, taciturn emotion, self-reliance, and individuality“].⁴ Могли бисмо чак рећи да су све оне садржане у прототипу америчког јунака, симбола америчке нације и протагонисте безбројних вестерн филмова – каубоја.

Митски каубој је примјер типичног америчког мушкарца, супериорног у односу на дивљег Индијанца, али и прецивилизованог Европљанина. Он је оличење најбољих елемената и једног и другог, он је трансформисани Кембелов јунак који се враћа из судбоносне авантуре са ивице цивилизације да би постао бољи, нови човјек – амерички човјек. Лик каубоја, усамљеног јунака који се бори против сила зла (природе, америчких старосједилаца, разбојника), представљао је онда, као и данас отјелотворење слободе и никада није изгубио на својој важности, због чега га и данас можемо срести на бројним рекламама (нпр. Марлборо). Његов незаобилазни каубојски шешир постао је знаменитост америчке нације и увијек га изнова користе како председници и холивудске звијезде, тако и „обични“ људи онда када желе да оставе утисак мушкости и снаге.

Да је Стари Запад идеолошки пртљаг, како га назива Лесли Вејд,⁵ јасно је и из чињенице да многи његове симболе сматрају обећањем повратка бољих времена у Америци због чега се увијек изнова потезу као адути и моћно идеолошко средство у политичким превирањима и кризним временима. Осамдесетих годи-

3 „Annual Message to Congress - Concluding Remarks“, Washington, D.C. December 1, 1862, [Abraham Lincoln Online: Speeches and Writings](http://showcase.netins.net/web/creative/lincoln/speeches/congress.htm), преузето 7. маја, 2010. <http://showcase.netins.net/web/creative/lincoln/speeches/congress.htm>

4 Leslie Wade, „Sam Shepard and the American Sunset: Enchantment of the Mythic West“ у: *A Companion To Twentieth-Century American Drama*, ed. by David Krasner, Malden MA: Blackwell, 2005, 287.

5 Исто.

на прошлог вијека, када је Америка запала у националну кризу идентитета, предсједник Реган је вратио снагу својој нацији и вјеру у њихову изузетност оживљавајући управо слике и симболе старог Запада. Мит о граници и амерички сан о идеалној држави су системи вјеровања или „батерија естетских облика и обичаја“ [„battery of aesthetic forms and practices“] који су исконструисани и служе за јачање веза унутар заједнице консолидујући њихов групни идентитет.⁶

Међутим, Запад о коме је досада било ријечи јесте одвећ идеализовани и романтизовани Запад који можемо назвати легендарним Западом. Прави Запад се доста разликовао од овог мита о њему. Док је први био насељен чувеним јунацима као што су Буфало Бил, Каламити Џејн, каубоји и копачи злата, прави запад био је крцат сељацима, рударима и проституткама. Док је легендарни запад био мјесто на коме се живјело идилично у романтичним кућицама, прави запад био је пустош у коме се са муком стицало и тешко зарађивало за живот. Легендарни запад превиђа сталне сукобе и кржаве обрачуне са старосједиоцима, као и расне сукобе и тлачења Мексиканаца и црнаца. Легендарни запад велича далеке походе и златне експедиције, али баца у сјенку окрутну и себичну експлоатацију природних ресурса. Легендарни запад велича издржљивост и снагу каубоја, али затвара очи пред његовом употребом насиља и силе којом тежи да покори све пред собом, па тако и себе самог.

Прави запад: пропаганда, манипулација, насиље

Идући кроз историју откривамо да је насељавање америчког континента од самог почетка била прљава узурпација већ вијековима насељене земље, а онда и експлоатација њених богатстава. Богаћење је било основни мотив истраживачких експедиција и заузимања индијанских територија, а цијена која се за то морала платити плаћала се крвљу, не Европљана, већ црвенокожаца, данас готово истребљених или у потпуности прилагођених. Остале мрачне стране америчке експанзије на Запад биле су уништавање природних ресурса и необузdana, готово оправдана употреба насиља и моћи. Да је америчка историја - историја насиља и сукоба, а америчко друштво - друштво које рађа насиље и брани се њиме више је него очито, као и чињеница да је цијела америчка нација настала уз помоћ насиља и употребе војне силе која је довела до потпуног слома њихових „непријатеља“, али и себе самих:

„Затворили смо границу 1890 и неке, зар не? Зар нисмо већ то постигли? Челични коњ-од обале до обале. Поубијали бизоне. Море костију од једне до друге обале. Трагови суза. Отјерали јеретичке црвенокошце све до Флориде. Намирили црнчуге мазгама и богатом црном прљавштином. Бичевима казнили Кинезе и објесили их за њихове проклете репове. Скинули главе Мексиканцима. Подигли челичне зидове да се оградимо од олоша. Исисали злато из ових брда. Сравнили брда са земљом. Исцрпили воду. Подигли насипе на ријекама и поплавили долине у рекреативне сврхе! Растјерали све мале патетичне фармере и трансформисали земљорадњу у „Агробизнис“! Уништили образовање. Претворили своју дјецу у криминалце. Демолирали умјетност! Окупирали суверене народе! Шта више можемо урадити?“

6 Исто, 286.

[„We closed the frontier in 1890-something, didn't we? Didn't we already accomplish that? The Iron Horse-coast to coast. Blasted all the buffalo out of here. An ocean of bones from Sea to Shining Sea. Trails of tears. Chased the heathen red men down to Florida. Paid the niggers off in mules and rich black dirt. Whupped the Chinese and strung them up with their own damn ponytails. Decapitated the Mexicans. Erected steel walls to keep the riffraff out. Sucked these hills barren of gold. Ripped the topsoil as far as the eye can see. Drained the aquifers. Dammed up all the rivers and flooded the valleys for recreational purposes! Run off all the pathetic small farmers and transformed agriculture into „Agrobusiness“! Destroyed education. Turned our children into criminals. Demolished art! Invaded sovereign nations! What more can we possibly do?“]⁷

Осим освајачких похода правданим „судбинском предодређеношћу“ и геноцида над Индијанцима, не смијемо заборавити да су Сједињене Америчке Државе наставиле са својим терором над „другим“ овог пута афричким становништвом. Свима је познато да су Американци у 17, 18. и раном 19. вијеку увозили афричке жене и мушкарце и правили од њих робове са којима су поступали као са било којом другом ставком у своме посједу. Међутим, можда није свима познато да је робовласништво било законом дозвољено у „најстаријој демократији на свијету“ и да је амерички устав заправо штитио интересе робовласника тиме што није дозвољавао евентуалну забрану увоза робова и тиме што је такса на овај увоз била изузетна мала да не би којим случајем обесхрабрила купце. Такође можда није свима познато да су баш робовласници били ти који су имали највише утицаја на стварање Устава, јер су им баш њихове „три-петине особе“ како су називали робове то омогућавали. Лицемјерје америчких праотаца свој врхунац је достигло у поразној чињеници да никада, све до 1865. када је изгласан закон о аболицији ропства, нити у уставу нити у конгресу није употребљена ријеч „робови“, већ еуфемизми типа „друге особе“! Треба ли напоменути да су афро-американцима била негирана основна људска права као што је право на образовање и право на стицање писмености? Треба ли напоменути да је све до 1865. године само 5 процената ове популације било писмено, те да је америчким уставом била прописана висока глоба и брутално бичевање кршитељима овог закона, укључујући и њихове помагаче?⁸

Вјеровање у судбинску предодређеност америчке нације и њихову супериорност у односу на друге народе које је у почетку послужило као подстицај за насељавање европских колонија и индијанске земље, данас је присутно у виду америчке мисије пропагирања демократије, али и мјешања у политику других земаља, тако да ово вјеровање представља својеврсни амерички империјализам. Митологија коју је створила Америка на основу старих прича о херојима и високим циљевима искориштена је у пропагандне сврхе са крајњим циљем манипулације и оправдања њених акција. Вјерни митским идеалима и скованом лику о савршеној нацији, њени грађани и сви који вјерују овом миту, подложни су процесу условљавања и обликовања својих реакција које у сваком тренутку морају бити прилагођене и предвидљиве. Америка је имала погрешан почетак, јер је

7 Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse: A Play*. Foreword by Stephen Rea. Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York, 2008, 62.

8 N.D. Jayaprakash, “World’s Oldest Democracy: The Myth & The Reality“, Dissident Voice: a radical newsletter in the struggle for peace and social justice, March 21st, 2009, преузето 3. маја 2010. <http://dissidentvoice.org/2009/03/“world’s-oldest-democracy”-the-myth-the-reality/>

право значење њеног постанка била битка за стицањем земље, добијена уз употребу силе. Да је Америка изузетна, посебна, велика, и да се њој не може судити као остатку овога свијета, без сумње је најопаснија културолошка заблуда, као и предстојећа пријетња безбједности, миру и бољитку не само Американаца већ и свих осталих народа.⁹ Потрага за америчким сном, како тврде Сардар и Дејвис, претворила се у окорјелост која саму себе описује као бригу за човјечанство и посвећеност најплеменитијим од свих људских идеала, а њене праве посљедице су смрт, патња и све већи јаз између богатих и сиромашних, као и траћење будућности људи и креирање све већег броја изговора за конфликте као обећање будућности.¹⁰ Акције које она предузима широм свијета, наметљиво и са висине, имају далекосежне посљедице не само на своје грађане већ и на људе који живе далеко од ње тако да не чуди што је „амерички сан“ често означен фразом дијаметрално супротног значења: „глобални кошмар“.

Још један аспект мрачне стране америчког сна јесте митологизовани лик каубоја за кога смо рекли да је типични представник одређеног сета врлина такође означених као типично америчких. Окарактерисали смо га као снажног и независног, пренебрегавајући чињеницу да је легендарни каубој мало и одвише снажан и одвише независан. Наша теза јесте да је каубој заправо асоцијално биће и да су врлине којим се одликује суштински мушке врлине које пропагирају мачизам и насиље. Наиме, ради се о томе да он инсистира на доминацији над природом и земљом, као и на доминацији над ту присутним старосједиоцима, која најчешће подразумјева употребу насиља и које се тако не само оправдава, већ и глорификује као неопходни инструмент у борби против суровости околине и освајању непријатељског окружења.¹¹ Каубоји су били заслужни за највећи дио дивљег понашања на Дивљем Западу, бар за вријеме зимских мјесеци када су остајали без посла и своју досаду лијечили пуцњавом, пијанчењем и буком. Они су, штавише, примјери насилне и бахате мушкости која подржава тезу да су људи по природи агресивна створења. Вјеровање да насиље чини правог мушкарца, амерички систем никада није престао пропагирати, охрабрујући дјечаке да буду агресивни, снажни и моћни и подсјећајући их „шта то значи бити прави мушкарац“. Какву другу поруку шаље имиџ Марлборо мушкарца, усамљеног, грубог и на неки начин дивљег?

Тако је 50-тих година прошлог вијека, након рата у коме су жене преузеле дужности мушкараца радећи у „мушким“ фабрикама, док су се мушкарци борили преко океана, амерички естаблишмент преплавио је популарну културу тог периода приказима доминантних и снажних мушкараца и насупрот њима слабих и несигурних жена. Њихов циљ био је да се поново успоставе ригидне друштвене улоге у чему су они успјели оставивши погубан утицај на наредне генерације о коме пише и Сем Шепард и заслуживши етикету „најшовинистичкије декаде у историји земље“, како је овај период назвао Стивен Ботомс¹². Наравно, најефикасније „мушке“ слике могли су пронаћи у миту Старом западу, каубоју и вестерн филмовима који, како смо већ рекли, има снажну моћ над имагинацијом америчког народа. Да је америчка историја- историја насиља и сукоба, а аме-

9 Ziauddin Sardar and Merryl Wyn Davies, "Preface" to *American Dream: Global Nightmare*, Icon Books, UK, 2004, vi.

10 Исто.

11 Leslie Wade, нав.дјело, 296.

12 Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 1998, 17.

ричко друштво- друштво које рађа насиље и брани се њиме више је него очито, као и чињеница да је цијела америчка нација настала уз помоћ насиља и употребе војне силе која је довела до потпуног слома њихових „непријатеља“, а њиховој земљи донијела „сигурност“.

Ово насиље и утицај који оно има над америчким народом, присутно је и у дјелима једног од највећих америчких драмских писаца данас, Сема Шепарда, који их у својим драмама приказује и признаје да његова сопствена обузетост мушким насиљем има везе са неком врстом егзорцизма чиме он жели да се ослободи утицаја и става чија је он жртва, а који има везе са утицајима из његовог приватног живота, посебно дјетињства, када је био окружен алкохоличарима склоним насиљу. У опису неких својих ликова, Шепард налази мјеста за демистификацију америчког националног мита о јунаштву, ратним побједама и слави. Свјетлан да је и он сам био жртва ове индоктринације чији је циљ да покаже шта значи бити „прави мушкарац“, Шепард упорно инсистира на осуди мушке бруталности због чега се жене тако често појављују као жртве у његовим драмама и инсистира и на овом аспекту пропасти америчког сна.

* * *

Мит о Старом легендарном западу, каубоју и његовој мушкости пропагирао је поред насиља и осамљеност јунака у односу на заједништво, везу и брак. Поред доминације над окружењем и другим људима, западни херој морао је господарити и самим собом. Отуда стереотип каубоја који по завршеној авантури љуби своју дјевојку, само да би га коњ ћушноу главом и подсетио да његова судбина нису жена, дом и породица већ нова мисија на граници са дивљином. Везивање са „другим“ дочекivano је са оклијевањем, невољношћу, чак и страхом услед чега су жене тако често маргинализоване у митовима и причама о Старом Западу, вестерн филмовима, као и многим америчким класицима. Књижевни критичар који се посебно занимао за дефинисање јединствених културолошких тема у америчкој литератури је Лесли Филдер и шему коју је он издвојио као честу и идентичну у америчким романима јесте мушко пријатељство. Ондје гдје би у европским романима била присутна хетеросексуална страст, у америчким је била замјењена хомоеротском љубави између припадника истог, и то, мушког пола. Та љубав обично се „конзумирала“ у дивљини и то неријетко између припадника различитих раса. Тако Филдер издваја јунаке Куперовог циклуса *The Leatherstocking Tales*, Нети Бампуа и Чингачгука [Natty Vampoo, Chingachgook], Твеновог Хак Фина и Џима [Huck Finn, Jim], као и Ишмаела и Квикаера [Ishmael, Queequeg] из *Моби Дика* као архетипске примјере ове шеме мушког пријатељства.¹³ Да су амерички митови углавном мушки митови и да се амерички идентитет тиче искључиво мушког пола и односа међу њима, потврдио је и Шепард у разговору са Робертом Коом [Robert Coe] 1980. године у коме је рекао да мисли да су „мушкарци интересантнији и да права мистерија у америчком животу лежи између мушкараца, а не мушкараца и жена“ [„Men are more interesting: The real mystery in American life lies between men, not between men and women.“]¹⁴

Одакле потиче амерички страх од везивања и њихов архетипски страх од жене? Због чега амерички мушкарци тако често и радије проналазе задовољство

13 Види: Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Penguin Books, 1984.

14 Цитирано у Ellen Oumano, *Sam Shepard: the Life and Work of an American Dreamer*, A Virgin Book, London, 1987, 137.

у друштву других мушкараца него у љубавним везама и браку? Зашто су мушкарци главни актери у толиком броју америчких дјела, док жене чак и када су присутне играју маргиналне и мање значајне епизоде?

Корјен овог проблема сеже све до 16. вијека и пуританистичке анти-женске идеологије која је оставила дубоке трагове на америчку концепцију живота и љубави. Пуританци који су слиједили Калвинову доктрину о томе да је живот човјеково проклетство и да је једини исправан пут до Бога живот вјечите покре, окренули су леђа свим здравим и природним импулсима, љепоти и умјетности, интуицији и имагинацији, осјећањима и страстима - аспектима које Јунг сматра женским аспектима личности и покретачима духовног живота. И не само да су угушили своје несвјесно, него су те баријере поставили и у своме вањском окружењу окренувши леђа правој жени и свему што је она представљала. Уствари, оно што су Пуританци урадили јесте да су Жену лишили њених традиционалних архетипских аспеката, аспекта Дјевице и аспекта Старице, а свели је само на улогу Мајке/Супруге. Жену су сматрали инструментом у рукама Сатане, грешном кћерком Еве којој је морална слабост била урођена, те је она по рођењу била подложнија искушењима од мушкараца.

Богом одређена и једина дужност жене због које је створена и постоји у овом пролазном животу била је улога мајке и супруге. Обавеза сваке жене била је да се уда након чега би се њен, ионако готово непостојећи, идентитет у потпуности предао и покорио идентитету мужа који би постао власник како ње, тако и њихове будуће дјеце. Жена није имала право гласа, није могла посједовати имовину, није могла пословати, а њена могућност образовања била је лимитирана. С њима је поступано грубо, а када би погрешиле (на примјер, биле непрописно обучене) биле би разголићене, осрамоћене и сурово бичеване наочиглед јавности.¹⁵ Судбина неудате жене била је још окрутнија, по ријечима Еме Голдман, америчке политичке активисткиње и једне од првих представница феминизма:

„Потпуна сексуална уздржаност наметнута је неудатој жени, под пријетњом да ће је сматрати неморалном и посрнулом, што је проузроковало неурастенију, импотенцију, депресију, и огроман број неуролошких проблема које укључују смањену радну способност, ограниченост ужитка живљења, несаницу и преокупацију сексуалним жељама и фантазијама.“

[„Absolute sexual continence is imposed upon the unmarried woman, under pain of being considered immoral or fallen, with the result of producing neurasthenia, impotence, depression, and a great variety of nervous complaints involving diminished power of work, limited enjoyment of life, sleeplessness, and preoccupation with sexual desires and imaginings.“]¹⁶

Фројд, како тврди Голдманова, види везу између наметнуте сексуалне репресије и интелектуалне инфериорности великог броја жена, тако да ова погубна суздржаност може послужити и као једно од објашњења наводне менталне неједнакости полова. Чак и ако се не можемо сложити са овом тврдњом Голдманове и Фројда, морамо се сложити да је позиција жене у пуританском друштву била незавидна и да је морала оставити дубок траг у свијести америчког народа. У најбољем случају, друштво жене је било недостижно, осим ако она није била

15 Sue Roe, "The Puritans", *Genealogy Today*, 4. дец.2009. <http://www.genealogytoday.com/columns/recipes/tip13a.html>

16 Emma Goldman, "The Hypocrisy of Puritanism", *Anarchism and Other Essays*, преузето 4. дец., 2009. http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/goldman/aandp/puritanism.html

прститутка, а и онда када је било могуће остварити контакт са њом, она је морала бити, у најмању руку, незанимљива, јер је била необразована, укалупљена у ригидне пуританске догме и, под претњом казне, лишена иједне властите оштроумне мисли. Репресија природних нагона не може водити ничему добром, већ сасвим супротно томе, она осиромашује човјеков дух и његову имагинацију, и у крајњој линији ствара нечовјека:

„Сваки подстицај који убрзава имагинацију и подиже расположење неопходан је нашем животу као ваздух. Он крепи наше тијело и продубљује нашу визију пријатељства међу људима. Без подстрека, у овом или оном облику, креативан рад није могућ, као ни жеља за добрим дјелом и великодушносту.“

[„Every stimulus which quickens the imagination and raises the spirits, is as necessary to our life as air. It invigorates the body, and deepens our vision of human fellowship. Without stimuli, in one form or another, creative work is impossible, nor indeed the spirit of kindness and generosity.“]¹⁷

* * *

Мит о Америци као идеалној земљи полазни је или основни мит из кога произилазе остали амерички подмитови, како мит о идеалном (мачо) мушкарцу, тако и митови о идеалној породици, слави и успјеху. Наравно, ови митови се у књижевним дјелима готово увијек јављају заједно чиме допуњавају и богате значење не само дјела у којима се спомињу, већ и значење самог мита, односно његовог виђења из перспективе самог аутора. Модерни писци тему америчког сна не обрађују приклањајући се њеном основном и никад довољно наглашеном значењу идеалне земље и идеалне нације, већ они дату тему дотичу аналитички и са критичке дистанце. Раније смо споменули да се овај процес рашчлањивања одређеног вјеровања, као што је мит о америчком сну, назива деконструкција, тако да се за писце који се њоме користе може рећи да они деконструирају мит о америчком сну. Шта значи овај појам деконструкције и како се он то огледа на примјеру појединачних дјела?

Водећи се тезом да је најједноставнији одговор често и најбољи, сматрамо да овај процес деконструкције, у најбољем случају, приказивање Америке онакве каква јесте или, у најгорем, пародирање њених основних вриједности и симбола, као што је конкретно мит о америчком Западу. Овај циљ може се остварити комбинавањем дивљег хумора, гротескне сатире и мита да би се створила другачија, субверзивна визија Америке и да би се показало да слика невиности и доброте коју Америка пропагира и како саму себе види је заправо у огромном раскораку са стварном сликом Америке и оним како је виде сви остали. Као што је Оскар Јустис [Oskar Eustice], умјетнички директор позоришта Public Theatre из Њујорка, рекао, да опет узмемо за примјер Сема Шепарда, он дискутује „сљепо“ америчког народа према њиховом сопственом утицају који имају на свијет [„blindness to our own impact on the world“].¹⁸ Он користи клише и препознатљиве слике Дивљег запада и онда их пародира смјештајући их у несвакидашњи контекст или их пренаглашава до нереалних размјера да би показао испразност и пропаст

17 Исто.

18 Alexis Soloski, “True East: American Icon Sam Shepard Returns to New York”, *The Village Voice*, June 24, 2008, преузето 30. нов., 2009. <http://www.villagevoice.com/2008-06-24/news/true-east/>.

америчког сна. Користећи примјере из Шепардових драма покушаћемо на сликовит начин приказати и поткријепити наше досад изнесене тврдње:

1. Мит о поново стеченом рају код Шепарда је изгубљени рај скучене кухиње, прекривене отпацама, поломљеним боцама, смрсканим писаћим машинама, украденим тостерима и телевизорима како га он представља у *Правом зајпаду*;

2. Мит о нетакнутој природи престаје да буде мит и претвара се у сурову слику контроле над природом коју Шепард пародира приказујући у својим драмама чак и могућност контроле над ширењем смога (*Град анђела*) или могућност померања дрвећа (*Заведени*).

3. Мит о благостању прераста у своју сурову супротност оличену у модерном тренду конзумерства и слици Веслија (*Проклетство изглавнеле класе*) који гура храну у себе, прождирући је халапљиво, а онда је повраћајући све вријеме стењући попут животиње;

4. Мит о слави и успијеху приказан је као заточеност умјетника и његове имагинације (*Географија коњосневалице*) оковима комерцијализације и корумпираности отјелотвореног у лику Саула из *Правог зајпада*, или је приказан као недостижни идеал и нереално мјерило према коме су наши животи безвриједни и вриједни презира о чему најбоље свједочи монолози госпођице Скунс из драме *Angel City*;

5. Мит о мушкости и снази приказан је као сурова бруталност у слици господара и роба у драми *Melodrama Play* који прегучен пуже на рукама и ногама цвилећи попут животиње на умору;

6. Мит о изабраном народу код Шепарда видимо као реалност људи несигурних у свој идентитет и своје поријекло које очајнички траже у вјетробрану стакла свога аутомобила као нпр. Винс у *Покојаном дејшеју* или у лику брата као што је то случај са Остином и Лиом из *Правог зајпада*.

Инсистирање на величању снаге и јединства америчке нације изродило је идеју о америчком сну и нагјерало нас да у њу повјерујемо, а један од заведених био је и српски сценариста и добитник америчког Оскара, Стив Тешић, који је истински вјеровао у магију америчког сна. Оваквој Америци Тешић је поклатио најдубље мисли свога узвишеног духа, јер је у њу био заљубљен, а онда се та љубав окренула против њега и убила га. Она је исисала живот из њега беспомоћног који је више од свега волио правду и упорно покушавао да се његов глас чује и разбуди успаване духове америчког народа. И не само америчког. Данас када је свијет постао глобално село, и његови проблеми постају све глобалнији, наликујући једни на друге у мањој или већој мјери. И код нас, као и у Америци осјећа се губитак вјере и морала, губитак који би код свјесних морао изазвати фрустрацију и жељу за промјеном система који нам отима идентитет и диктира своја правила, искривљује прошлост и формира пластичну будућност „безосјећајних еуфоричних аутомата“ [„senseless euphoric automata“]¹⁹ Хакслијевог врлог новог свијета. Имајући овакав циљ у виду, људи бивају уљуљкивани у бесвијесно стање и заборав путем средстава јавног информисања и пласирањем масе безвриједних програма забавног карактера, плитких материјалних задовољстава и јефтних идеологија.²⁰ Потреба да се истини погледа у очи, да се реалност прикаже у свом правом свијетлу, по ма коју цијену, чини се да је данас већа него икада. У питању је достојанство човјека и његово право на избор.

19 Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 3rd edition. Methuen, 2001, 428.

20 Исто.

Литература

- „American dream“. Conservapedia. 4/10/2009. http://www.conservapedia.com/American_dream.
- „Annual Message to Congress -- Concluding Remarks“, Washington, D.C. December 1, 1862, Abraham Lincoln Online: Speeches and Writings, преузето 7. маја, 2010. <http://showcase.netins.net/web/creative/lincoln/speeches/congress.htm>
- Bottoms, Stephen J. *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge University Press, 1998.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3rd edition. Methuen, 2001.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*, Penguin Books, 1984.
- Goldman, Emma. „The Hypocrisy of Puritanism“, Anarchism and Other Essays. Преузето 4. дец., 2009. http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/goldman/aando/puritanism.html
- „IN CONGRESS, JULY 4, 1776: *The unanimous Declaration of the thirteen united States of America*“, The Declaration of Independence: The Want, Will, and Hopes of the People, преузето 12. октобра 2009, <http://www.ushistory.org/declaration/document/index.htm>.
- Jayaprakash, N.D. „World's Oldest Democracy: The Myth & The Reality“. Dissident Voice: a radical newsletter in the struggle for peace and social justice. March 21st, 2009. Преузето 3. марта 2010. <http://dissidentvoice.org/2009/03/worlds-oldest-democracy-the-myth-the-reality/>
- „Manifest Destiny“, Wikipedia: the free encyclopedia, преузето 12. октобра 2009, http://en.wikipedia.org/wiki/Manifest_Destiny.
- Oumano, Ellen. *Sam Shepard: the Life and Work of an American Dreamer*. A Virgin Book, London, 1987.
- Roe, Sue. „The Puritans“, Genealogy Today, 4. dec.2009. <http://www.genealogytoday.com/columns/recipes/tip13a.html>
- Sardar, Ziauddin and Meryll Wyn Davies. *American Dream: Global Nightmare*. Icon Books, UK, 2004.
- Shepard, Sam. *Kicking a Dead Horse: A Play*. Foreword by Stephen Rea. Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York, 2008.
- Soloski, Alexis. „True East: American Icon Sam Shepard Returns to New York“. The Village Voice. June 24, 2008. Преузето 30. нов., 2009. <http://www.villagevoice.com/2008-06-24/news/true-east/>.
- Wade, Leslie. „Sam Shepard and the American Sunset: Enchantment of the Mythic West“ у: *A Companion To Twentieth-Century American Drama*. Ed. by David Krasner. Malden MA: Blackwell, 2005.

AMERICAN DREAM AND ITS FAILURES

Summary

The paper defines the notion of „the american dream“ through the representation of the myth of the american dream and then gives a short cultural analysis of what we consider its failures using the particular literary works of one of the contemporary writers as references.

Svjetlana Ognjenović

СЕЋАЊЕ НА КОБАРИД У ДЕЛУ ОВА ПРИЧА АЛЕСАНДРА БАРИКА – ИСТОРИЈСКА И МЕТАФИЗИЧКА ДИМЕНЗИЈА

Рад се бави Бариковим сагледавањем битке на Кобариду. Он то чини тако што историју као велику метапричу декомпонује на низ личних прича учесника у догађају, релативизујући је на тај начин и доводећи у питање њен кредибилитет. Наишавши на неуспех у покушају схватања историјских збивања, Барико закључује да је ирационално доминантна компонента историје а патња нуспродукт њене хаотичности, што отвара простор за интервенцију метафизичке категорије. Метафизичко се јавља искључиво као антипод историјском. У оној мери у којој се историја јавља као поприште људске патње и одсуство реда и смисла, у тој мери се метафизичка димензија уводи као спасоносна и рационализујућа.

Кључне речи: историја, хаос, патња, метафизичко, кружна стаза

Темом битке на Кобариду Алесандро Барико се бави само у једном поглављу свог романа *Ова прича*. Тема је прилично болна јер је Кобарид место где се у Првом светском рату одиграла чувена битка између Италије и Аустроугарске, уједно и место највећег војног пораза у новијој италијанској историји. Епилог је: 275.000 заробљених, 40.000 убијених и 20.000 рањених италијанских војника, уз минимално ангажовање непријатељских снага, и ако се томе дода и податак да је након ове битке на војним судовима у Италији вођен поступак због дезертерства над 210.000 војника, а чак 4.000 њих било осуђено на смрт, онда то поприма димензије праве националне катастрофе.

Ђутање, које је завладало након догађаја не престаје, као да постоји неко неписано правило да се о томе не прича, док ова прича, тврди аутор, баш напротив, тражи да буде причана изнова и изнова да би била рационализована и као таква изгубила болну оштрицу:

... да објасните - каже Барико - ту бројку које се стидите, коју нисте себи никада објаснили и коју ниједна војна статистика не би никада признала, бројку коју сте сматрали толико срамотном да сте је годинама крили, а која, пак, у својој очигледности јасно казује сведочећи да је за само неколико сати, у Кобариду, *stiristia хилјада италијанских војника пало у непријатељске руке, углавном не иружајући никакав отпор.*¹

Отуда се и Барико, век касније, осећа позваним да проговори о овом догађају.

Он, притом, полази од конкретне историјске датости с тим да настоји да читаоцу пружи увид у њу из једне друге перспективе, из перспективе поједница, учесника у догађају и да затим кроз ову визуру покуша да да одговор на питања која сам себи поставља: питање о могућности реалног сагледавања и рационалног објашњења историјских збивања, о могућности осмишљавања историје, о односу између историје и фикције, о етичкој вредности историје, о простору

1 Барико, Алесандро, *Ова прича*, Паидеиа, Београд, 2007, 75-76.

за метафизичко промишљање света унутар историје, о времену историје и не-историје.

Ослањајући се на ставове Лиотара и Кибеди Варге његов књижевни приступ се по својим карактеристикама може сматрати постмодерним, било да је реч о прожимању историјског и фиктивног, о неповерењу према историји као великој метапричи и њеној месијанској идеји, или пак о тежњи ка реконструкцији историје.

Наиме, то што је конкретан догађај презентован као историјска датост, не узима се као аксиом, као нешто што није подложно промишљању и релативизовању. Напротив, аутор покушава да деконструише званичну историјску верзију догађаја и да причу поново реконструише из угла гледања својих јунака. Деконструишући историјску верзију приче он је не негира већ је само представља као непотпуну, те стога у немогућности да пренесе истину.

Историја је толико релативизирана да више није загарантовано ни њено место пратиоца и хроничара стварности - она може стварности и да претходи. Као што се у књижевности историја и фикција преплићу, тако се и у животу историја и стварност сустижу и преплићу.

Као пример Барико наводи случајеве из своје књижевне праксе. Тако каже да је место одвијања радње у његовом роману *Свила* настало насумичним спајањем два имена у атласу да би се накнадно испоставило да град са тим именом заиста постоји у Француској и да је његово становништво у 19. веку живело од узгајања свилених буба. Наводи и случај енглеске читатељке која је у лику из романа *Океан море* препознала своју давно несталу сестру, те је била сигурна да ју је Барико срео и на основу тог сусрета изградио лик, док је то био искључиво плод Барикове маште.

Битка на Кобариду, пак, бива читаоцу представљена кроз перо јунака - једног оца чији је син, капетан, након битке стрељан као дезертер. Његов је циљ да истражи шта се догађало са сином током битке и како је дошло до тога да буде стрељан. Само су два податка чврсто позиционирана у причи: то да је син отишао у рат и то да је стигла депеша о његовом стрељању због дезертерства. Све остало је фиктивна празнина, простор за реконструкцију, који је заједнички и историчару и писцу, и који са једне стране компромитује објективност историчара, док са друге стране писца легитимише као компетентног при покушају реконструкције историјског догађаја.

Тако Барико креће у своју потрагу за истином ослањајући се на исказе „аутентичних“ сведока: доктора А - хирурга у чети, главног јунака Ултима и Кабирије, са којима је млади капетан провео последње дане.

Очева историја ће бити поново писана јер је она прва и права остала недоречена, затворена у свом парадоксу како на личном плану - судбине стрељаног, тако и на националном плану - самог историјског догађаја.

И тако прича иде на два различита колосека, ако усвојимо терминологију Карла Гинзбурга, иде својим микроколесоком, истражујући смрт младог капетана и макроколесоком покушавајући да рационализује колективну трауму..

Главни актер приче, стрељни војник, је безимен, безимен је и приповедач, његов отац, као и доктор А - хирург у чети, главни извор информација, и њихова безименост се подвлачи. Све што је остало од њиховог номиналног идентитета је чин у војсци и професија. Капетан без имена би тако могао да буде било ко од 4000 потенцијално стрељаних војника, отац чији је син убијен би могао да буде било који отац страдалник кроз векове историје, лекар било који лекар, те њихо-

ва судбина није само њихова и зато им име није потребно. Њихова прича се тако кроз безименост са нивоа личног уздиже на ниво универзалног.

Прича се отвора изнутра из перспективе ликова и тако се проблематизује званична варијанта догађаја. Јер само на тај начин може да се улије живот самом догађају, да се извуче из апстракности, како би то рекао Киш, и да допре до читаоца на великој временској удаљености на много аутентичнији и људскији начин.

Ту димензију историји може да да само књижевност - каже Киш. С те стране се Барико осећа привилегованим и конформним. То јесте фикција на темељу историјског али то је, у исто време, и покушај да се сам историјски догађај осветли и, извесно, оправда, тако да се у делу историјско и фиктивно преплићу и допуњују у стварању једне кохерентне целине у којој се границе између те две категорије губе.

Он себе као писца сматра сасвим компетентним и легитимним за то. У намени каже да су у његовим књигама „историјски подаци готово увек тачни, или макар томе теже, премда опстају упоредо са извесним измишљеним детаљима“ те закључује да „граница између историјског аспекта и измишљотине често поприма надреалне контуре“².

Својом причом изнутра Барико руши два основна мита који су били везани за историју као велику метапричу: идеју о рационалности и идеју о напретку.

Уместо става „Све што је реално је рационално, све што је рационално је реално“³ Барико свуда наилази само на хаос и парадокс, уместо рација свуда је ирацио: војници пуцају у стоку уз хистеричан смех, гомиле ненаоружаних италијанских војника који су се предали стоје на трговима сами, без противничких који би требало да их чувају.

На хиљаде њих се предаје без борбе вођени неком чудном инерцијом, неким заумним психолошким мотивима:

Бацали су оружје и ишли у сусрет непријатељу, ето, у томе није било ничег компликованог, нити тужног. Све је изгледало веома природно. Предавало се толико много људи да није било довољно Аустријанаца да их чувају...⁴

У том контексту један капетан, једини будан у маси сневача и једини храбар да буде другачији, уз Ултима и Кабирију, не жели да преда оружје већ тражи пут да се извуче из заседе и прикључи италијанским снагама. Игром случаја и хаоса, или можда баш законом парадокса, на крају бива осуђен за дезертерство и стрељан.

У тој потрази за другом, правом, аутентичнијом варијантом догађаја, Барико наилази само на хаос. Позитивистички конципирана историја заснована на објективности и рационалности руши се као кула од карата. Хаос је антипод реда који рацио настоји да унесе, он је до те мере партикуларизован и индивидуализован, да је објективну позицију у односу на сваку тачку једноставно немогуће заузети. Историја као велика, логички уређена прича, чврстим склопом узрочно последичних односа, постаје илузија. Стварне су само приче капетана, Ултима, Кабирије, Малише које, и саме хаотичне, на макро плану постају честице великог историјског хаоса.

Историја се јавља као низ насумичних догађаја који измичу свим нашим упирањима и настојањима да их контролишемо те не може да буде рачи о вели-

2 Исто, 207.

3 Лиотар, Жан Франсоа, *Постмодерна прошумачена гјеци*, Аугуст Цесарец, Загреб, 1990, 46.

4 Барико, Алесандро, *Ова прича*, Паидеиа, Београд, 2007, 76.

кој, компактној причи, постоје само фрагменти приче коју неко прича. Тако се на место велике метаприча стављају „безбројне нарације преживљеног које чине историју“ и она се на тај начин отвара „вртоглавом плурализму“⁵.

У роману, пак, болна сведочанства о суровом страдању Малише, најбезазленијег лика у делу, његове патње, погибија и дуго распадање пред очима ратних другова, немоћних да му помогну, као и љагање и стрељање часног капетана, остављају горак утисак дубоке неправде.

Историја тако поприма етичку димезију, јавља се као извор и поприште људске патње. И управо та идеја о хаотичности историје и страдања човека у њој и кроз њу руши мит о вечном прогресу људског друштва који се претвара у своју супротност. Положај човека је готово кафкијански, он је рођењем осуђен на хаос и на страдање „Не знам тачно у чему је моја кривица, али, објаснили су ми да ћу морати да је платим животом“⁶, речи су оца пре него што ће и сам бити стрељан.

Прича о Кобариду се у овој тачки издиже на један виши, универзални план, тј. проблематика се са нивоа историјског пребацује на ниво метафизичког. Битка на Кобариду као историјска прича и судбина њених актера постају окидач за промишљање стварности на једном другом нивоу.

Поставља се питање како се извући и да ли је излаз могућ? Да ли човек има моћ да нешто промени, да унесе законе у свеопшти бесмисао? Може ли се назад у безазленост природе?

Природа је, међутим, дата као ентитет независтан од људске патње. Она се јавља као антипод историје, као неисторија, беспрекорно темпирани систем за себе у коме је људска патња беспредметна и сувишна. Патња је изум човека, човекова тековина и као таква саставни део његовог живота, догађаја чији је актер и објекат, историје на индивидуалном, личном плану и историје на колективном плану, на нивоу живота нације и епохе.

Природа у којој се сво то наше животно кретање одвија више не препознаје човека као ни човек њу, он се толико од ње удаљио да више не уме да размишља по њеној логици.

Иако су се својски трудили да је претворе у гробље, планина је одолевала, не базирајући се на мртве, испуњавајући сваког трена налог годишњег доба, и залажући се да очува свет. Расле су гљиве и отварали су се пупољци. Рибе у рекама су полагаале јаја...Није било сасвим јасно коју је лекцију требало научити из те немуште поруке неприкосновене равнодушности. Да ли је то био доказ људске ништавности, или пак одјек коначног узмака пред људским лудилом.⁷

Дакле, назад се не може, али суштинско сагледавање људске судбине на земљи даје храбрости да се човек одважи и покуша да спозна себе изван постојећег реда ствари.

Аршин којим се мери људско постојање и страдање на личном и колективном нивоу је време, линеарно време, оно које тече и протиче, одлази у неповрат остављајући за собом нанизане догађаје чији је редослед судбински и вечан без могућности било какве пост фактум људске или божанске интервенције. Али то је само појавно време, време историје и време хаоса. Постоји код Барика и алузија на једно алтернативно, кружно време. ,

5 Varga, Kibédi, „Le récit postmoderne“, Littérature, n. 77, février 1990, 6.

6 Барико, Алесандро, *Ова прича*, Паидеиа, Београд, 2007, 95.

7 Исто 53.

Изван линерности времена је кружна форма отелотворена у визији савршене тркачке стазе главног јунака Ултима. То је форма реда и смисла, идеја која му даје снаге да преживи и највеће ратне ужасе и најстрашније личне бродоломе, идеја водиља. Она је изван људског страдања, изван сваке несавршености и неизвесности. Она је са једне стране божанска форма, али је истовремено и метафора живота јер се њоме пролази једном и никад више. Ако уопште одсликава живот, онда га одсликава у идеализованом облику, неконкретизованом, без грешака и нереда.

Неће никуда водити, зато што ће водити у саму себе, и биће изван света и далеко од било какве несавршености. Садржаће у себи све стазе овога света, и биће тамо где ће сањати да стигне свако ко је однекуд кренуо.⁸

Алузија на кружно време налази се и у поновљеним судбинама, паралелним животним круговима оца и сина који су „различитим путевима на крају допловили у исту срамотну луку“⁹, односно, без своје кривице, били стрељани од стране својих сународника.

Кружна стаза је у исто време и чиста метафизичка идеја која штити човека од патње и дезинтеграције коју патња собом носи:

И то сам пронашао у Кобариду, један дуги ћорсокак сваке извесности, потпуни нестанак сваке стазе... Нисам више био нико... био сам на путу да се расточим, заувек. А онда, под маском писте за слетање, видео сам ту стазу... била је више од обичне стазе, била је идеја стазе, костур свега о чему сам икад сањао... Била је благо које сам изгубио. Застао сам. Осетио сам неки спокој у души који сам давно заборавио.¹⁰

Идеја круга као метафизичке категорије, као одблесак смисла у свету бесмисла, Ултиму се први пут јавља у детињству када се са оцем изгубио у Торину и после дужег лутања поново угледао излоге крај којих су већ прошли. Тада је круг био затворен, тачке поласка и доласка биле су сливене у једно.

Од тада, једино му је дугачак и прав пут који га је одвео од куће до болнице, једног тужног дана, још увек деловао као честица реда која је имала неког значаја за њега и његов живот, док је све остало било хаотично преклапање недовршених цртежа у којима као да је била исписана бесмисленост свега, и неповратно брисање сваке границе између судбине и случаја - можда и између добра и зла.¹¹

Ако је догађај нешто што се конкретно збило и има свој почетак и крај онда је по својој бити директно супротстављен вечности и метафизици. С једне стране су тако историја, догађај, појавно, неред, изостанак смисла, са друге је метафизика, суштинско, ред и смисао. Прича о Кобариду је прича о мраку историје и несрећном тумарању човека кроз њу, ту нема места позитивистичким митовима о рационалности историје и људском прогресу, те интервенција метафизичке категорије постаје неопходна и јавља се као антипод и неутрализатор оне историјске и као покушај њеног осмишљавања.

8 Исто, 100.

9 Исто, 95.

10 Исто, 97, 98.

11 Исто, 74.

Литература

Барико, Алесандро, *Ова прича*, Паидеиа, Београд, 2007.

Varga, Kibédi, „ Le récit postmoderne „, Littérature, n. 77, février 1990.

Киш, Данило, *Горки шалоџ искусиџва*, приредила Мирјана Миочиновић, БИГЗ, Београд, 1991.

Лиотар, Жан Франсоа, *Постмодерна пројумачена гјеци*, Аугуст Цесарец, Загреб, 1990.

Paterson M, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 12.

Хачион Линда, *Поеџика постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1996.

www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/microstoria_b.hotmail

RICORDO DI CAPORETTO IN QUESTA STORIA DI ALESSANDRO BARICCO – DIMENSIONE STORICA E METAFISICA

Rassunto

Il tema di questo articolo è la battaglia di Caporetto vista dagli occhi di Alessandro Baricco. Decomponendo l'autorità di metastoria, l'autore ne fa una serie di piccole storie personali e in questo modo la relativizza. Visto che non è riuscito a trovare il senso degli avvenimenti storici, lui conclude che l'irrazionalità e il caos sono le componenti dominanti della storia e che ne risulta la sofferenza umana. Tutto questo lascia lo spazio per l'intervento della dimensione metafisica. La storia e la metafisica occupano due posizioni opposte: mentre la storia simbolizza l'assenza dell'ordine e del senso ed è la fonte della sofferenza umana, la dimensione metafisica diventa salubre e razionalizzante.

Parole chiavi: storia, metafisica, sofferenza, caos, circuito

Ljiljana Petrović

Марија МИЛОШЕВИЋ
Крађујевац

ДЕСТАБИЛИЗАЦИЈА ГРАНИЦА РОДНОГ ДИСКУРСА У ДЕЛИМА ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ И ЈУЛКЕ ХЛАПЕЦ-ЂОРЂЕВИЋ

У првом кораку рад ставља текстове Јелене Димитријевић и Јулке Хлапец-Ђорђевић на страну од програмских залагања либералног феминизма дефинишући позиционираниост обе ауторке као измештену од културолошке постојбине и сагледану у категоријама номадизма и миграције. Централни део рада бави се моментима трансгресије као покушајима прелажења преко уобичајених граница. Извртање родно додењених улога и дестабилизација родног дискурса у сусрету са културолошки Другим, које је карактеристично је за обе ауторке, води ка тумачењу рода као друштвено конструисане и расклопљиве категорије.

Кључне речи: род, трансгресија, феминини маскулинитет

Писање разлике – пулс границе

Ипак, све теорије се слажу у једном: субјект је увек културно-историјски положен. Приступити, дакле, њиховој завршеној прошлости из наше незавршене будућности, значиће проблематизовати, актуелизовати Другог ради потврђивања себе. Поставимо зато, за почетак, текстове Јелене Димитријевић и Јулке Хлапец-Ђорђевић, не као афирмације либералног феминизма, већ као дискурзивно условљене садржаје сагледане у категоријама номадизма и миграције.

Прихватимо ли став Ж. Делеза и Ф. Гатарија да је живот номада интермецо, у коме свака тачка (путовања) представља заправо релеј који бива досегнут само да би био напуштен, могли бисмо богато путописно стваралаштво Ј. Димитријевић (*Писма из Ниша о харемима*, *Писма из Солуна*, *Писма из Индије*, *Писма из Мисира*,) окарактерисати као номадско. Светлана Слапшак препознаје пре свега лингвистички номадизам Ј. Димитријевић кроз трансгресију лингвистичког система. Ово је посебно уочљиво у роману *Нове*, *Писмима из Ниша о харемима* и *Писмима из Солуна* где оптерећеност текста турцизмима надвладава и онемогућује читљивост матерњег језика. Међутим, могуће је проширити термин номадизам на целокупно, претежно путописно¹, али и фикционално стваралаштво ове ауторке, које се користи путописима као грађом за сижејно обликовање у роману и приповеткама. „Ништа ме не вуче у Америку, али ме нешто гони из Европе. Из Старог Света бежим у Нови Свет“ (Димитријевић 1934: 1), пише 1919. Ј. Димитријевић у Лондону. Бег од успомена на непријатеља, даје путовању номадски

1 Дискутабилан је статус путописног, тачније путописи Јелене Димитријевић се веома приближавају романескној форми. Упореди: Човић, Бранимир (2006). „Форме наратива у прози Јелене Ј. Димитријевић“, у *Јелена Димитријевић – животи и дело*, зборник радова, ур. Мирољуб Стојановић (Ниш: Центар за научна истраживања САНУ): 21- 27.

импулс апсолутног кретања², тј. брзине у коме се промена просторног окружења задобија непокретношћу. На таквим основама, простор постаје гладак, флуидан, отворен за препознавање старог у новом и обратно. Тако, виђена номадским очима „напредна“ Американка може личити на „ограничену“ Азијаткињу. Уопште виђење је за Ј. Димитријевић извор спознаје. Виђено је привилеговано, знање се стиче виђењем како то каже Џоан В. Скот у есеју „Искуство“ (Skot 2006: 40). Зашто је и зар је Ј. Димитријевић било потребно да своју спознају о неједнакости полова управо документује искуством путем непосредног виђења? Да ли (и коме?) то искуство доказује и легитимише „универзално“ постојање родне дискриминације у „цивилизованом“ свету? Данас, ово документовано виђењем искуство, сведочи и о искуством успостављеном ауторском субјекту потписаном као Ј. Димитријевић, као и кроз искуство спознатом лиминалном простору писања разлике. На тај начин, процес детериторизације кроз номадско писање ове ауторке успоставља нову ретериторизацију женског простора и деловања.

Уведимо сада, још једну „жену-писца, СФ чудовиште“ (Росић 2008: 7) готово потпуно невидљиво у „канону“ српске књижевности - Јулку Хлапец Ђорђевић које је чекало на одговор пуних 70 година (Слапшак 2004: 153) и дајмо јој право на реплику из позиције мигранта, како то објашњавају Ж. Делез и Ф. Гатари:

„Номад уопште није мигрант; јер мигрант се принципијелно креће од једне тачке до друге, чак и ако је та друга тачка несигурна, непредвиђена, лоше локализована.“ (http://zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=176)

(Е)мигрантска позиција, како она везана за школовање у Бечу тако и каснији живот и рад у Чешкој, омогућили су готово седелачку, али ипак несигурну, асимилацију ове ауторке у западну културу. Аналитички приступ мишљењу и „неуатажива потреба да се критички преиспита све, па и сопствени живот“ (Slapšak 2004: 166), коју С. Слапшак препознаје у Марији, лику из романа Једно дописивање: *фрагментни романа*, карактеристично је за литерарно транспонирање „сексуалне етике Јулке Хлапец Ђорђевић“ (Slapšak 2004: 162) која се програмски износи у њеним *Студијама и есејима о феминизму* (два тома). Културолошка измештеност и удаљеност од матичне културне матрице ову ауторку ставља у положај преиспитивања „пограничног рада културе“, која, како то Х. Баба каже, „захтева суочавање са „новином“ која није део континуума прошлости и садашњости“ стварајући „осећај за ново као бунтовнички чин културног превођења.“ (Баба: 2004, 28).

Суптилна разлика између номадске и мигрантске позиционираниости пред обе ауторке поставља различит захтев: у случају Јелене Димитријевић захтев за искуственом потврдом писања, а у случају Јулке Хлапец-Ђорђевић захтев за критичким преламанем писања. Компаративном анализом могуће је установити комплементирајући аспект њиховог рада – теоријско образложење документовати емпиријским потврдама, али исто тако и препознати различите врсте мимикрије које се обзнањују у њиховим делима. Тако су вишеструки појавни облици мимикрије, у смислу амбивалентних „стратешких мешања метафорицке и метонимијске осе културне производње значења“ (Баба: 2004, 168), углавном испоњени кроз сагледавање и трансформацију обредних и обичајних

2 Како истичу Делез и Гатари само номади имају апсолутно кретање, што значи брзину; вртложно или вирно кретање је суштинско својство њихове ратне машине. http://zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=176

пракси припадника различитих култура у делима Ј. Димитријевић, док се код Ј. Хлапец- Ђорђевић мимикрија препознаје као критици наклоњен императив за асимилацијом културолошки Другог и јачање самосвести које треба да се догоди „изнутра“. За обе ауторке је, такође, карактеристично испитивање културних граница, механизма успостављања културне хегемоније као и изразите родне обележености женских али и мушких субјеката. Стога можемо означити овакво „напицавање пулса границе“ као писање разлике у коме се можда најјасније оцртава „пролиферација дискурса брижљиво уписаних у захтеве моћи“ (Фуко: 2006, 84) као и узурпација коју, можда најснажније, трпе границе дискурса у сусрету са културолошки Другим.

Наратолошка трансгресија

Ако усвојимо тврдњу Џудит Батлер да се „конструисање рода служи средствима искључивања, таквим да се човек не производи само изнад и против нечовека, већ и кроз низ искључивања, радикалних брисања, којима је строго узевши ускраћена могућност културне артикулације“ (Batler 2001: 20-21), може ли хиперреални простор номадски и мигрантски позиционирани књижевности Ј. Димитријевић и Јулке Хлапец Ђорђевић понудити преиспитивање родних граница и испровоцирати видљивост „искључених позиција које ограничавају људско и опседају границе као непрестана могућност њиховог нарушавања и реартикулације.“ (Batler 2001: 21)? Наиме, несигуран, женски ход по векторима моћи (у/са)плиће се у/на забрањене зоне родне трансгресије и доводи у питање и културну и родну, мушки оријентисану патријархалну хегемонију. Корпус који нам даје највеће могућности за овакво размишље понудиће се кроз једини роман Ј. Х. Ђорђевић *Једно дописивање* и причу/приповетку Ј. Димитријевић *Американка*.

Трансгресија, као прекорачење уобичајених граница, како то Магдалена Кох (која се иначе бавила тзв. „женским писмом“ с почетка XX века) образлаже је „отвореност према Другоме, излазак из општеприхваћеног система у потрази за новим.“ (Koch 2008: 306). Она се, између осталог³, позива на Козиелецког који у трансгресији увиђа „прекорачење материјалних, друштвених, симболичких граница, кршење табуа, излазак ван граница себе и својих могућности.“ (Koch 2008: 306). Дефинисање приповедне инстанце је, стога, од суштинске важности за промишљање родног прекорачења и самим тим родом наметнутог наслеђа које спроводе обе ауторке. Неспецифична, или бар ретка⁴, наратолошка трансгресија, коју спроводи Ј. Димитријевић не само што потврђује статус рода као друштвене конструкције, већ и омогућује жени да се упусти у писање мушкарца. Наиме, прича/приповетка *Американка* у целости је исприповедана у 1. лицу једине мушког рода. Само приповедање у 1. лицу, у чему се слажу и Ж. Женет и М. Бал, повлачи са собом радикалну рестрикцију информација. Приповедно „ја“ у мушком роду главни је носилац фокализације. Дакле, речено терминологијом Мике Бал, „он“ је фокализатор који фокализује и своје млађе доживљајно „ја“ и неименовану Американку као објекте фокализације. На тај начин она

3 Магдалена Кох се у цитираном раду бави поступком наратолошке трансгресије коју спроводи Милица Јанковић у *Исповестима*.

4 Магдалена Кох наводи да су се поступком приповедања у мушком роду поред Јелене Димитријевић, у овом периоду српске књижевности, послужиле и Милица Јанковић у *Исповестима*, као и Исидора Секулић у *Носталгији (Сапушници)*

(Американка) постаје доступна само из његове свести. Ово „продирање“ у свест мушкарца које врши Ј. Димитријевић резервише „простор деловања“, тако да профане фантазије остају задржане у мушком уму и готово невидљиве на плану интеракције ликова, што се неминовно води сукобу јавног и приватног.

Јулка Хлапец - Ђорђевић заступа, пак, „мањи степен“ родне трансгресије залажући се, бар кроз епистоларну форму, за наратолошку равноправност полова уз помоћ промене фокализације, тј. реципрочно смењивање мушке и женске приповедне инстанце. Ипак, исписујући животе својих ликова с наличја (не заборавимо да је поднаслов романа: фрагменти романа, што собом носи запитаност где је, онда, тело/текст романа?) скривен простор љубавних исповести остаје, као и у случају Ј. Димитријевић, заклоњен од сфере јавног и друштвено прихватљивог. Може ли, оспољен путем наратолошке трансгресије и наратолошке равноправности, скривени „простор деловања“ пореметити симболички поредак? Тачније, да ли је могуће из ове одбачене позиције реактивирати субверзивно враћање полног преостатка и изазвати нову артикулацију полних/родних односа и нужно њихову нову конструкцију?

Родна трансгресија – феминини маскулинитет

Оба мушка лика, и Отон угледни лекар из романа *Једно дописивање* и неименовани приповедач *Американке*, су уиграни, искусни носиоци родно додељених улога патријархалног друштва, којима је моћ већ увелико путем репресије жигосала границе сексуалности. Укратко, „полиција секса“ (Фуко 2006: 32) послужила се свим расположивим диспозитивима сексуалности у њиховом цензурисаном моделовању. Црв који нагриза ову уређену брачног постелома, годинама, полом, сведену сексуалност долази из ћутње⁵. Интимна преписка и реминисценције остарелог похотног воајера⁶ нуде разобличавање мушког „ја“ и отварају приступ лиминалним просторима наративне свести, остављене да се рве са забрањеном сексуалном жељом која се одбија о границе исконструисане сексуалности и нормалности. Притом се као узурпатор који испрва налази своју жртву (за промену мушкарца) у блаженом стању резигнације и равнодушности, јавља нико други до самосвесна, културолошки и интелектуално супериорна жена. Тада, нарушавање сексуалне етике мушкарца бива подстакнуто захтевом за културним успећем и досезањем Друге. Дакле, културни преображај је у оба случаја еротизован и вођен у циљу задовољавања забрањеног сексуалног надражаја. Ова нестереотипна, родна обележеност захтева за културним напретком развија се и у правцу класне неусаглашености повучене на линији Запад – Исток. Источна позиција (с обзиром на географско порекло) коју мушки ликови у оба дела заузимају у односу на своје западне, недостижне партнерке постаје место спрвођења западњачке хегемоније и деловања нежних стратегија државних идеолошких апарата (ДИА). А они (ДИА), како то Луј Алтисер објашњава не „функционишу“ у првом реду на насиље, већ далеко скромније, на идеологију. (Altiser 2008: 145)

5 Поводом ћутње Фуко у *Историји сексуалности* каже: „Сама ћутња, ствари чије iskazivanje uskraćujemo sebi ili im zabranjujemo imenovanje, diskrecija koja se zahteva između izvesnih sagovornika – мање су апсолутна граница говора, друга страна од које се он одваја неpropustivom међом, а више elementi који дејствују уз изрећене ствари, са њима и у односу на њих у заједничким стратегјама.“ (Фуко 2006: 35).

6 Скоро све сексуалне конотације остају на нивоу фантазије лика приповедача.

Криза кроз коју пролази неименовани приповедач *Американке* је криза остарелог, одбаченог, друштвено искоришћеног, сексуално неинтересантног протетичког маскулинитета у „малом и симпатичном хотелу, што много личи на удобни, честити *дом*“ (Димитријевић 1918: 3) у „једниј европској престоници“ (Димитријевић 1918: 3) где упознаје Американку, непознатог имена, „краљицу из Новог Света, који је оставила и дошла у Стари Свет да краљује над свим женама.“ (Димитријевић 1918: 4). „Доларска принцеза“ са својом колонизаторском мисијом појављује се у наративној маскулиној свести као фигура мајке, упркос разлике у годинама која између њих постоји. Наиме, разлика у годинама која се наслуђује између њих маскирана је задржавањем информација које нам приповедач даје о себи и другим ликовима те стога захтева пажљиву анализу. Упркос отворено неизреченом генерацијском јазу, могуће је проценити да је он доста старији од ње по томе што је она путовала у пратњи своје мајке, даље „коса прошарана сребром“ овде није знак година, већ особине коју Ј. Димитријевић описује у путопису *Нови свети или у Америци годину дана* да Американке иако младе рано оседе; затим, његово старосно доба наслуђује се у референци „искварен животом“ (Димитријевић 1918: 10), а недвосмислено се открива на претпоследњој страници приче: „Последња љубав, а лепа као прва. Моје срце не зна за године. За моју душу године су само уображење.“ (Димитријевић 1918: 38). Оно што се суптилно сигнализира овим односом могуће је окарактерисати као драма оца да поново постане син. Заправо, љубавно усхићење које приповедач осећа према Новој жени несумњиво се одвија у скаду са неким елементима сценарија Едиповог комплекса, који су додатно оптерећени културолошко-колонијаторским моментом успостављања владавине Оксидентна над Оријентом, што је иначе честа тема Ј. Димитријевић.

Преображај „исквареног животом“ (Димитријевић 1918: 10) маскулинитета који „од свих лепота на свету највише воли жене“ (Димитријевић 1918: 10) настаје из немогућности да над „западњачки супериорнијом“, културно-напреднијом женом успостави однос као над „објектом који се нуди на тржишту симболичких добара.“ (Burdje 2001: 95). У немогућности да (п)остане „отац“ и партнер „мајци“, он се мора задовољити тиме да постане „син“, што неминовно води реартикулацији и реструктурирању полних/родних односа. Фигура мајке (на неким местима и сестре) толико је јака да готово подразумева обе полне позиције, тако да Американка опажена мушким очима, очима сина, фигурира као полно амбивалентно, андрогино биће:

„Мушки слободна, она је имала сва својства свога женског пола: да се брине као мајка чак и за оне од којих је много млађа. Она се тога дана бринула за мене као за сина да пажљиво силазим из воза и да нешто не заборавим“ (- Димитријевић 1918: 8)

На тај начин „мушка владавина која успоставља жене у симболичке предмете чије биће је опажено“ што има за последицу да их (жене) „ставља у трајно стање телесне несигурности или [...] симболичке зависности“ (Burdje 2001: 97) је озбиљно уздрмана! Биће наративног феминитета јесте опажено, али не више очима мушкарца! Стога се као реакција на снажну феминину фигуру маскулином наративном идентитету/сопству јављају два могућа решења: или да се потпуно поништи, да нестане, (што би био својеврстан вид кастрације), или да, чему је он наклоњенији, обезбеди себи „оца“, тј. очинску фигуру. Тачније, да би се поново родио као син своје „нове мајке“, он мора фантазматски измислити

и осигурати себи „оца“. Тада се „фигура оца структурира као фигура странца“ (Росић 2008: 38), што је у основи Фројдовога учења о отац-син конфликту, тако да ће „Едип, тј. син [...] парадоксално тог странца да приведе поретку и иницира га у њега, рађајући симболички самог себе, измишљајући самог себе.“ (Росић 2008: 38). Непознати младић, који је често у друштву Американке, постаје идеалан за фантазматско попуњавање упражњеног и неопходног места оца. Први опис јако је карактеристичан:

„Ко је био тај младић нисам распитивао, јер он је мени био само човек. Као да се тако звао. И ја сам га увек гледао у његову човекову главу обраслу густом, кудравом косом, у његово човеково лице, и ма да је обријаних бркова, у његове руке од самих мишића, нарочито ноге у кратким жућкастим црно карираним панталонама и дугачким црним чарапама које су покривале његове обле готово женске листове [...] Овакав је морао изгледати први човек...“ (Димитријевић 1918: 21)

Нови човек и нова жена, несигурних, амбивалентних полних карактеристика, у визији приповедача носе снагу успостављања новог поретка и нове еугиничне расе. Њихова љубав је дозвољена, легитимна и преко потребна сину за оздрављење:

„И наједанпут, ја видех на својој постељи њино миловање... „Они су и телом и душом једнаки, онај стари човек и ова нова жена. Не, они су обоје нови... Како ће бити здрав плод њине љубави!... И кад би се овако здрави родили милиони, излечило би се наше болесно доба.“ (Димитријевић 1918: 21, 22)

На тај начин, фантазам који остаје у сфери имагинарног, неспособан је да пређе у симболичко и води феминизацији маскулинитета приповедача и жељи да се допадне, да се понуди као објекат како би се лансирао у симболичку раван („Обукох се у хаљине за које ми она рече да јој се допадају и сићох у приземље.“ (Димитријевић 1918: 23)) Ипак, родна прерасподела остаје само на граници свести, наговештавајући вишеструке полне потенцијале који се могу или не артикулисати. („У сваком човеку има по два човека, по три...Моје боље више ја устало је из мртвих.“ (Димитријевић 1918: 29))

Стид се јавља као резултат немогућег културног преображаја и успећа. Обогаћена, забрањена сексуална жеља бива замењена жељом за оцеубиством, а остарели син неспособан је за реакцију из позиције своје женскости.

Слична родно обележена прерасподела моћи може се препознати и у роману *Једно дописивање* Јулке Хлапец Ђорђевић. „Западњачки супериорна“, доминантна женска наративна инстанца, Марија, је у овом случају та која захтева различите партијалне кода и закона. Не случајно, она долази из културно напредније средине, Чешке, док мушкарац остаје у матичном патријархалном окружењу, Љубљани. Самим тим присутна је, дакле, релација успостављања колонијалне доминације, тако да се родна обележеност неспецифично дистрибуира кроз замењивање стереотипних полних/родних улога. Феминином лику не одговара ни једна од стереотипних маркираности женског пола. Ова „човек-жена“ (Хлапец-Ђорђевић 2004: 36) нема неразбијену ниједну од предрасуда свога времена (брак и љубав су одвојене категорије, деца, обавезе, друштвени живот, интелектуални рад, прељуба, разлика у годинама.) Насупрот томе, Отон, мушкарац и носилац имена Оца и његовог Закона, конструисан је у складу са поштовањем свих друштвено наметнутих дужности и норми. Проблем родног идентитета, пре свега маскулиног, настаје у сусрету мушкараца са интелектуално

надмоћнијом женом, тачније онда када се целат почиње осећати као жртва, како то каже Бурдије.

Дакле, механизам својеврсног утругљивања, реактивира неозакоњени/неозначени полни преостатак, скривен интимном преписком. У сусрету са културолошки Другим и непознатим начинима функционисања, алармира се читав спознајни апарат неспособан да протумачи нов семиолошки знак. Тада, мушки пол, као усвојена симболичка позиција није више сигуран. Отон као и претходно анализиран приповедач *Американке* има пред собом два могућа решења: 1) да се убије, да се поништи, што је већ наговештено могућим самоубиством (вид кастрације) или 2) за разлику од приповедача *Американке* да се разведе и ожени Маријом, преведећи њу на свој симболички закон љубави, и тако, скривајући се иза закона фалусног реда учинити од ње озакоњен женски пол и доделити му патријархално прихватљиво место објекта.

Разрешивост, пак, остаје на читаоцу. Паноптиконски надзор законите жене и ултимативан колонизаторски импулс љубавнице за унутрашњом променом и дистанцирањем од супружника резултирају „дегенерираном слабостињом“ (Хлапец -Ђорђевић 2004: 43) од маскулинитета која све чешће помишља на самоубиство.

Након анализе оба мушка лика, у центар промишљања треба вратити ауторску позицију што собом носи запитаност: да ли су симптоматично обе ауторке биле неспособне за писање другачијег маскулинитета сем фемининог? Тачније, да ли немогућност текстуалног отеловљења другачије полне позиције представља за обе ауторке цитирање непостојећег, или бар њима непознатог, закона? На тај начин ауторски потпис постаје место амбивалентног разоткривања онога што Тихомир Брајовић назива „потиснутом, али незатомљивом женскошћу“, која није одређена и ограничена „биолошко-полним, већ културним [...] идеолошко-политичким детерминантама и/или стереотипима.“ (Брајовић 2008: 292)

Литература

примарна

- Димитријевић, Јелена (1918). *Американка*. Сарајево: Издање И.Ђ Бурђевића
 Димитријевић, Јелена (1934). *Нови свет или у Америци јодину дана*. Београд: ЕД. У. Р. - Н. У. С.
 Хлапец – Ђорђевић, Јулка (2004). *Jedno dopisivanje*. Београд: Prosveta.

секундарна

- Altiser, Luj (2008). „Ideologija i državni ideološki aparati“, у Ђорђевић, Јелена *Studije kulture zbornik*. Београд: Službeni glasnik. 143-147.
 Baba, Homi K. (2002). *Smeštanje kulture*. Београд: Београдски круг.
 Butler, Judith (2001). *Tela koja nešto znače*. Београд: Samizdat B92.
 Bal, Mike (2000). *Naratalogija*. Београд: Народна knjiga Alfa.
 Brajović, Tihomir (2008). „Žensko je muško je žensko. Pripovedačko ja i problem „ukrštene“ rodne identifikacije u novom srpskom romanu, s osvrtom na južnoslovenski kontekst“, у ur. Rosić, Tatjana *Teorije i politike roda*. Београд: Institut za književnost i umetnost. str. 279-293.
 Бурдје, Пјер (2001). *Владавина мушкараца*. Београд, Подгорица: ЦИД, Универзитет Црне Горе.
 Delez, Žil i Gatari, Feliks, *Rasprava o nomadologiji*.

http://zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=176

Koch, Magdalena (2008). „Naratoška transgresija ili srpski modernistički gender-diskurs u književnoj akciji (Milica Janković, *Ispovesti*, 1913)“, u ur. Rosić, Tatjana *Teorije i politike roda*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. str. 305-316.

Росић, Татјана (2008). *Мии о савршеној биографији: Данило Киш и фигура писца у српској култури*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Skot, Džoan V. (2006). „Iskustvo“, u *Feministkinje teoretizuju političko*. Beograd: Centar za ženske studije, str. 39-57.

Slapšak, Svetlana (2004). „Julka Hlapec-Đorđević *Jedno dopisivanje*: odgovor posle sedamdeset godina“, u Hlapec – Đorđević, Julka *Jedno dopisivanje*. Beograd: Prosveta. str. 153-170.

Slapšak, Svetlana (1998). „Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijević“, u *Pro Femina*. God. 4, br 15/16, str. 137-149.

Fuko, Mišel (2006) *Volja za znanjem, Istorija seksualnosti I*. Loznica: Karpos.

Човић, Бранимир (2006). „Форме наратива у прози Јелене Ј. Димитријевић“, у *Јелена Димитријевић – живој и дело*, зборник радова, ур. Миролуб Стојановић (Ниш: Центар за научна истраживања САНУ): 21- 27.

DESTABILIZATION OF GENDER DISCOURSE'S BORDERS IN THE WORKS OF JELENA DIMIRIJEVIC AND JULKA HLAPEC-DJORDJEVIC

Summary

The paper confronts the works of Jelena Dimitrijevic and Julka Hlapec-Djordjevic from the perspectives of authors' positions as seen in the light of categories of nomadism and migrations. Central part of the paper deals with transgression in context of gender and cultural positioning of male and female characters in the story *Amerikanka* by Jelena Dimitrijevic and the novel *Jedno dopisivanje* by Julka Hlapec-Djordjevic. In their attempts to cross over and surpass gender borders both authors have created similar feminine masculinities which opens a new perspective in approaching women's writing and redefining gender roles primarily assigned.

Marija Milošević

ПАГАНСКИ МОТИВИ У РОМАНУ ТЕСА ОД Д'УРБЕРВИЛА ТОМАСА ХАРДИЈА

У овом раду даје се осврт на паганске мотиве којима је прожет роман *Теса од Д'Урбервила* Томаса Хардија. У раду полази се од запажања Ендрју Редфорда које се односи на то да је неизмеран утицај на Хардијево коришћење паганских мотива имао несумњиво Џејмс Фрејзер и његово дело *Злајина грана*. Посебна пажња у раду посвећена је идеји Марго Луис да је и сама Теса паганска фигура, односно Персефона, богиња живота, смрти и поновног рађања. Кроз судбину ове јунакиње, Харди испитује људски пут ка смрти и обнављању, као и вечно кружно кретање у природи и човековом животу. Дакле, овај писац истражује управо оне аспекте који су били у самој сржи Фрејзерових интересовања.

Кључне речи: паганизам, мит, *Злајина грана*, Персефона

Свет у романима Томаса Хардија, једног од значајних писаца викторијанске књижевности, чврсто је укореењен у конкретно доживљеном и виђеном, у историјски постојећим људима и приликама Енглеске његовог доба.¹ У том новом свету који је био тек закорачио у индустријску цивилизацију, Харди није видео ништа добро. Хардијеви романи проткани су идејом укореењености и присности са праљудским, са вечним, биолошким нагонима и страстима. Кроз свечаности и обреде, кроз приказе стравичних лепота Енглеске, у његовим романима, наговештава се далеки одсјај некадашњег хармоничног, радоснијег живота сељачке заједнице.

Ендрју Редфорд у делу „Томас Харди и остаци времена“ (1970) проучава начине на које је Харди задирао у прошлост, у обреде и обичаје који су опстајали и до његовог доба. Редфорд међу реткима запажа да је велики утицај на Хардијево писање оставио Џејмс Фрејзер и његово класично, антрополошко дело *Злајина грана*. Редфорд наводи да је Харди читао *Злајину грану* током деведесетих година XIX века, дакле, у оном периоду када је написао највећи број својих романа, и да је бројне идеје настале под Фрејзеровим утицајем уткао у своје романе. (*Повратак домороца, Незнани Цуд, Теси од Д'Урбервила*)

Оснивач ритуализма XX века је несумњиво Џејмс Фрејзер, који је проучио, како каже Мелетински, широку категорију митова култног порекла, тесно повезаних са календарским циклусом.² Саму магију Фрејзер је објашњавао асоцијацијама по сличности и по додиру и тумачио ју је, сасвим у духу 19. века, као наивну заблуду примитивног човека. Жртвовања, тотемизам и календарске култове Фрејзер је скоро у целини изводио из магије. Додуше, он је сматрао попходним да истакне позитиван значај магије за учвршћење власти, брака и својине, за одржавање друштвеног поретка.³

1 Др Душан Пухало, *Енглеска књижевност XIX-XX века (1832-1950), историјско-критички преглед*, Научна књига, Београд, 1976, 161.

2 Елеазар Мојсејевич Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд, 1983, 33.

3 Ибид, 33.

Кембричка група, која је потекла од Фрејзера, настојала је да проблем развитка разних видова културе, укључујући и књижевност, обради у етнолошком и ритуалистичком духу.⁴ И они су дали апсолутну предност ритуалу над митом и у њему препознали и најважнији извор митологије, религије, филозофије, уметности старог света.⁵

Лидер ритуално-митолошке критике Нортроп Фрај тврдио је да се Фрејзерова *Злајина грана* може сматрати приручником за науку о књижевности, а Џон Викери је увидео да стваралачке поступке савремене књижевности антиципирају не само Фрејзерове идеје него и његов стил.⁶

Привлачна снага *Злајине гране* учинила је ово дело једном од најчитанијих и најутицајнијих антрополошких књига. На дугој листи научника, филозофа и писаца који су се за истраживање примитивних култура заинтересовали под Фрејзеровим утицајем, а највише захваљујући *Злајиној грани*, налазе се имена Фројда, Диркема, Леви Брила, Малиновског и других.⁷ *Злајина грана* има облик мозаика састављеног од безброј података, докумената, сведочастава, који на крају, кад је склопљен и осветљен, даје узбудљиву, грандиозну слику људских веровања, обичаја и обреда, из чије разноврсности ипак произлази „битна сличност човекових главних потреба свуда и у свим временима“. То је једна од највећих књига које говоре о људском роду, у којима је човечанство интегрисано, представљено у јединственој развојној линији. То је, како каже Малиновски, „највећа научна одисеја модерног хуманизма“.⁸

Обреди и митови које је описао Фрејзер привукли су пажњу не само етнолога него и писаца, захваљујући драматичној проблематици људске патње као пута ка смрти и обнављању, сличности међу човековим животом и природом, и цикличности, која одговара представи о вечном кружном кретању у природи и људском животу.⁹

Трагови утицаја Фрејзера и његове *Злајине гране* очигледни су, дакле, у делима многих филозофа, етнолога, али и писаца. Између осталих, њеном снажном утицају подлегао је и Томас Харди, а Ендрју Редфорд сматра да је *Злајина грана* била пре свега извор његовог романа *Теса од Д'Урбервила*.

Роман *Теса од Д'Урбервила* обилује паганским мотивима који окружују главне ликове и испуњавају њихове животе, али и читав роман у својој сржи садржи једну велику паганску причу. На самом почетку романа, читалац види Тесу док она са другим девојкама из села учествује у првомајским обредима, посвећеним Празнику жита. „Тако се и у овом поподневном излету девојака, који се изводи сваке године и зове се „кљупска шетња“, могла назрети некадашња прослава првог маја.... Окупљене жене и девојке биле су све у бело одевене – остатак обичаја из старих добрих дана, када су речи веселост и месец мај имале исто значење.... осим беле хаљине, свака жена, или девојка, имала је у десној руци ољуштен врбов пругић, а у левој букет белог цвећа“¹⁰

4 Ибид, 35.

5 Радојка Вукчевић, *Фокнер и мити, митолошки мотиви у Фокнеровом приповиједању*, Универзитет Црне Горе, Подгорица 1997, 24.

6 Елеазар Мојсејевич Мелетински, *Поешика мити*, Нолит, Београд, 1983, 100.

7 Џејмс Фрејзер, *Злајина грана: проучавање магије и религије*, књига I, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1977, V.

8 Ибид, VI.

9 Елеазар Мојсејевич Мелетински, *Поешика мити*, Нолит, Београд, 1983, 34.

10 Томас Харди, *Теса од Д'Урбервила или Чиста жена*, Српска књижевна задруга, Београд, 1936, 21.

Фрејзер описује низ обичаја широм Европе поводом Првог маја. У пролеће или рано лето, или на сам Ивањдан, каже Фрејзер, био је и још увек је у многим деловима Европе обичај да се оде у шуму, посече дрво и донесе у село, где се уз опште весеље постави усправно; или се одсеку гране у шуми и њима се окити свака кућа. Циљ ових обичаја је да се селу и свакој кући донесе благослов који је дух дрвета у стању да дарује.¹¹ Постављање мајског стуба који су китиле сеоске девојке представља велику церемонију; народ се скупиле са свих страна и игра око њега у колу.¹² Фрејзер описује бројне варијације које су ови обичаји у разним крајевима добијали, али сматра да је њихова суштинска сврха довођење оплодног духа биља, новопробуђеног у пролеће. Циљ је, дакле, да се дух вегетације врати и оживи у пролеће.

Тако и Теса кроз овај првомајски обред, улази у роман као пролеће, као есенција саме природе и као „суд пун чисте емоције, без трунке примеса искуства“¹³.

Тесина игра на почетку романа наговештава донекле и њен коначан крај, који као и њено увођење у причу, има симболично, ритуално значење. Наиме, Тесина прича почиње њеном игром у колу са другим девојкама обученим у бело, које изводе пагански ритуал, а завршава се такође у кругу, али сада у непокретном кругу сачињеном од сивих стена које чине Стоунхенџ, пагански храм природе.

Између ова два круга који као монументални пагански међаши стоје на почетку и на крају романа, и уоквирују Тесину причу, лежи низ симболичних мотива који представљају модификације првобитне митологије. На пример, Харди осликава шуму око имања Д'Урбервиллових, са прастарим храстовима и тисама, даје призоре различитих врста птица, затим предсказања, итд. Такође, Харди прави често паралеле између Тесе и земље. Он каже у роману: „жена се у пољу губи и утапа; она је такође изашла из себе саме, прожала се оним што је око ње и претошила се у то“¹⁴. Теса је инкарнација природе, и представник исконског реда и обичаја који су се некако угнездили унутар њене личности.

Роман не само да обилује паганским мотивима, који окружују главне ликове, већ је, како је то приметиле Марго Луис, и сама Теса паганска фигура. Она је сама Персефона, ћерка Зевса и Деметре, богиње жита и плодности. Персефона се може назвати богињом живота, смрти и поновног рођења, управо дакле оног циклуса о коме је Фрејзер писао у свом делу *Златна грана*.

Фрејзер објашњава да се стара прича о оживљавању биља јавља и у миту о Деметри и Персефони. Млада Персефона, како каже Фрејзер, брала је цвеће у једној бујној ливади, када се одједном земља отвори, бог мртвих Хад изађе из амбиса и одвезе је у својим златним колима да му буде жена и краљица у мрачном подземном свету. Њена ожалошћена мајка Деметра, са жутом косом покривеном црним велом, тражила ју је преко земље и мора, и сазнавши од Сунца судбину своје кћерке, у великом гневу напусти богове.¹⁵ Гневна због свог тешког губитка, богиња није пуштала да семе изникне, већ га је држала сакривеног под земљом.¹⁶ Човечанство би умрло од глади, каже Фрејзер, и богови би били лишени жрта-

11 Џејмс Фрејзер, *Златна грана: проучавање магије и религије*, књига I, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1977, 155.

12 Ибид, 157.

13 Томас Харди, *Теса од Д'Урбервила или Чиста жена*, Српска књижевна задруга, Београд, 1936, 27.

14 Ибид, 117.

15 Џејмс Фрејзер, *Златна грана: проучавање магије и религије*, књига II, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1977, 70.

16 Ибид, 70.

ва које им припадају, да забринути Зевс није наредио Хаду да на површину земље врати мајци Деметри свој плен, своју невесту Персефону. Мрачни бог мртвих насмеши се и послуша, али пре него што је своју краљицу у златним колима послао натраг он јој да да поједе семе нара, што је учинило да се она опет морала вратити њему. Зевс заповеди да Персефона отад проводи две трећине године са мајком и боговима у горњем свету, а једну трећину године са мужем у доњем свету, из кога се морала враћати сваке године онда кад се земља окити пролећним цвећем.¹⁷

Трагајући за самим језгром овог мита, Фрејзер је закључио да мисао о семени, закопаном у земљу да би изникло у нов и виши живот, лако је одвела поређењу са људском судбином и појачала наду да је и за човека гроб можда само почетак бољег и срећнијег живота у неком светлијем, непознатом свету. Ово просто и природно размишљање изгледа сасвим довољно да објасни везу богиње жита са мистеријом смрти и надом у блажену бесмртност.¹⁸

Фрејзер види порекло мита о Деметри и Персефони у најобичнијим, па ипак вечито узбудљивим призорима природе, у јесењој меланхоличној тами и умирању, и пролећној свежини, светлости и зеленилу.

Очигледне су Хардијеве паралеле између Тесе и Персефоне. Теса је млада девојка, на почетку романа, која стоји у дубокој вези са природом; она је есенција саме природе, „ћерка земље“. Затим, она ступа у несрећну везу са опасним, дволичним Алеком Д'Урбервилем, оличењем самог Хада. Као што у миту господар подземља даје Персефони да поједе нар да би му се она увек враћала, тако и Алек при првом сусрету са Тесом пружа јој јагоде. „Ево јагода, рече Алек и поче брати једну по једну, сагињући се и додајући их њој, па најзад, изабравши једну необично лепу јагоду од врсте „Британкса краљица“, он се усправи и држећи је за петелку, принесе је њеним устима.... – Узмите је само, наваљивао је он, а она, у великој неприлици, отвори уста и узе јагоду.“¹⁹

Као и Персефона, и Теса бива отета, и одведена у мрачни, подземни свет. И она покушава да се спаси и да побегне од господара подземља, али осећа да је и даље стално под његовом контролом. Тесин коначан бег састоји се у њеној смрти, из које затим проистиче њено симболично поновно рођење у лику њене сестре Лизе-Лу.

Док после Алековог убиства Теса, кријући се од полиције, лежи међу стенама Стоунхенца, древног мегалитског храма посвећеног Сунцу, мисли јој се окрећу ка Лизи-Лу, кроз коју ће бити могуће Тесино поновно рођење. Док лежи ту поред Стоунхенца, Теса пита Енцела: „Јесу ли се некада овде приносиле Богу жртве?“ – Не, рече он. – Него коме? – Мислим сунцу. Онај високи камен издвојен за себе стоји у правцу сунца које ће се ускоро родити баш иза њега.“²⁰ Теса као жртва лежи поред стена овог храма и очекује крај, али и нови почетак, излазак сунца, поновно рођење. Кроз спајање Енцела и Лизе-Лу, дакле, Теса, као краљица подземља, осигурава поновно рођење, буђење и повратак пролећа. Тренутак када се они, након Тесиного погубљења, узимају за руку, уствари је тренутак Тесиного тријумфа. Њена смрт омогућује животу да се настави онако како треба.

17 Ибид, 71.

18 Ибид, 77.

19 Томас Харди, *Теса од Д'Урбервила или Чиста жена*, Српска књижевна задруга, Београд, 1936, 31.

20 Ибид, 484.

У тренуцима који претходе њеној смрти Теса каже: „Све је у реду, све је онако како треба да буде. Скоро да ми је милије тако, Енцеле. Да, милије! Ова срећа не би могла дуго трајати. То би било сувише. Доста сам је имала, а сад бар нећу доживети да ме презиреш.... Спремна сам!“²¹ Дакле, све је не само онако како јесте, већ управо онако како треба да буде. Теса је мирна; она се осмехује. Персефона, односно Теса, побеђује.

Томас Харди је Теси обезбедио бесмртност, кроз њен лик дао је значење бесмислу, и показао да је могуће борити се, и то борити се успешно, против страшних сила једног празног, подлог света.

Харди у лику Тесе види одјек Персефоне, односно, фигуре првобитне, примитивне религије, коју он поставља насупрот развијеним религијама савременог друштва.

Током XIX века, када је Харди писао, поред тога што је трпела ударце од стране новог, научног схватања света, званичну религију угрожавао је и спиритуализам и романтизам, односно неке нове врсте функционалног паганизма који је порицао основне хришћанске идеје које се односе на природу Бога и душе, и који се односио на пре-хришћанске религије. У ово доба јавља се низ писаца који у својим романима настоје да изграде један нови, другачији свет и да му подаре један нови смисао. Међу овим писцима био је и Томас Харди, који је у својим романима дао једну нову слику универзума ког контролишу јогунасте силе усмерене против добра човечанства. Једини прави одговор на ове силе лежи у паганизму, који је Харди, како се чини, видео као једини начин на који је човек могао да се побуни против бесмисла који није могао да порекне, а који га је бацао у страх и очајање.

Харди у паганизму види могућност да се једном суровом и празном свету да значење и смисао, и притом му је Фрејзерово дело *Златна грана*, са својом драматичном проблематиком људске патње као пута ка смрти и обнављању, могло послужити као плодно тле са ког је прикупљао материјале и мотиве, а које је затим на свој начин обликовао и смештао у срж својих романа.

Литература

Вукчевић, Радојка, *У сјеници мита, огледи о америчкој и канадској књижевности*, Андријевица, Подгорица, 2003.

Вукчевић, Радојка, *Фокнер и мити, митолошки мотиви у Фокнеровом приповиједању*, Универзитет Црне Горе, Подгорица 1997.

Грејвс, Роберт, *Грчки митови*, Фамилет, Београд, 2002.

Мелетински, Елеазар Мојсејевич, *Поетика мита*, Нолит, Београд, 1983.

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

Фрејзер, Џејмс, *Златна грана: проучавање магије и религије*, књига I, Београдски издавачко-графички завод, Београд.

Харди, Томас, *Теса од Д'Урбервила или Чиста жена*, Српска књижевна задруга, Београд, 1936.

Allen Walter, *The English Novel*, Penguin Books, 1991.

21 Ибид, 486.

Graves, Robert, *The White Goddess: a historical grammar of poetic myth*, Faber and Faber, London, 1997.

**PAGAN MOTIFS IN THE NOVEL *TESS OF
THE D'URBERVILLES* BY THOMAS HARDY**

Summary

The aim of this text is to provide an overview of pagan motifs which are interwoven throughout the novel *Tess of the D'Urbervilles* by Thomas Hardy. Andrew Redford noted that James Frazer and his work *The Golden Bough* had had great influence over Hardy's use of pagan motifs. The paper is also concerned with the notion of Margo Louis that Tess herself is a pagan figure. Namely, she is Persephone, the goddess of birth, death and rebirth. Through the destiny of this heroine, Hardy examined human paths through death and resurrection, as well as cycle moving in nature and human life. So, the author examined the aspects that were in the core of Frazer's researches.

Key words: paganism, myth, The Golden Bough, Persephone.

Anica Radosavljević

МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У РОМАНИМА СКЕЛИГ И НЕБЕСКЕ ОЧИ ДЕЈВИДА АЛМОНДА: РЕДЕФИНИСАЊЕ СТВАРНОСТИ У ЕДУКАТИВНЕ СВРХЕ

Са својим карактеристичним непоштовањем граница и конвенционалног представљања стварности, магични реализам се пре свега везује за ауторе из Јужне Америке и Западне Африке, али и за постколонијалну књижевност уопште: овај жанр се наине сматра идеалним за проговарање са маргине, од стране, или у име, маргинализованих.

Књижевност за младе, с друге стране, је посебна врста дечје књижевности коју карактерише озбиљна дидактичка функција и, најчешће, блиска повезаност са доминантним идеологијама расе, рода и класе. Овај рад анализара како Дејвид Алмонд, цењени аутор дечје и књижевности за младе из Енглеске, употребљава магични реализам - дефинисан као *мешање невероватног и баналног* - у своја два награђивана романа. Рад полази од тезе да Дејвид Алмонд користи магијски реализам у циљу поткопавања ограничених (и ограничавајућих) представа стварности типичних за дечју књижевност, али то није све: оно што се читаоцима нуди је нова, много шира слика света који укључује разнородне, чак контрадикторне категорије. Овакво редефинисање стварности и слика света имају јасне друштвено-политичке импликације, па је могуће тврдити да у својим романима Дејвид Алмонд даје ултимативне лекције својим младим читаоцима, те да је његова употреба магичног реализма у складу са дидактичком функцијом књижевности за младе.

Кључне речи: магични реализам, дидактика, стварност, субверзија

Магични реализам: историјат, проблеми дефинисања и политичке (зло)употребе

Оксиморон 'магијски (магични) реализам' употребио је први пут 1923. немачки ликовни критичар Франц Рох у свом чланку о модерним сликарима под називом „Магични реализам: пост-експресионизам“ (Тезу коју износи у чланку је даље развио у књизи *Магични реализам: пост-експресионизам: проблеми новој европској сликарској* 1925, па се стога у литератури често налази на погрешан податак да је синтагма 'магични реализам' скована те године.) Рох је магични реализам као нови, *бољи* правац у сликарству поставио насупрот ономе што је сматрао превазиђеним: експресионизму, који је доминирао немачким ликовном сценом од 1905. па до 1930, са представницима као што су Кандински, Макс Бекман и рани Оскар Кокошка¹.

Критеријум на основу кога је Рох направио не само формалну него и квалитативну разлику између експресионизма и овог новог правца је спољашњи/материјални свет. Наине, док је у експресионизму све, од избора боја и технике па до тематике, подређено експресији уметникових, углавном бурних, осећања², а објективна реалност се изобличава и најзад потпуно губи, магични реализам

¹ Наведено према: Dietmar Elger, *Expressionism: A Revolution in German Art*, Tachen, 2007.

² Није нимало случајно да је управо Винцент ван Гог у последњој фази - сликања, живота, менталне болести - зачетник експресионизма. Чувена је његова изјава да користи боје не реалистички, већ емотивно, да би 'изразио страшне страсти душе'.

враћа ту исту објективну, материјалну реалност у фокус до те мере да се готово граничи са реализмом. Међутим, у односу на традиционални реализам постоји једна битна разлика: тај фокус је додатно изоштрен. (Рох магични реализам, нимало случајно, назива и „нова објективност“.) Прокламовани циљ сликара магичног реализма је да се обичне ствари из спољашњег света прикажу што је јасније могуће, те да се на тај начин људска перцепција ослободи онога што је романтичарски песник Колриџ називао 'the film of familiarity' и да се тај, само наизглед обични, банални свет, сагледа и доживи као чудесан и магичан³. Сликари попут Ото Дикса, Макса Ернста и Александра Канолдта су, по Роховом мишљењу, преузели на себе велики и важан задатак чији су резултати - мада, важно је нагласити, не и средства⁴ - суштински блиски дефамилијаризацији (*ostranenie*) руског формализма, али и чувеној подели посла између С. Т. Колриџа и Вилијема Вордсворта где овај други добија задатак да „пробуди ум из летаргије навике и усмери га ка чудима света... при том изазивајући код читаоца осећање аналогно доживљају натприродног“.⁵ У свом чланку Рох даје списак од 22 елемента који чине неку слику магично-реалном: већина њих је потпуно неупотребљива за књижевну критику и дефинисање књижевног магичног реализма. Они, пак, који се употребљавају у књижевности, парадоксално, нису средства магичног, него хипер-реализма: фотографска прецизност, јасни детаљи итд. Дакле, први, али не и једини, проблем дефинисања магичног реализма лежи у чињеници да термин који се данас углавном везује за књижевност потиче из ликовне критике.

Магични реализам се са годинама трансформише у мултимедијални/мулти-национални правац: у књижевности доживљава први процват за време тзв. „Бомом“ покрета у Латинској Америци четрдесетих година прошлог века, са кључним представницима као што су Алехо Карпентјер и Мигел Анхел Астуриас⁶. (У Холивуду се такође стидљиво јављају први примери мешања 'чудесног' и 'обичног' - најупечатљиви, никако и једини, пример је мелодрама Франка Капре 'Живот је леп' из 1946, где важну улогу, баш као и у роману Дејвида Алмонда, игра један анђео.) Други књижевни процват, и на филму⁷, и у књижевности, магични реализам доживљава од друге половине двадесетог века па све до данас, и то пре свега због свеprisутности постколонијализма, за који практично, и проблематично,

3 Шели нуди сличну идеју када дефинише функцију поезије: "Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects as if they were not familiar..." (*A Defence of Poetry*).

4 Шкловски наводи Толстоја као пример прозне дефамилијаризације: „Толстој чини познато непознатим тако што не именује предмет. Он описује предмет као да га види први пут, догађај као да се дешава први пут.“ Што се тиче поезије, Шкловски инсистира да језик поезије већ сам по себи постиже дефамилијаризацију, онеобичавање, са својим архаизмима, стилском компликованешћу и „огрубелим“ формама које отежавају изговор. Наведено према: *Literary Theory: An Anthology*, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell Publishing 2004, (16-17)

5 'Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention to the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us...' S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*. (Могуће је повући још једну књижевну паралелу из англофоног књижевног света: Хоторнов Предговор роману 'Кућа са седам забата' такође прича о познатом, чак баналном пејзажу који се магично трансформише под светлошћу месечине.)

6 Писцу из Венецуеле, Артуру Услару Пјетрију се обично приписује то да је први применио синтагму 'магични реализам' на латиноамеричку књижевност. *Lies that Tell the Truth*, 16.

7 Сетимо се успеха књига и филмова рађених по њима као што су „Као вода за чоколаду“ и „Кућа чудних душа“, да наведем само неке.

постаје синоним. Или, како каже Венди Ферис на самом почетку књиге **Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of the Narrative**:

„Магични реализам радикално модификује и допуњава доминантни модус реализма на Западу, доводећи у питање његову основу представљања изнутра. Та дестабилизација доминантне форме је послужила као посебно ефективно средство деколонизације. Дефинисан врло кратко, магични реализам комбинује реализам и фантастику тако да се чини да се чудесно органски развија са обичним, чиме се разлике између њих замућују. Затим, та комбинација реалистичне и фантастичне нарације, заједно са укључивањем различитих културних традиција, значи да магични реализам одражава, и у наративном поступку и у свом културном окружењу, хибридно природу већег дела постколонијалног друштва. Тако је ово већ по својој природи мултикултурни модус, али зато што је добио ово обележје пре но што је сада-све-присутни термин почео да се употребљава, одиграо је значајну улогу у развоју мултикултурног књижевног сензибилитета.“ (1)

И у постколонијалном контексту, магични реализам се везује готово искључиво за Латинску Америку, а у неколико последњих година и за Западну Африку (Бен Окријев роман **The Famished Road** се наводи као врхунски пример западно-афричког магичног реализма): дакле, за књижевност народа који су у неком тренутку у својој историји били под влашћу, политичком, економском и нарочито културном, земаља западне Европе. И у овом контексту, даље, магични реализам се врло широко дефинише као „мешање реалног и фантастичног“ и посматра се као „књижевни језик помаљајућег постколонијалног света“ како каже Хоми Баба у књизи **Нација и нарација**. Модус се чини посебно погодним за постколонијалне теме и политички ангажман јер са својим непоштовањем граница и тензијом између реалистичних конвенција (и идеолошке заснованости истих - а у питању је идеологија европске средње класе, оне исте која је створила империјализам) и магије које тај исти реализам поткопавају, представља директан изазов инструментима колонизације - рационализму и евроцентризму.

Политичка *погодност* магичног реализма је толико важна да се практично сваки *књижевни* отпор емпиризму и рационализму означава као магични реализам. Или, како то Стивен Харт прецизније каже: „Отпор према, или субверзија и реконфигурација онога што можемо назвати 'модерна западњачка епистемологија', било у облику емпиризма или империје, се поново откривају, анализирају и пакују као магични реализам.“ (**A Companion to Magical Realism**, 16)

Међутим, у књизи **Lies that tell the truth** ауторка Ен Хегерфелд, указује на опасности оваквог агресивног својатања једног књижевног модуса, и цитира Изабел Аљенде, која је и сама један од најпознатијих писаца магичног реализма, која каже:

„Не верујем да је књижевна форма која се често приписује делима латиноамеричких писаца, магични реализам, искључиво латиноамерички феномен. Магични реализам је књижевно средство или начин гледања у коме има простора за невидљиве силе које покрећу свет: снове, легенде, митове, емоције, страст, историју. Све ове силе проналазе своје место у апсурдним, необјашњивим аспектима магичног реализма. (...) Магични реализам је свуда у свету. То је способност сагледавања и писања о свим димензијама стварности.“ (34-5)

Даље, код латиноамеричких писаца присутно је инсистирање на томе да је магични реализам (оно што Карпентјер назива *lo barroco*) ништа друго него директан транскрипт стварности која је већ сама чудесна (*il realo maravilloso americano*)⁸: ово, парадоксално, значи да упркос револуционано-субверзивној улози која се магичном реализму придаје у постколонијалној теорији, критици и нарочито пракси, овакво дефинисање истог не иде даље од Аристотеловог мимезиса - а управо је мимезис основа западњачког, евроцентричног поимања уметности, укључујући и књижевност. Такође, магични реализам дефинисам као транскрипт чудесне, географски јасно одређене реалности резултира, иронично, само-колонизацијом и само-егзотизацијом од стране наводно револуционарних аутора.

Додатни проблем је и тај што се магични реализам дефинише на два фундаментално супротстављена начина: један је, као што смо видели, да је то миметички приказ, транскрипт чудесне стварности, а други је да је то коришћење конвенција реализма да би се описао свет који садржи елементе директно супротстављене свему што доживљавамо као реално. Обе ове дефиниције су незадовољавајуће, али истовремено и врло применљиве за циљеве постколонијализма и било који од „три основне стратегије борбе за културни идентитет деколонизованих земаља: захтевање једнакости која се заснива на сличности између колонизатора и колонизованог; захтевање права на различитост, али без дискриминације; инсистирање на различитости и супериорности у односу на колонизатора“⁹.

Ако се дакле инсистира на супериорности, онда је прва дефиниција прикладна: Латинска Америка је чудесна, док колонизатор, Европа, то никако није. Упркос површној провокативности, међутим, овакво виђење и пракса су, као што је речено, у сталној опасности да постану средство несвесне и невољне валидације евроцентризма и латиноамеричке егзотике. Много опаснија, и субверзивнија је она страна магичног реализма која еродира границе и демонстрира кохабитацију и коегзистенцију онога што су у европској рационалистичкој традицији међусобно искључиве категорије: понајпре живот и смрт, затим лудило и рационалност, или, у случају романа Дејвида Алмонда, анђели и кинеска храна за понети.

И још један, нимало безначајан проблем: у српском језику се термини магични и магијски реализам употребљавају као да између њих не постоје никакве разлике, баш као и 'магиц' и 'магицал' реализм у енглеском језику. Међутим, Меги-Ен Бауерс у књизи **Magic(al) Realism** даје две различите дефиниције и инсистира да постоје врло битне - суштинске - разлике између ова два појма: магијски реализам се односи на „концепт мистерије која се не спушта у представљени свет, већ се крије и пулсира иза њега“; док је магични реализам, како би то Салман Ружди рекао, „мешање невероватног и обичног“¹⁰. Рохов концепт уметности која поново открива заборављену мистерију у свакодневном, обичном, баналном, би дакле био *магијски* реализам: Алмондов анђеол који воли кинеску храну, приказан и прихваћен без имало чуђења од стране нарагора, је, с друге стране, пример *магичног* реализма. (Мада, као што ћемо видети, већ у роману **Небеске очи** неће бити нимало лако тако јасно раздвојити магијски од магичног реализма.)

8 Синтагма коју је употребио Алехо Карпентјер у чланку под истим називом, 1948.

9 *Lies that tell the truth*, 26.

10 *Magic(al) Realism*, 3.

Скелиг

Магијски или магични, овај специфични модус је идеално поље за трансгресије сваке врсте. Књижевност за децу, као и књижевност за младе, са друге стране, су обележене пре свега јаком дидактичком функцијом, која је, према неким ауторима (Џон Стивенс, на пример, као и Мареј Ноулс) већ у самом њиховом језику¹¹. Или, прецизније, дечија и књижевност за младе су обележене тензијом између дидактике, дисциплине и слободе која се готово увек разрешава у корист дисциплине, тј. чврстих граница.¹² Стога је врло занимљиво и захвално испитати спој само наизглед међусобно искључивих тенденција, а опус Дејвида Алмонда је добра почетна тачка..

Дејвид Алмонд, цењени и награђивани британски аутор за децу и младе у својим романима смело користи магични реализам у едукативне сврхе: да позајмим реченицу Дона Лејтама, „постиге едукацију кроз субверзију“¹³. Субверзија је можда прејака, неадекватна реч, и ја ћу уместо субверзије инсистирати на *по-ишеницијално субверзивном* редефинисању стварности које има едукативну сврху, и неизбежне политичке импликације.

Пре него што се фокусирамо на конкретне романе, важно је нагласити да је магични реализам, који Алмонд бира да би се обратио читаоцима, посебно прилагођен књижевности за младе јер је његова основна одлика трајно обитавање поред граница, њихово прелажење и мешање, али и генерално стање „негде између“: између реализма и фантастике, живота и смрти, рационалног и чудесног. Као такав, овај модус је више него примерен за адолесценте, који се такође налазе у граничној ситуацији, између детињства и одраслости, или, да позајмимо Блејкову терминологију - не случајно, јер је Блејкова идеологија оживљена и код Алмонда, и код још једног значајног аутора, Филипа Пулмана - између невиности и искуства.

Скелиг је Алмондов први роман за младе, и уједно роман који је награђен престижном Витбред наградом за дечју књигу године, Карнеги медаљом и Мајкл Л. Принц наградом за достигнућа у дечјој књижевности. У њему наратор, дечак Мајкл, измештен из познатог окружења - јер се управо са породицом преселио у нову кућу - открива у гаражи (која је 'више личила на рушевину, или отпад') анђела по имену Скелиг, кога храни кинеском храном и негује док овај не постане довољно снажан да одлети. Паралелно са враћањем Скелигове снаге дечакова сестрица, беба која се у болници бори за живот се опоравља. Опоравак бебе се екс-

11 Или у књижевности уопште: како Стивенс тврди: A narrative without ideology is unthinkable (*Language and Ideology in Children's Fiction*, 8).

12 Врло је тешко пронаћи пример дечије или омладинске књижевности од 18. века наовамо који би заговарао радикалан, тј. трајни(ји) *раскид* са специфичним друштвом, ма колико оно изгледало неправедно, нетолерантно или, просто, неузбудљиво. Да наведемо само неколико примера из канонизованих дечијих књига, Алиса се не задржава у земљи чуда, Сара Кру и Мери Ленокс се из Индије враћају у Енглеску, Ралф, Џек и Петеркин напуштају корално острво да би још једном видели своју 'вољену домовину', Венди, Џон и Мајкл се одричу авантура у Недођији зарад повратка у монотону енглеску дечију собу, Дороти Гејл се из Оза враћа у Канзас, Џим Хокинс долази у Енглеску после своје авантуре на острву с благом. Чак се и Киплингв Ким, на неки начин 'враћа' кући: иако остаје у Индији, Ким тренира да постане шпијун за Енглеze, којима несумњиво припада. Мада заснован на насумичним примерима, образац се очигледно помаља. Моћна порука која се непрестано шаље младим читаоцима је да нема живота ван друштва, ван друштвених мрежа родних улога и комплексности интерпелације.

13 Don Latham, 'The Cultural Work of Magical Realism in Three Young Adult Novels'. *Children's Literature in Education* (2007) 38:59-70.

плицитно - и магијски - везује за Скелигову посету беби у болници. Тајну Скелиговог постојања зна и чува још једно дете, Мајклова нова сусетка Мина. Мину мајка, наследник богате хипи-контракултуре, образује код куће - између осталог, и песмама Вилијема Блејка, јер, како Мина каже, у сасвим озбиљној и валидној критици стандардног образовања, „школа сузбија природну радозналост, креативност и интелигенцију деце. Ум мора бити отворен ка свету, а не затворен у некој суморној учионици.“ (Скелиг, 50) Не треба посебно наглашавати да је Мини, одраслој на Блејку, врло лако да прихвати постојање анђела.

Магични реализам се у роману препознаје у наративном третману фантастичних елемената: наратор, Мајкл, представља Скелига као непобитну чињеницу, без икаквог чуђења: 'Лежао је тамо, у мраку, у прашици и прљавштини иза кутија са чајем. Био је прљав и блед и исцрпљен и мислио сам да је мртав.' (7) Спој реализма и фантастике, можемо да тврдимо, огледа се и у одлучном елиминисању било какве сентименталности у представљању магичног анђела : он је прљав, „Кожа му је била испуцана и изроварена. Коса му је била заплетена у чворове. Прашина, паучина, мушице, паукови, бубе су биле прилепљене и падале су са њега.“ (82-3) итд. Други поглед на анђела даје Мајклова мајка, након што је посведочила Скелиговом сусрету са њеном бебом, која, као одрасла, рационална особа, тврди да је све сањала; у последњој сцени, када Мина поклони беби портрет Скелига са раширеним крилима, она се осмехне и читаоцу је јасно да је она потпуно свесна магичне стране реалног света, али да нема потребу да то вербализује - довољан је осмех. У том контексту, такође, није нимало случајно што се беби даје име Џој, тј. радост (то је уједно и последња реч у роману.) Мајкл инсистира на имену Персефона, али избор пада на Џој: с обзиром на то да је роман **Скелиг**, да позајмимо Блејкову терминологију, на крају ипак *песма невиности*, није нимало изненађујуће што се сам живот - нарочито у наизглед крхким бићима као што су болесне бебе или мале сове - представља као врхунска креативност и радост. У духу магичног реализма и спајања неспојивог, али и блејковске дијалектике, ипак, ту су и референце на Персефону, и много мрачнији поглед на стваралаштво и чудо живота.

Већ је речено да је основна функција дечје и књижевности за младе дидактичка, тј. едукативна, те да ова иста функција детерминише тематику и наративне поступке. Питање које се логично, неумитно намеће је: шта **Скелиг** нуди младим читаоцима у погледу лекција? Или, другачије: да ли је порука да анђели постоје дидактички вредна у свету у коме доминирају рационализам, прагматика и неизбежни материјализам? Ако та лекција није дидактички вредна, да ли то значи да код Алмонда модус поткопава функцију? Или је ова лекција толико валидна да ју је чак могуће проширити политичким импликацијама?

Дидактичке по(р)уке се односе на машту и поглед на свет, на сврху образовања, важност породице и пријатељства, и, најзад, политички најсубверзивније, на безусловно прихватање различитости које буквално резултира очувањем живота. Другим речима, Мајклову и Скелигову повезаност је могуће посматрати као просту математичку рачуницу: Мајкл помаже Скелигу, а овај заузврат помаже Мајкловој сестрици. Али ствари су много сложеније него што се чини на први поглед. Наиме, Мајкл на почетку не зна да је Скелиг анђеоло, нити то овај признаје: када га Мајкл пита 'Шта си ти?', Скелиг одговара: 'Нешто. Нешто налик теби, нешто налик звери, нешто налик анђелу.' (154) (Звер-анђеоло дуалност Скелига чак ставља у ранг људских бића пре него анђела.) Мајклова мотивација никако и никада није користољубље: насупрот ликовима у причи још једног ма-

гичног реалисте, Габријел Гарсије Маркеса, *Старац са великим крилима*, која је послужила као инспирација за **Скелига**, Мина и Мајкл не злостављају и не злоупотребљавају анђела за профит (било које врсте). У свом првом појављивању у роману, уосталом, Скелиг је полумртав од глади и исцрпљености, и никако није у позицији да се брани: дидактички је важан пример који Мајкл даје својим понашањем, нежношћу и бригом. Као и филмски Пип/Фин у најновијој верзији **Великих очекивања**¹⁴, који полудивљем одбеглом робијашу доноси турпију, храну и лекове, Мајкл овом представнику/отелотворењу Другости доноси храну, црно пиво и аспирина. И наравно, немерљиву, али оздрављујућу, окрепљујућу људску доброту. Доводећи у директну везу Скелигову посету болници и оздрављење Мајклове сестре - што то је основа магијског размишљања - Алмонд шаље поруку својим младим читаоцима да *прихватање различитости може да спаси животи*. (Притом се непрестано блејковски води дијалог између две дефиниције људскости (али и функције образовања): у школи Мајкл добија тест са празнинама типа 'Људи су постали од м -----'. Ову теорију је доказао Чарлс Д-----', док са Мином и њеном мајком чита и пева Блејкове песме које славе божанско-људску имагинацију, и негује анђела.)

Упркос реализму у називу, **Скелиг** демонстрира још нешто: да је магични реализам пре фантастика него реализам: основна одлика фантастике коју наводи Цветан Тодоров, *чишћаочево* оклевање у избору између рационалног и натприродног објашњења описаних догађаја, је присутно све време: да ли је Скелиг анђеолов, или обична прљава скитница, као у Мајкловој причи? (За разлику од читаоца, код протагонисте романа такво оклевање не постоји: једном кад, врло рано у роману, Мајкл схвати да ипак није само сањао Скелига, он га заиста беспоговорно прихвата као анђела.) Међутим, у погледу дидактичке функције, нема неке велике разлике: и анђеолов и прљава скитница су Друго, занемарено и невидљиво у савременој рационалистичко-материјалистичкој култури. Алмонд преко Мајклове доброту у опхођењу са Скелигом показује да живот може да буде обогаћен, сачуван, *радосиан*, ако се то Друго укључи у тај исти живот, ако му се приђе, да парафразирам Ренсома, 'са љубављу и у понизности'.

Поред обрасца понашања које Алмонд нуди младим читаоцима преко Мајкла, постоји и још један битан производ његове веште, поетске употребе магичног реализма, а то је, баш као и у роману **Небеске очи**, радикално редефинисање стварности. Стварност се у **Скелигу** представља као производ дијалектике и дијалога (најмање) две супротстављене стране, од којих се ниједна не негира, нити се само једној даје примат: резултат је сложена, богат(и)ја стварност где контрадикторности коегзистирају у међусобном сукобу/дијалогу. Да, човек је постао од мајмуна. И да, човек има неограничену имагинацију и стваралачку способност која га чини божанским. Да, Скелиг је прљава болесна скитница. И да, Скелиг је прелепи¹⁵ анђеолов. Школа, како каже Мина, гуши ум. Али школа има и наставнике који се искрено брину за Мајкла и подржавају његову креативност, охрабрујући га да пише приче. Млади читалац се тако, могуће је тврдити, спрема за активно учествовање и, надајмо се, *мењање* света одраслих у који се спрема да закорачи: самим тим, оно што Алмонд постиже у својим романима за младе није пука

14 Режија Алфонсо Куарон, 1998.

15 „Мина и ја смо пиљили у његово лице, тако бледо и исушено. Кожа му је била испуцана и изрварена. Коса му је била заплетена у чворове. Прашина, паучина, мушице, паукови, бубе су биле прилепљене и падале су са њега. По први пут смо видели да није стар. Изгледао је као млад човек. Мина је то прошапутала: 'Прелеп си!'“ *Скелиг*, 82-3.

деконструкција редуктивно-рационалистичке слике стварности, него и ултимативна/алтернативна едукација: учење младих да прихвате сву сложеност света и да не посезају одмах, иритабилно, како би рекао још један велики романтичар, за чињеницама и рационализмом. Политичке импликације су неминовне: магични реализам Дејвида Алмонда, преведен у конкретне социјално-политичке термине, је прави мултикултурализам, који прихвата и слави различитост, а идеја вођиља је једна једина, Блејкова: „све што живи је свето“.

Стварност виђена небеским очима

У роману **Небеске очи**, наратор је девојчица Ерин Ло, која са својим пријатељима по имену Јануар и Миш¹⁶, бежи из сиротишта¹⁷, на импровизованом сплаву низ црну, усковитлану реку. Сплав чине стара дрвена врата на којима су, позлаћеним словима, исписане речи које ефектно сумирају заплет романа, али и сам живот - УЛАЗ ОПАСНОСТ ИЗЛАЗ: река је препуна вртлога и вирова, и одводи децу „немилосрдно даље од светлости, од гласова, према магли, према ноћ“ (45) Ово путовање опасном реком на нестабилном сплаву, *гуђо пушовање у ноћ*, наравно је прикладна метафора одрастања, застрашујућег пада у искуство: али овај пад у искуство, са свим губицима који су неминовни, резултира проналажењем буквалних и метафоричких Небеских очију, које „гледају кроз сву таму овог света, и виде радост скривену испод.“ (4) И не само то: Ерин доводи девојчицу по имену Небеске очи са собом у сиротиште, и роман се завршава на једини дидактички валидан начин: са надом у промену, и непристајањем на улогу жртве и опасне замке самосажаљења. Наиме, у последњем поглављу Ерин, сећајући се/измишљајући причу о својој мајци, између осталог, изговара следеће речи, које вреди навести у целини јер су савршени сажетак Алмондове поетике, идеологије и дидактике магијско-магичног реализма:

„Живеле смо у том Рају неколико кратких година, а онда је она умрла. То је могла да буде тужна тужна прича. Све приче би могле да буду тужне тужне приче: приче мојих пријатеља, Јануара Кара, Миша Галејна, Ане Меј, Вилсона Кернса, и свих других. Али оне нису тужне приче. Имамо једни друге, и наше приче се преплићу и мешају као уплетене речне струје. Држимо једни друге чврсто док се вртимо и тетурамо кроз наше животе. Постоје тренуци

16 Сви су, како сама Ерин каже, „оштећена деца. (...) Јануар је, на пример, остављен као беба стара само један дан, на болничким степеницама. Зове се Јануар јер је нађен у том горком месецу. Болница се звала Кар Хил, па је зато добио презиме Кар. (...) Миш је добио име Миш по љубимцу кога носи у цепу, за кога је знао да каже да му је једини прави пријатељ.“(4)

17 Још један наклон Блејку: сиротиште се зове *Вхитегатес*, и у самом називу су спојена два појма која су за Блејка симболи посрнулог, палог света: капије (границе, ограничења, забране) и бела боја, повезана са анђелима - у Блејковој интерпретацији они су представници опресивног институционализованог хришћанства, и дисциплином која (буквално) гуши живот: није нимало случајно да у песму 'Холу Тхурсдау' из збирке *Песме невиности* чувари који уводе сирочиће у цркву имају беле штапове. Није нимало случајно, такође, да је мали оцачар у истоименој песми (овог пута, *Песме искуства*) описан као 'мала црна ствар на зимском снегу' -белина снега не само што наглашава његову патњу, 'црну' судбину, буквално и метафорички, него је је бела боја истовремено и прикладан симбол хладноће и незаинтересованости друштва у коме је не само могућа него и *омогућена* застрашујућа експлоатација најмлађих и најрањивијих. Најзад, није нимало случајно ни што сиротиште *Вхитегатес* има 'забетонирану башту' - ово може да се посматра и као референца на Блејкову песму *Гарден оф Лове*, која демонстрира шта се дешава са потенцијалима за љубав и креативност у рукама институција.

велике радости и магије. Најневероватније ствари могу да нас чекају на почетку сваког дана, на следећој страници.“ (232)

Небеске очи, симбол другачијег начина гледања, и откривања Раја/радости и у најстрашнијој реалности, девојчица је за коју се касније испоставља да је једина преживела страхан бродолом који је прогутао целу њену породицу - девојчицино друго, али никако и право, име је Ана Меј.¹⁸ С обзиром на то да је симбол, представник радикално другачијег погледа на свет, Небеске очи је и физички другачија, готово вилинско биће: „Између прстију су јој биле разанете пловне кожице. Лице јој је било бледо попут месеца. Очи су јој биле округле попут месеца, воденасто-плаве. Глас јој је био висок и лак и жељан.“ (53) У овом контексту је такође врло важно и то што Небеске очи користи архаичан, граматички неправилан језик, а прве речи које упућује Ерин, Мишу и Јануару су: „Да ли си ти моја сестра? Да ли сте ви моја браћа?“ Као и у **Скелигу**, дакле, Алмонд инсистира на ултимативној демократији, једнакости, слободи и братству - на прихватању различитости/Другости јер само тако може да се поврати „делић Раја који смо сви изгубили.“ За разлику од **Скелига**, међутим, који је превасходно дијалог са Блејком на тему образовања и људске природе, тема овог романа су, у складу са називом, начини гледања: у њему се различити погледи - од Небеских очију које виде радост, браћу и сестре, па до „хладних, хладних“ очију управнице сиротишта Морин, која види само „оштећену децу“ - сукобљавају, међусобно подривају али најзад и *доиуњују* јер се само тако долази до визије света као врло могућег, врло земаљског раја. Цео роман може да се посматра и као елаборација Блејковог реторичког питања:

How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way,
Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?

Небеске очи, већ је речено, проблематизује и јасно разграничавање магичског и магичног реализма: роман је пример *магијског* реализма због своје суштински романтичарске идеологије препознавања мистерије и чудесне лепоте у свакодневном, обичном животу, чак и, или нарочито, код представника најнижих социјалних слојева. Истовремено, могуће га је категорисати и као магични реализам, због става наратора према свецима, мртвима који устају и шетају, због лаке коезистенције баналног али и оног што наратор сматра да потиче ван овога света, а прихвата без проблема или чуђења.

Такође, за разлику од **Скелига**, овде се магични реализам користи и у сврхе експлицитније социјалне критике, визионарским, сликовитим језиком, религиозним метафорама као што су Рај, свеци, забетониране баште (у шта се претварају рајски вртови). Али, као и свака добра књига, **Небеске очи** превазилази

18 Такође, врхунски доказ да је ово ипак књига за младе не само тематски или зато што је главни лик/наратор адолесцент, огледа се управо у дијалектици тј. тензији између два света и два погледа на свет, од којих ниједан нема примат: Блејк који је својом маштом 'видео анђеле у башти' и рационални, прагматични, материјалистички свет у коме се машта користи - симптоматично - да би се оронула гаража замислила као нова, са два аута унутра. Тензија и неодлучност у избору између рационалног и натприродног објашњења - према Тодорову основна одлика фантастике као жанра - присутни су у овом опису, и читаочевој реакцији. За Ерин, сумња не постоји: Небеске очи је ван овог света, вилинско, чудесно биће. Читалац, пак, не мора нужно да дели Еринин став: постоје и рационалнија објашњења зашто ова девојчица тако изгледа: живот проведени у скривању у напуштеној фабрици и неизлажење на дневно светло, на пример, више су него довољан разлог њеног ванземаљског бледила. С друге стране, овакав живот је њу радикално променио, па је сасвим могуће - логично, чак - да је она заиста вила, ако под вилом подразумевао отелотворење Другости.

ограничену димензију друштвено-политичке критике, и слави - најсубверзивније или најконзервативније од свега - радост самог живљења. Управо се због овога не слажем са тврдњом Дона Лејтама да Алмонд „постиге едукацију кроз субверзију“: славити живот, проналазити радост испод свакодневног мрака, јесте потенцијално субверзивно, али исто тако и конзервативно, јер се шаље порука да живот као такав не треба мењати, треба само променити угао гледања¹⁹. То је ултимативна лекција која превазилази сву политику те је тако и најопаснија (мада не и једина) *политичка* порука овог романа. Постоји још неколико примера експлицитније друштвено-политичке критике, на пример, злоупотреба ауторитета над незаштићенима, и критика друштвене (не)бриге за децу без старатеља²⁰.

Што се тиче дидактички важног редефинисања стварности, овде се стварност усложњава и компликује различитим погледима: као и у **Скелиџ**, ниједном се не даје примат. Вредност овог романа је и Алмондово избегавање лаких поларизација и за дечју књижевност толико привлачног хепиенда: на пример, на крају Ерин, и даље у сиротишту, саопштава да њој и другој деци управница Морин каже да су дивни и храбри и да „и сама покушава да поверује у то“: дакле, код Морин која има „хладне хладне очи“ не долази до неке чаробне и потпуне трансформације, већ се овим демонстрира да је гледање небеским очима, откривање радости/раја у свету који је обележеном мраком и тугом, препознавање чудесне, божанске креативности и вредности живота у сваком бићу, спор процес који захтева много труда и рада. Ово је истовремено и најбоља лекција коју млади читаоци могу да добију од Дејвида Алмонда.

Референце

Almond, Dejvid. *Skelig*. Beograd: Narodna knjiga; 2003.

Almond, David. *Heaven Eyes*. New York: Dell-Laurel-Leaf; 2000.

A Companion to Magic Realism. Edited by Stephen M. Hart and Wen-Chin Ouyang. Woodbridge: Tamesis; 2005.

Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge; 2004.

Hegerfeldt, Anne. *Lies that Tell the Truth*. Amsterdam-New York: Rodopi; 2005.

Stephens, John. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London and New York: Longman; 2005.

Faris, Wendy. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press; 2004.

Latham, Don. 'The Cultural Work of Magical Realism in Three Young Adult Novels'. *Children's Literature in Education* (2007) 38: 59-70.

19 У роману *Китова дивљина* (Кит'с Вилдернесс), Алмонд такође инсистира на другачијим начинима гледања, чкиљењу, затим гледању искоса, кроз скоро спуштене капке: ове технике помажу протагонисти Киту да и на дневној светлости види духове давно умрлих и на тај начин се увери да не постоје границе између живота и смрти.

20 „Увек смо знали да ћемо, ако бринемо једни о другима, моћи да изађемо на крај са психијатријама који су долазили, са психолозима, социјалним радницима, терапеутима, саветницима, здравственим радницима. Знали смо да можемо да изађемо на крај са Морин и њеним помоћницима. Можемо да издржимо њена питања и њену хладноћу и њена 'времена у кругу'. Знали смо да можемо да нађемо делић Раја који смо сви изгубили.“ (6) Овде се институционализована брига (или, прецизније, разни видови специјализоване бриге) директно контрастира са децом која *застају* брину једни о другима и љубављу - који су толико значајни да се изједначавају са „делићем Раја“.

MAGICAL REALISM IN DAVID ALMOND'S SKELLIG AND HEAVEN EYES: REDEFINING REALITY FOR EDUCATIONAL PURPOSES

Summary

With its distinctive lack of respect for boundaries and conventional representations of reality, magical realism is first and foremost connected with Latin American and West African authors and postcolonial literature in general: the magical realist mode, it is assumed, is all about speaking from the margins, by/for the marginalized. Young adult literature, on the other hand, is a type of children's literature characterized by a heavily didactic role and (more often than not) a close link with the dominant ideologies of race, gender and class. This paper proposes to examine a renowned British author's utilization of magical realism – defined as the 'commingling of the improbable and the mundane' - in his two critically acclaimed young adult novels. In the course of the paper it will be argued that David Almond employs the magical realist mode in order to undermine the limited and limiting representations of reality typical of children's literature, but does not stop there: his young readers are offered a new, inclusive picture of the world, with clear socio-political implications. This is, arguably, ultimate education, supporting the claim that David Almond's utilization of magical realism is, in fact, consistent with the didactic function of young adult literature.

Danijela Petković

Марија ЛОЈАНИЦА
Крађујевац

ЗАЧАРАНИ КРУГ ИДЕОЛОШКЕ (РЕ)ПРОДУКЦИЈЕ: КЊИЖЕВНОСТ, ТЕОРИЈА И МАНИПУЛАЦИЈА

У раду ће се преиспитивати сложени однос три, само на први поглед, диспаратна система – стварности, теорије и уметности, а са намером утврђивања степена уплива једног система у други / друге. Комплексна интеракција три система се не може, међутим, у потпуности описати термином *уплив* – адекватнија је употреба синтагме *свесна манипулација* будући да чињенице које недвојбено припадају једном систему нужно морају бити извитоперене од стране другог система како би се постигло, колико-толико стабилно функционисање истог. Иако поменути процес интеграције, или прецизније апропријације елемената и потоње манипулације њима за циљ има остваривање аутономности литерарног света, он ипак резултира неразмрсивом мрежом односа елемената који конституишу игру реалност-метареалност. Поменути процес биће илустрован анализом следећег примера: књижевном и теоријском манипулацијом анегдотом о изградњи Бруклинског моста, а у контексту новеле Пола Остера „Духови“.

Кључне речи: *Њујорика шрилођија*, фикција, реалност, манипулација

Амерички аутор Пол Остер је у периоду од 1981. до 1984. године стварао свој први и, по многим критичарима и теоретичарима књижевности, најзначајнији роман *Њујорика шрилођија*. Поменути значај романа лежи у чињеници да Остер пишући *Њујорикку шрилођију* успешно повезује, с једне стране, филозофске системе настале у 20. веку (Бодријар, Рикер, Дерида, Лакан) и, са друге, различите и наизглед неспојиве литерарне традиције и књижевне опусе (Сервантес, амерички трансцендентализам прве половине 19. По, Хоторн...). На тај начин он успева да делима насталим у претходним епохама да једну посве нову, пост-модернистичку димензију и тако имплицитно покаже њихову живост и жилавост. Роман би се жанровски могао одредити термином метафизичка детективска проза који је први пут употребљен 1941. године (Хауард Хејкрафт у књизи *Уметности мистерије*)¹. Термин *метафизичка детективска проза* се данас користи чешће од осталих терминолошких одредница попут *деконструктивистичка* или *постмодернистичка мистерија*, *анти-детективска проза* или *онтолошка детективска прича*, а означава дела која припадају „двадестовековној традицији експерименталне прозе“² и којима је заједничко обележје пародијски однос према традиционалним конвенцијама жанра детективске приче. Наиме, иако тематика оваквих прозних састава припада домену традиционалне детективске прозе (професионални детектив или детектив-аматер покушавају да реше случај), у метафизичким детективским причама (раз)решења нема. Оне се завршавају питањем пре него дефинитивним одговором. Аутори оваквих прозних дела посебну пажњу посвећују питањима интерпретације и ауто-рефлексивности текста, субјективитета, природе реалности и граница људског знања и сазнања. Другим

1 Према *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, edited by Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1998., 4.

2 Ибид., 1.

речима, сама приповест настоји да пронађе и понуди одговор на питање сопственог значења, али и значења и смисла људског живота уопште, у чему никада не успева.

Пошто смо дефинисали жанровско одређење читавог романа *Њујоршка трилогија*, а самим тим и новеле „Духови“, позабавимо се и анализом овог прозног текста. Фабула новеле се најјезгровитије да описати на следећи начин: „Блуа, Брауновог студента, најмио је Вајт да шпијунира Блека. Са прозора изнајмљене собе у улици Оранж Блу посматра Блека који, с друге стране улице гледа кроз свој прозор.“³ Како се догађаји нижу један за другим, читаоци, а и сам Блу, јунак новеле са чије тачке гледишта се читава наративна структура сагледава, откривају да су Блек и Вајт једна те иста особа, која је приватног детектива унајмила с једном намером – Блеку / Вајту, који је својеврсни литерарни израз Лакановог раслојеног хуманог субјекта, неопходни су писани извештаји о сопственој активности да би добио легитимитет и доказ свог постојања. Евидентно је, дакле, да поетика Пола Остера има бројне додирне тачке, на првом месту, са два теоретска система: психоаналитичком теоријом Жака Лакана и теоријом о наративном конституисању Сопства Пола Рикера. Наиме, баш као и Лакан и Рикер, Остер, стварајући свој фикционални свет, одриче могућност постојања индивидуе као аутономне и централисане категорије и фокусира се на питањима порекла, субјективитета, језика и њихове комплексне и перманентне игре. Даље, сва три аутора дискурс, и литерарни и научни, сагледавају као наративне структуре које суштински доприносе како нашем разумевању тако и конституисању реалности, односно света у нама и света који нас окружује. Субјект је резултанта своје уписаности и записаности, односно изражености у различитим дискурсима / кроз различите дискурсе. Намеће се закључак да је Пол Остер, пишући *Њујоршку трилогију*, књижевним средствима изразио ванкњижевни садржај, то јест да су у описаном случају теоретски системи послужили као ванкњижевна грађа.

Обратимо сада пажњу на интеракцију књижевности и ванкњижевности, а у контексту односа реалност - *метареалност*. Прича о оцу и сину - инжењерима Џону и Вошингтону Реблингу, градитељима Бруклинског моста, је једна од оних чињеница „које живе свој живот изван уметничке књижевности“⁴, а коју Пол Остер уводи у свој наратив. Наиме, једнога дана, пратећи Блека, Блу прелази преко моста и присећа се приче о његовој изградњи коју је као дечак чуо од свог оца.

„Његов отац је силно држао до чињеница, па је Блуу испричао приче о свим споменицима и небодерима, опширне литаније детаља – архитекте, датуми, политичке интриге – и о томе како је некада Бруклински мост био највиша грађевина у Америци. Стари је био рођен оне године кад је довршена градња моста, па је та веза вазда постојала у Блуовој свести, као да је мост на неки начин био споменик његовом оцу. Допадала му се прича коју је тог дана чуо док су он и Блу Сениор ишли преко ових истих дрвених дасака по којима он сада хода, и ко зна зашто, никада је није заборавио.“⁵

На први поглед, биографски коментар који следи је директно транспонован из дискурса историографије/биографије (описани догађаји су непобитне, ствар-

3 Пол Остер, *Њујоршка трилогија*, превели Ивана Бурић-Пауновић, Зоран Пауновић и Светлана Спаић, Геопоетика, Београд, 2008, 284.

4 Б.В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1972, 215.

5 Ибид, 135.

носне чињенице, а лексичка средства која су употребљена да би се анегдота препричала нису конотативно обојена), што ће рећи, чини се да аутор није извршио очигледну примену било каквог књижевног поступка којим би моделовао ванлитерарну грађу. Међутим, постојање оквирне приче која уводи анегдоту о Реблнзима доводи нас до закључка да је извесна трансформација ипак извршена. Наиме, Остер је причу о Реблнзима поставио у текстуални оквир приче о Блуу и његовом оцу и тако читаоцима сугерисао да ову историјску чињеницу треба искористити као кључ за интерпретацију односа фикционалног оца и сина. После изненадне смрти Џона Реблинга, пројектанта Бруклинског моста, његов син се нашао у позицији да доврши изградњу, да би касније и сам платио животом своју посвећеност овој грађевини, а да притом ниједном није поставио себи питање да ли треба да поднесе исту ону жртву коју је поднео и његов отац. Исто се понаша и фикционални син – Блу Сениор је био полицајац који је погинуо обављајући своју дужност, а његов син, иако свестан опасности позива којим се бави (будући да је тај позив одвео његовог оца у смрт), никада неће у питање довести посвећеност задатку који је унајмљен да обави. Доима се да стварносна чињеница, поменута анегдота, дакле, функционише као идеална илустрација, или чак емфаза идеје о конституисању сопства на линији отац-син. Међутим, Остер нам прећуткује битан историјски податак. У градњи Бруклинског моста нису учествовали само отац и син. Наиме, услед готово нељудских услова рада на градилишту, Вашингтон Реблинг је оболео од кесонске болести која га је везала за кревет и онемогућила му активније учешће у изградњи, те је улогу главног инжењера пројекта преузела његова жена Емили. У кратком временском периоду, Емили је овладала знањима из области статике и грађевине и заузела, додуше незванично, позицију главног инжењера пројекта, а одиграла је и значајну улогу у решавању проблема који су се јавили у односу са политичким структурама града Њујорка. Једноставније речено, да није било Емили Реблинг, не би било ни Бруклинског моста, бар не онаквог каквим га данас знамо. Међутим, а у светлу горе изнетих претпоставки о методама конституисања идентитета главног јунака новеле „Духови“, Полу Остеру није било у интересу да у ову причу уведе женски принцип будући да би се тим поступком јавило неслагање између самог књижевног дела и филозофског система на којем оно почива, што ће рећи, психоаналитичке теорије Жака Лакана. Приликом успостављања идентитета субјекта *мало* с од пресудног је значаја деловање симболичког поретка који се пре свега очитује у двома инстанцама: закону језика и закону оца.⁶ Женски принцип у овако структурираном свету, било унутрашњем, било спољашњем, нема шта да тражи. Он би систем дестабилизовао и укинуо валидност повезаности Лаканове теорије и Остерове новеле. Брисањем лика Емили Реблинг из повести о изградњи Бруклинског моста, аутор је извршио озбиљну модификацију реалних чињеница, а у циљу пре свега успостављања, а потом и очувања тоталитета створеног супстрата, односно новонасталог, троструко моделујућег система – литерарног дела. Емили Ребинг је морала да нестане из приче господина Блуа како би Остерова прича могла да оживи.

Но однос између оца и сина није једини однос који Остер у овој новели испитује. У фокусу његове пажње је и однос који се успоставља на релацији субјекат – објекат. Наиме, Вошингтон Реблинг је приказан као субјекат који ства-

6 Према: Жак Лакан, *Четири темељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледницки, Напријед, Загреб, 1986.

ра мост (објекат); међутим, подвојеност између онога ко ствара и онога што субјекат ствара се временом брише, мост постаје опсесија, а градитељ постаје оно што сам гради:

„(...) а импресивно је било то што му је читав мост дословно био у глави: памтио је сваки његов део, све до најситнијих комада челика и камена, и премда Вошингтон Реблинг никада није крочио на мост, он је сав био у њему, као да је након свих тих година некако срастао с његовим телом.“⁷

Паралелизам између факције и фикције постоји и када је ова релација у питању пошто се дају уочити сличности између односа Реблинг/субјекат и мост/објекат, с једне стране, и Блу, онај који прати, субјекат дакле, и Блек, онај који је праћен, с друге. На почетку наративног тока, дистинкција између два лика је јасна. **Двоглед** којим Блу посматра Блека (ето и Фукоа), **свеска** у коју **записује** његове активности (ево и Рикера) и улица која их дели представљају јасне демаркационе линије између њих двојице. Блу је посматрач, Блек је посматрани; Блу је субјекат, Блек објекат. Шта више, уколико у обзир узмемо и горе поменути навод из новеле који указује на нужност постојања Блуових записа о Блеку ради верификације његовог постојања, можемо рећи и да процесом писања детектив конституише онога о коме пише. Да записа нема, Блек не би био жив. Паралелизам са односом који је постојао између Вошингтона Реблинга и Бруклинског моста је дакако успостављен, међутим, ваља утврдити и да ли је дошло до стапања субјекта и објекта (г)радње. Време пролази, а Блу никако не добија упутства од свог налогодавца да престане са праћењем Блека. Блек читаве дане проводи у својој соби и пише, његов живот је у потпуности лишен комуникације са другима, па тако и Блу, који је приморан да га прати, губи контакт са спољашњим светом те, консенквентно, и сам постаје усамљеник. На свету као да постоје само њих двојица и стиче се утисак да је једина сврха њиховог постојања доказивање егзистенције оног другог. Да нема Блека, не би било ни Блуа и обрнуто. Када детектив ипак на крају одлучи да успостави контакт са оним кога је унајмљен да прати, он постаје свестан чињенице да је до стапања двају хуманих субјеката, њега и Блека, дошло и да повратка више нема.

„Сад када је успео да продре у Блекову собу и у њој застане сам, када је, такорећи, успео да продре у светилиште Блекове самоће, он није у стању да реагује на тмину тих тренутака, изузев што ће их заменити властитом самоћом. Ући у Блека, дакле, било је исто што и ући у себе самог, више не може да замисли да буде ма где другде. Али и Блек се налази управо ту, премда Блу то не зна.“⁸

* * *

Уколико се на тренутак обазремо на моменат у којем је поменута ванлитерарна чињеница уведена у текст, може нам се учинити да је препричавање анегдоте о Џону и Вашингтону Реблингу ништа више од ретардације радње, односно мотива који се у тексту нашао као илустрација тока свести јунака. Подробнија анализа текста нам, међутим, открива да поменутом елементу ванкњижевне грађе бива додељена функција дескриптивног статичног мотива који фигурира

7 Пол Остер, *Њујоршка шрилогија*, превели Ивана Ђурић-Пауновић, Зоран Пауновић и Светлана Спаић, Геопоетика, Београд, 2008, 136.

8 Ибид, 171.

као илустрација јунаковог односа са људима који га окружују и који у битној мери доприносе конституисању његовог идентитета, а свесна манипулација чињеницама за циљ има смештање новеле „Духови“ у шири постмодернистички контекст. Наиме, у овом делу референтна позиција литературе није фиксирана и херметичка: књижевност је истовремено у чврстом односу са реалношћу али и са филозофијом. Идеолошки аспект новеле Пола Остера се реализује на следећој оси: *стварности* се трансформише, односно њоме се манипулише, *књижевним* средствима да би се илустровале / нагласиле конкретне *филозофске* поставке. Литература јесте средство идеолошке репродукције утолико што има моћ да оживи теоретске системе и да, консеквентно, њихове претпоставке потврди, тако што ће их довести у директну везу са реалношћу. Путем себи својствених механизма обраде, ако је то потребно као у описаном случају Остеровог третмана приче о изградњи Бруклинског моста, књижевност ће изменити реалност подређивши је тако фикционалном свету. У светлу горе реченог, намеће се следећи закључак – идеолошка манипулација коју, у већој или мањој мери, врши литература нужан је предуслов пуне реализације вишезначности и комплексности света књижевног дела јер се њеним спровођењем успоставља повезаност литературе са стварношћу и осталим моделативним системима, али и њена дубока укорењеност у културном контексту.

Литература

Detecting Texts, the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism, edited by Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeny, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1998.

Lakan, Žak, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevela Mirjana Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb, 1986.

Oster, Pol, *Njujorška trilogija*, preveli Ivana Đurić-Paunović, Zoran Paunović i Svetlana Spaić, Geopoetika, Beograd, 2008.

Рикер, Пол, *Сойство као други*, предео Спасоје Ђузулан, Јасен, Београд, Никшић, 2004.

Томашевски, Б. В., *Теорија књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1972.

Herzogenrath, Bernd, *An Art of Desire, Reading Paul Auster*, Rodopi, New York, 1999.

VICIOUS CYCLE OF IDEOLOGICAL (RE)PRODUCTION: LITERATURE, THEORY, AND MANIPULATION

Summary

The paper analyzes the complexity of relations between three, only seemingly disparate systems – reality, theory, and art, with the intent to determine the degree of mutual interference. To put it more precisely, the complex interaction can be described by the term *conscious manipulation* since the facts belonging to one of the systems are necessarily distorted in order to be successfully integrated into other systems without causing major disturbances within them. Although the mentioned process aims at postulating literary world as an autonomous entity, it results in the inextricable network interrelated elements constituting the reality – meta-reality interplay. As the illustration of afore mentioned process, the paper will offer an analysis of literary and theoretical manipulation to which the anecdote of Brooklyn Bridge construction was subjected to in Paul Auster's novella "Ghosts".

Marija Lojanica

ПОКАЈНИЧКИ ПАЛИМПСЕСТ БРАЈОНИ ТАЛИС: НАРАТИВНИ СЛОЈЕВИ И НЕПОУЗДАНИ ПРИПОВЕДАЧ МАКЈУАНОВОГ ИСКУПЉЕЊА

Искупљење нам даје један од кључних образаца читавог Макјуановог опуса у свом најчистијем облику: и у овом свом делу Ијан Макјуан се поиграва са поверењем које читаца неминовно мора поклонити његовим бриљантно описаним ликовима. Колико се може веровати прочитаном, у којој мери је наративни процес манипулација на коју као читаоци свесно или несвесно пристајемо, као и где се налази неухватљива граница између креације и фалсификата само су нека од питања која се намећу приликом читања овог романа, а којима се бави и овај рад. У *Искупљењу*, Макјуан суштински и непосредно задира у комплексни однос између писца и приповедача и уз много самоироније врши деконструкцију читавог стваралачког процеса; он нам пружа неку врсту анти-изградње ликова где о њима много више можемо закључити из онога што прећуткују него из онога што нам отворено говоре. На крају, овај рад ће покушати да одговори и на можда најсложеније питање које нам се намеће, наиме да ли сваки уметнички тријумф представља релативизацију истине као објективне категорије.

Кључне речи: нарација, стваралачки процес, фикција и стварност, интертекстуалност

У интервјуима које је давао поводом објављивања свог до тада најкомплекснијег дела, Ијан Макјуан је често наглашавао како је, док га је писао, *Искупљење* често називао својим „романом Џејн Остин“¹. И заиста је структура *Искупљења* проткана многобројним књижевним цитатима, алузијама и асоцијацијама, а читав се роман приметно наслања на богату традицију британског романа друштвеног неспоразума. Епиграф одмах уводи паралелу са *Норџенџерском опашницом* већ поменутог Џејн Остин, причом о младој љубитељки готских романа која под утицајем своје омиљене литературе и захваљујући својој бујној машти оптужује невиног човека за гнусан злочин. Разбијена ваза асоцира на Хенрија Џејмса и његову Златну посуду, сцена покрај фонтане носи у себи ођеке Воовог *Повраћка у Брајдсхед*, дуга сцена вечере јесте парафраза сличне сцене у роману *Ка светионику* Вирџиније Вулф, док сцена силовања призива у сећање чувени климакс Форстеровог *Пуша за Индију*. Осим ових, у роману су присутне и многе друге више или мање изражене интертекстуалне везе (Ричардсон, Филдинг, Набоков, Бовен...), које не чине суштину романа непробојном за мање упућеног читаоца, али у великој мери обогаћују искуство читања за онога ко је свестан њиховог присуства. *Искупљење* је поред свега (а можда и пре свега) остало, роман о књижевности и стваралачком процесу, а књижевне алузије се у њему користе као једно од најизразитијих стилских средстава. Ипак, питање које се намеће јесте ко је тај ко их у оволикој мери користи, аутор романа Ијан Макјуан или ауторка романа у роману и његова главна јунакиња Брајони Талис.

1 Ијан Макјуан, интервју преузет из електронског издања гласила *The Observer*.

У једној ранијој верзији свог романа, Макјуан заиста и даје читаву белешку о аутору за своју јунакињу. „Брајони Талис,“ писао је Макјуан, „рођена је у Сарију 1922, као кћи високог државног службеника. Похађала је школу Родин, а 1940. завршила је и обуку за болничарке. Искуство неговања болесника током Другог светског рата послужило је као предлогак за њен први роман *Елис Рајдинг*, који је објављен 1948, а исте године је освојио и књижевну награду Фицровија. За њен други роман, *Дугодневица у Сохоу*, Елизабет Бовен је рекла како је у питању „прави драгуљ у анализи мрачних психолошких стања,“ док је у истом периоду Грејам Грин описао ауторку као „једног од талентованијих писаца који су се појавили од рата на овамо.“ Остали романи и збирке приповедака учврстили су њену репутацију током педесетих година. 1962. објавила је роман *Један амбар у Стивентону*, студију о традиционалним кућним позоришним представама из детињства Џејн Остин. Шести роман Талисове, *Сполица за мучење*, постао је бестселер 1965, а по њему је снимљен и успешан филм са Џули Кристи у главној улози. Након тога слава Брајони Талис почиње да опада, све до тренутка када је издавачка кућа Вираго крајем седамдесетих година учинила њена дела доступним млађој читалачкој публици. Умрла је у јулу 2001.² Брајан Фини сматра да „ироничне референце на друге текстове... служе као стално подсећање на чињеницу да је читава књига последње књижевно дело које је написала Брајони, професионална списатељица,³ док ова, касније избачена, кратка биографија наговештава да су и саме интертекстуалне везе условно речено заправо дело главног лика, а не Макјуана.

То да је *Искуљење* заправо деконструкција самог стваралачког процеса говори нам и сама структура дела, које можемо поделити у три физички одвојена, али на нивоу књижевне реалности тешко разлучива слоја.

Први од њих чини уједно и први део романа, који описује један дан током топлог лета 1935. и догађа се на имању Талисових. Овај део представља један од, условно речено, два романа у роману која се у овом делу јављају и заправо је редакција романа *Две ирилице крај фонџане*, првог рукописа који је млада Брајони Талис 1940. године однела на оцену Сирилу Конелију у књижевни часопис *Хорајзон*. Са тачке гледишта Ијана Макјуана, ово би се могло посматрати као један његов типичан роман из раније фазе његовог стваралаштва. Доста је овде заједничких тачака са делима као што су *Цементини врџи*, *Ушеха стиранаца* или *Црни пси*; то је једна временски и просторно уско омеђена, такорећи клаустрофобична, и мрачна студија људске психе, као и прича о наизглед малим догађајима који ће попут лавине имати далекосежне последице по све јунаке у роману. Као такав, први део *Искуљења* могао је сасвим лако бити објављен као самостално дело и без сумње би заузео логично и истакнуто место у канону писца. С друге стране, као дело Брајони Талис, овај део представља свеобухватну анализу личне трауме која ће јој обележити остатак живота, али и причу о првобитном греху сваког писца, као и књижевном развоју уметника у настајању од „баштине народних бајки, преко драме са једноставном поруком, да би стигла до... непристрасног психолошког реализма“. У току неуспеле пробе свог првог комада, док се вајка због одабира те форме која јој не дозвољава потпуну контролу над делом које је створила, Брајони посматра необичну сцену крај фонтане у којој учествују њена сестра Сесилија и породични пријатељ Роби. Брајони овај приказ испрва види

2 Ијан Макјуан, интервју са Брајаном Бинглијем, 56-67.

3 Brian Finney, *Briony's Stand Against Oblivion*, Journal of Modern Literature, 74.

као сцену из „приземне романсе,“ из бајки какве је и сама у то време писала, где сиромашни син служавке покушава да испроси руку лепе принцезе. Међутим, оно што ће уследити ни најмање се не уклапа у задати жанровски оквир јер „(р) едослед је нелогичан – сцена дављења, па спасавања, морале би доћи пре брачне понуде.“⁴ Брајони схвата да ће оно што је у будућности буде очекивало мало наликовати на свет из бајке и док је вођена нестрпљењем да се што пре врати писању у њој се први пут јавља идеја да овај догађај опише из перспективе сва три учесника. У својеврсном дијалогу за који ћемо касније сазнати да га сада већ стара књижевница води са самом собом као девојчицом, по први пут се у овом роману провлачи лајтмотив, истовремено и детиње егоцентричан и тако суштински књижевнички, да сам догађај по себи и нема неки значај и да то што ће бити запамћен дугује искључиво објављеном књижевном делу.

Овај необични креативни нагон, чије ће се последице испоставити као кобне, наставаља да се генерише у тренутку када Брајони кришом прочита поруку коју је Роби грешком послао њеној сестри. Док је сви очекују на вечери, мала Брајони само жели да пише, осећајући како су јој догађаји којима је присуствовала дали несагледив увид у један нови свет, свет одраслих, и коначно је произвели у праву књижевницу, па сада читав свет чека „драгуљ њене прве реченице“⁵. У њеној глави се полако кристалише приповест о човеку кога сви воле, али за кога јунакиња зна да је оличење зла, манијак. Ипак, девојчица схвата да и поред завидне вештине у вођењу радње и писању дијалога она још увек не поседује апарат којим би описала људска осећања. На размеђу између два животна доба, Брајони осећа како суштински не припада ниједном од њих. Али како време одмиче, а њен креативни нагон остаје незадовољен, почетна несигурност се губи. Захваљујући новом, лоше протумаченом искуству, девојчица постаје све више убеђена у своју зрелост као особе и као писца и осећа се као да нема тога што не би умела да опише. Прича о хероини и манијаку, заправо тек бајка заоденута у новоусвојене категорије, полако добија своје обличје. Када исте те вечери стицајем околности буде присуствовала силовању, управо ће та прича бити оно што ће је натерати да почини грех:

„Све се уклапа. Ово је њено лично откриће. Ово је њена прича, прича која се сама од себе исписује око ње.

’Био је то Роби, је ли тако?’“

Брајони овде чини првобитни грех сваког писца, грех фалсификовања, грех стављања насумичних догађаја из живота у уметничку пропорцију, у систем који је естетизован и вештачки.

„Догађаји које је својим очима видела предсказали су рођакино страдање... Читава ствар је толико доследна, толико симетрична да и не може значити било шта осим онога што она тврди... Истина је у симетрији.“⁶

За разлику од првог дела, други и трећи део романа покривају дужи временски период и од њега се веома стилски разликују. Ова два дела покривају условно речено исти временски период из две различите перспективе и одвијају се пет година након судбносног летњег дана. Овде прво имамо Робијево сведочанство о повлачењу са Западног фронта и причу о његовој решености да и поред се врати Сесилији, а затим и приповест о шегртовању осамнаестогодишње Брајони у

4 Ијан Макјуан, *Искуљење*, 38-40.

5 Ибид, 101.

6 Ибид, 145-47.

једној лондонској болници. Ова два одељка представљају Маќјуаново хватање у кошџац са оним што за писце његове генерације представља рат њихових очева и његова стилска средства моментално се прилагођавају овој теми. Уместо полетне, салонске и мрачно-духовите прозе првог дела овде текст постаје фрагментарнији, а реченице краће, јер сам Маќјуан каже да „у рату нема места зависним реченицама.“⁷ Делом почињу да преовладавају натуралистички описи ратних страха, још ужаснији када се супротставе повременим поетским излетима. И сам читалац који је први део романа прелетео сада ће осетити извесно тескобно успоравање.

Али поред тога, ова два одељка, заједно са првим делом, чине и други од поменутих нараџивних равни, јер је све то заједно заправо последњи роман који ће Брајони Талис икада написати, ко зна која по реду верзија њеног покајничког аутобиографског рукописа. Овде нам ауторка приказује своје прве професионалне књижевне кораке и рађање идеје да свој грех, настао из књижевничких мотива, на исти начин и окаје. Млада болничарка приправница почиње да записује догађаје из света који је окружују, цртице из живота у болници, а готово да јој и није битно шта пише јер и несвесно она схвата да писање на њу има терапеутско дејство. Постепено она почиње у својим забелешкама да ликовима мења имена и схвата да „чим би се имена променила, било би лакше преиначавати и измишљати.“ Убрзо то постају праве приче и она једно време замишља себе као „медицинског Чосера.“ Сазнајемо да она свој рад у болници схвата као неку врсту самонаметнуте казне и понижења и да јој писање „помаже да сачува достојанство: можда се понаша и живи као полазница течаја за медицинске сестре, али у ствари је прерушена списатељица.“⁸

На позајмљеној писаћој машини Брајони ће са два прста и у року од недеље дана откуцати прву верзију романа *Две прилике крај фонџане*, а затим је и однети у часопис *Хорајзон* ради оцене и евентуалног објављивања. На овом месту приповедач прибегава једном од вероватно најзанимљивијих примера ауторерефрентности у савременом енглеском роману. Оно што следи јесте прва од неколико нагазних мина чија експлозија распарава ткиво романа и деконструира само штиво унутар кога се налази. Из писма које је уредник *Хорајзона*, Сирил Коноли, упутио младој списатељици, сазнајемо да је *Две прилике крај фонџане* заправо првобитна верзија романа који читамо, односно прича коју је Брајони још оног дана одлучила да напише. Оригинална верзија није пред нама, али се из писма много тога може сазнати. Рукопис је одбијен за објављивање, али Коноли хвали Брајонину списатељску вештину у стварању успешних слика. У питању је типичан модернистички роман тока свести који преиспитује догађај крај фонџане из перспективе троје актера. Али Коноли замера ауторки то што њеном делу фали покретачке снаге, односно окосница у виду приче. Најзанимљивији су наравно савети које уредник даје младој ауторки. Њих је мноштво и текст који смо прочитали указује нам на то да је многе од њих Брајони уважила (везано за увођење позоришног комада, другачије инсценирање инцидента са вазом, као и другог порекла саме вазе, итд.). Ипак, шокантно је оно што тек следи. Наиме Коноли даје неке сугестије како да се прича унапреди, предлаже начине на које би збуњена девојчица могла да се испречи између двоје љубавника, преиспитује могућност да она можда постане курир за љубавну преписку двоје младих...

7 Ијан Маќјуан, интервју преузет из електронског издања гласила *The Observer*.

8 Ијан Маќјуан, *Искуљење*, 238-239.

Оно што прво упада у очи јесте чињеница да је неке од Конолијевих савета Брајони прихватила и унела у касније верзије романа. Ваза више није из Минг периода, а мала Брајони више није ни свесна незгоде која изазвала призор који посматра. Али право питање јесте до које је мере списатељица пратила смернице које јој је дао уважени уредник, односно шта се од свега онога што смо у првом делу романа прочитали заиста и догодило. Морамо веровати да је основна нит догађаја преузета из стварности, али шта да кажемо за мотивације ликова, питања тона и контекста? Зар сцена поред фонтане није могла бити просто размирица између двоје дугогодишњих љубавника? Зар се све заиста одиграло у току истог дана? Да ли је Брајони заиста прочитала поруку коју је Роби послао Сесилији, или је просто била љубоморна на њихову везу јер је била заљубљена у Робија, као што и он сам подозрева? Да ли је Сирил Коноли захваљујући чистој интуицији наслутио ток догађаја који су се заиста десили, или је Брајони руковођена његовим сугестијама преобликовала стварна дешавања да би на бољи начин задовољила идеалну књижевну форму. Уколико је тако, зар то није онда реитерација управо истог оног греха који Брајони писањем ове књиге и покушава да окаје, греха искривљавања објективних чињеница у циљу естетизовања стварности? У крајњем, како можемо знати да догађаји нису представљени на веома субјективан начин и да уместо искупљења за грех ово није просто покушај самооправдавања пред потенцијалним читаоцем дела? Нека од ових питања себи поставља и сама Брајони:

„Зар не би могла забашурити свој поступак смишљајући провидну, не нарочито лукаву фикцију и онда задовољити властиту сујету предајући је неком часопису?“⁹

Са друге стране, уколико је Коноли само случајно погодио смер у којем су ствари могле да крену, онда овај пасаж представља сјајну илустрацију универзалности књижевничког ума, у коме схватамо да се ток мисли једног зрелог писца не разликује много од тока свести једне тринаестогодишње књижевнице у настајању, чиме Брајонин грех постаје заправо универзални грех сваког уметника. Односно, зар не би сваки писац поступио исто да се којим случајем нашао у Брајониној ситуацији?

Ово су питања на која ни Брајони, а ни Макјуан не дају експлицитне одговоре, па иако на њих правих одговора не може ни бити, њихово наметање свакако представља суштину овог књижевног дела и можда највећу од свих његових вредности.

Напокон долазимо и до епилога романа, дела који носи наслов *Лондон, 1999*. Овај кратки закључак представља потпуни искорак из досадашњег наративног тока романа, и овде као приповедача у првом лицу имамо седамдесет седмогодишњу познату књижевницу Брајони Талис која је управо завршила своје тестментарно дело, роман који је прерађивала и изнова писала читавог свог живота, заправо текст који смо управо дочитали. Брајони нам сада саопштава шта се заиста догодила са Сесилијом и Робијем, и аргументује своју одлуку да им бар у књижевности подари срећан крај. Својим мотивима Брајони доказује да је пре свега писац који и даље брине за утисак који ће његово дело оставити на читалачку публику и поред тога што је свесна да она његов излазак неће доживети. Бацајући сенку на искреност свог покајања она се пита „какву би наду или задовољство читалац могао да извуче из једне такве (трагичне, истините) приче. Ко

9 Ибид, 273.

би желео да поверује да се њих двоје више никада нису срели, никада остварили своју љубав? Ко би у то поверовао осим у служби најдржег реализма?¹⁰ Брајони сматра да уметничким порицањем истине заправо чини услугу и самим људима о које се огрешила, јер ће по њеном мишљењу они живети срећно на страницама њеног романа све док о њима неко буде читао. Она сматра да тиме што свом делу даје већу употребну вредност, пружа шансу Сесилији, Робију и себи да као књижевни ликови доживе оно што им у стварности није било дато. Једино што је мучи јесте сумња у реалну могућност искуљења кроз књижевност.

„Како романисер да постигне искуљење када је у својој неприкосновеној моћи да одлучује о исходима, он у исти мах и бог? Не постоји нико, никакво биће или виши облик свести коме би се обратила, с којим би се помирила, или који би јој могао опростити. Нема ничега изван ње. У својој машти она је поставила и границе и услове. Нема искуљења за Бога, као ни за романисере, макар били и атеисти. Све је било у покушају.“¹¹

Роман се завршава узнемирујућом најавом могућности нове верзије у којој ће списатељица поклонити себи и формални опроштај, док ће Сесилија и Роби седети заједно са њом на прослави њеног седамдесет седмог рођендана. Виша инстанца за Брајони заправо постоји, а то је наравно сам Ијан Маќуан. Он, међутим, не даје експлицитан одговор. Остаје отворено питање да ли је Брајони кажњена деменцијом због греха који је починила, или је заборав заправо награда за дуге године окајавања.

Преокрет којим се *Искуљење* завршава изазвао је опречне реакције. Управо због оваквог краја неколицина критичара окарактерисала је читав роман као књижевни промашај, оптужујући Маќуана за њему својствену диверзију којом се у суштини реалистички наратив транспонује на поље јефтиног постмодернизма. Било како било, овакве оцене и нехотично имају ироничан призвук с обзиром на то да су последица изневерених читалачких очекивања и неприхватања поремећене симетрије књижевног дела, а сам роман нам говори које су последице овакве врсте литерарног пуританизма, јер је управо ова врста неприхватања оно што лежи у срцу греха главне јунакиње. Овакав преокрет тешко да се може сматрати извештаченим јер управо он указује на чињеницу да ово није првенствено ни љубавна прича, ни ратни роман, ни приповест о самом искуљењу, већ пре свега једна од најоштороумнијих дисекција самог процеса писања као и прича о многобројним фазама стваралачког поступка. Оваквим завршетком Маќуан се заиста поиграва са поверењем које смо му поклонили као наратору и у потпуности релативизује све оно што смо до сада прочитали. Ипак, он нам овим експлицитно поручује да објективност ни не постоји као књижевна категорија и да једина истина коју с правом можемо очекивати у књижевном делу јесте она уметничка. Ово је један веома истинит роман.

Литература

Маќуан, Ијан, *Искуплење*, превела Божевић Аријана, Паидеиа, Београд, 2003.

Finney, Brian, *Briony's Stand Against Oblivion: The making of Fiction in Ian McEwan's Atonement*, *Journal of Modern Literature* 27 (Winter 2004); 68-82.

10 Ибид, 317.

11 Ибид, 318.

D'Hoker, Elke, *Confession and Atonement in Contemporary Fiction*, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 48.1 (Fall 2006): 31-43.

Hildago, Pilar, *Memory and Storytelling in McEwan's Atonement*, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46 (Winter 2006): 82-91.

D'Angelo, Kathleen, „To Make a Novel“, *A Construction of Critical Readership in Ian McEwan's Atonement*, *Studies in the Novel* vol. 41 (Spring 2009): 88-105.

Mathews, Peter, *The Impression of a Deeper Darkness: Ian McEwan's Atonement*, *English Studies in Canada* 32.1 (March 2006): 147-60.

BRIONY TALLIS'S PENITENT PALIMPSEST: NARRATIVE LAYERS AND UNRELIABLE NARRATOR IN IAN MCEWAN'S ATONEMENT

Summary

Atonement offers us one of the key patterns of Ian McEwan's canon in its purest: the author's tendency to play with the confidence the readers inevitably instil in his brilliantly described characters. To what extent can we believe what we have read, to what degree is the narrative process a manipulative act which is consciously or unconsciously accepted by the readers and where is the elusive boundary between creation and forgery set – these are some of the questions this novel poses and this paper attempts to answer. In *Atonement*, McEwan enters directly into the very essence of the complex author-narrator relationship and deconstructs the entire creative process with a lot of self-irony; he shows us a kind of anti-development of his characters and enables us to draw many more conclusions about them from what they keep as secret than from what they openly state. Finally, this paper will try to answer quite possibly the most complex question posed: whether every artistic triumph represents the relativization of truth as an objective category.

Milan Marković

ПОЈАМ ИГРЕ КОД ДЕРИДЕ И/ИЛИ БАСАРИНА ИГРА

У раду ћемо настојати да дамо компаративну анализу појма деридијанске Игре у контексту Басарине Игре у његовој, есејистички конципираној, књизи *Дрво историје*. Посебна пажња ће бити посвећена евентуалним модусима изласка из, односно уласка у Басарин концепт Игре, а у контексту: историје, технологије, културе, језика, политике, биографије, логоса, ега, односно уласка у Деридину Игру конструкције/деконструкције, као поигришта дисеминација смислова, диферанција, децентрања, разиграности трагова, то јест као Басарино Ходање по води и/или ужареном угљевљу.

Кључне речи: игра, маргина, белина, апорија, живо ЈА, вештачко ја, историја

„Ако је Проповедник говорио: „Таштина над таштинама, све је таштина”, парафраза примерена нашем добу би била: „Игра над Играма, све је Игра”¹. Под Игром Басара не подразумева ништа весело, никакво забављање које хара светом. Игра је не-постојати у збиљи, већ је подражавати. Она је целокупност друштвених збивања, поигриште политичких система, историје, културе, технологије, језика, биографија, војске, полиције, судства. Метафизичка сврха такве Игре је, каже Басара, пуко испуњавање слободног, празног времена тривијалностима, кретенизмима, на око важним стварима, не би ли избегли суочавање са поражавајућим питањем: ко смо, зашто смо и куда идемо, чему уопште Игра и одакле она потиче?

Теолошки посматрано, наводи Басара, у Игру се ушло када је Змија преварила Еву, Ева је завела Адама, потом су јели са Дрвета познања добра и зла и тако уместо Дрвета живота посадили Дрво историје “ (...) које рађа све најотровније плодове (...)”². Тако се родила Историја/Центар са наличјем Промисли Бога, али са ликом Сотоне који нас напаја первертираном чежњом за бићем. Кажемо, первертираном стога што Историја није простор у коме се биће добија, већ центрира у тоталитаризам као најпримитивније стање свести, бића. С тим у вези Дерида каже да је пре великог догађаја у Историји појма структуре, сама структура, или тачније, њена структуралност, увек бивала неутрализована или сведена неким потезом који се, пак, састојао у томе да јој се одреди неки центар или да се повеже са тачком присутности. Деридин центар/Басарино Дрво историје је имао/има функцију не само да уравни тежи, уреди структуру/друштво, јер је тешко и замислити једну несрећену структуру/Cyber-поредак, већ да ограничи оно што Дерида назива Игром структуре, а Басара ходањем по води и ужарном угљевљу. Наиме, у центрираним структурама постоји само она утемељена игра, заснована на једној непокретности и умуредујућој сигурности која је изузета из деридијанске Игре.

Ако за тренутак изађемо из Игре теологије, односно технологије обављања обреда и кренемо за историјом теорије хелиоцентризма наилазимо прво на Зе-

1 Svetislav Basara, *Drvo istorije*, JP SLUŽBENI GLASNIK, 2008, 19.

2 Исто, 79.

мљу као центар, да би затим тај геоцентрични систем био дестабилизован, деконструисан увођењем мноштва галактичких центара. Још једна бесмислица Игре Теорије релативности, рекао би Басара, представља још један безразложни покушај одређивања апсолутне тачке гледишта, замене једног средишта другим. С тим у вези, пре прелома у историји појма структуре, класична мисао је, истиче Дерида, исто тако започела процес замена средишта средиштем, као једно повезивање у низ покушаја да се одреди центар. Центар је тако добијао различите облике и називе. У историји метафизике, као и историји Запада, матрични облик-центар био је одређење бића као присутности и то у свим значењима те речи.

„Замка је веома једноставна“³. Ти покушаји замене центра центром нису ништа друго до произвођење што више фиктивних центара „(...) почев од центра за равнотежу, све до центра за мајку и дете (...)“⁴, не би ли се скренуо поглед са правог центра-Раз-ума, разореног ума, Логоса распарчаног у рефлексии на безброј апстрактних партикула које се наводно не могу повезати у целину. Насупрот Логосу стоји свет људске стварности којим владају некодирани фантоми. Фантоми теже кретању, дисеминацији, умножавању, разликовању, деридијанској игри. С друге стране, Логос Историје води ка смиривању, укидању разиграности, противуречности и разлике, јер тим насилним заустављањем кретања, он фантоме води у смрт. Сукоб је не пукотина већ „(...) расцеп у Васељени, својеврсна схизофренија (...)“⁵, стање пре деридијанског прелома који у Басариној Игри тек започиње.

Кретање Игре омогућено не-тотализацијом, недостатком, одсуством средишта и порекла није ништа друго до, како наводи Дерида, кретање суплементарности, односно уписивање нових значења, новог означеног. С тим у вези могли бисмо рећи да се означено означитеља Логос дисеминира у Егу, вештачком ја, Историји, Култури, Политици, Технологији, Звери која „(...) прождире себе и своју децу (...)“⁶. Међутим, таква ригидна дисеминација не води никуда осим у Басарину Игру, Воду, ходање по ужареном угљевљу на које нисмо претходно просули воду. Пут спасења „започиње дечјом репликом: „Нећу више да се играм“, али иза те изјаве мора да стоји чврста одлука да се Игра напусти, чврста воља да надиђемо ограничења нужности. Наиме нашој жељи да „ходамо по води“ не противе се ни физика ни метафизика већ Историја, Морал, Политика, Технологија, Култура. Ако закорачимо на површину неког језера почећемо да тонемо из истог разлога због кога је тонуо св. Петар - због сумње. Етимолошки посматрано, сумња није ништа друго до силазак с ума, „(...) с-умња, пад у раз-умевање (...)“⁷. Сада на сцену ступа Логика која налаже да пливамо. Пливајући, ми се истина одржавамо на води, али пливање је вештина, нешто технолошко што нас опет затвара унутар граница нужног и природног. У Води, свету историје и технологије, а у светлости метафизике, пливајући ме се преображавамо у „(...) амфибије, у најобичније жабце (...)“⁸. Пливање је наша нужда, ходање по води наша воља. „Ка бесконачном се не може вољом кроз нужност, него само из нужности кроз вољу.“⁹

3 Исто, 90.

4 Исто, 90.

5 Исто, 22.

6 Исто, 68.

7 Исто, 16.

8 Исто, 36.

9 Исто, 36.

Воља је та која нас путем деридијанског трага изводи из примрака чулног, привидног, из институције света и одржава на површини Воде. Басара каже воља, и уводи нас у највећи парадокс наше чежње да изађемо из зачараног херметично херменутичког круга. Постаје нам јасно да више нису Технологија, Историја, Култура, Политика једино чега се треба спасавати, већ је ту нови центар-Его, од кога се треба спасавати. „Его је претежак терет за ходање по води“¹⁰, он непрестано подмукло шапуће: „То није могуће“, јер је он тај који сумња, који се плаши дављења, смрти. У бинарној опозицији Его/Личност, Личност је та која нагони на разигравање, она је та која нас нагони да пређемо на другу обалу и та која „насрће на све границе, на све што се испречило њеном стремљењу ка бесконачном“¹¹. „Утвара, повикаше ученици видећи Исуса како хода по мору. Врло поучно!“¹², каже Басара. Личност/Утвара деструктурира Игру „предругојачене“ личности „технолошког Франкенштајна“ који је једино у стању да се поиграва у поигришту авети у „(...) кући искривљених огледала (...)“¹³.

„Не знам ништа о себи зато што превише знам о себи“¹⁴. Ова тврдња, каже Басара, можда изгледа апсурдно, али се не може побити. Наше знање о нама самима је чисто теоретско, непрегледна маса безначајних ситница, безброј успомена, претпоставки, рефлексија и оно је управо то које нас удаљава од нашег истинског ЈА. То истинско ЈА мора постојати јер без њега не бисмо били у стању да поднесемо терет оног теоретског, фрагментарног, биографског ја. „То ја је паразит“¹⁵, оно је неодрживо јер је довољно само да се упитамо ко смо и оно нестаје, расплињава се, деконструише се. Наиме, немогуће је ставити нешто на место ничега, на место једне средишње присутности која никада није била оно што јесте. То је тренутак, каже Дерида, када све постаје дискурс. „(...) ја сам Светислав Басара, али тиме бих изрекао лаж општеприхваћену за истину. Светислав Басара постоји само као комбинација петнаест слова уписаних у разне регистре и документе, али у стварности не постоји никакав Светислав Басара. У стварности постојим само као биће које учествује у свирепој игри и које покушава да изађе, да напусти ту игру у коју је гурнуто без своје воље.“¹⁶

Рашчлањени Светислав Басара је оно што Дерида при крају *Дисеминицаје* пишући о текстуалном калемљењу назива “ (...) енциклопедијским каталогом калемова (...)”¹⁷. Наиме, текстуално калемљење као ни истинско ЈА се не могу рашчланити, већ само опирати било каквој стабилној хијерархији, хегемонији, доминацији. Зато је непоходно, каже Дерида у чланку „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, играти двоструку игру конструкције/деконструкције, игру проналажења нових ерогених зона смисла. Таква инвенција отпора у најкреативнијем смислу нам пружа могућност откривања нових слојева значења у затамњеним текстовима, нових сазнања о нашем истинском ЈА, које, деридијански речено, почиње само себе да мисли. Управо у томе лежи разлог да када смо најсигурнији да смо погодили смисао, средиште, ми смо заправо промашили и изгубили све друге смислове.

10 Исто, 37.

11 Исто, 39.

12 Исто, 40.

13 Исто, 41.

14 Исто, 135.

15 Исто, 135.

16 Исто, 136.

17 Jacques Derrida, *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, University of Chicago Press, 1981, 249.

Емануел Левинас, о коме је Дерида у много наврата писао, у свом тексту *Траг другог* помиње неопходност трага у „(...) означавању које не доводи до појављивања (...)”¹⁸. То би у Басариној Игри значило да уколико би нас деридијански траг довео до откривања или проналажења трансценденталног Другог, односно Басарине Личности, живог ЈА, оно би се у њему тематизовало и представило и то би био његов крај. Међутим, овде се морамо зауставити и рећи да ми конструисемо или трагамо за смислом тог ЈА, али само да би га деконструисали и померили, одгодили његов смисао. Оно је ТО које нас уводи у Деридину Игру, али чим осетимо да оно почиње да потпада под утицај хегемоније „херметичне љуштуре скафандера“ Ега, ми бивамо принуђени да поново посежемо за преломима, рубовима, маргинама, траговима, за деридијанском незавршницом.

У есеју „Излазак из игре“, кроз деридијанску Игру, Басара описује дијалектички ћорсокак сваког покушаја да се успостави доминантна спознаја живог ЈА чије је вештачко *ја* само мртви одраз. Дишемо, каже Басара, да бисмо живели, али шта је са питањем зашто живимо које се сада неминовно намеће и само од себе даје одговор - живимо да би смо се питали зашто живимо.

Дакле, наш покушај да конструисемо било какав смисао нашег постојања, осим безвредних оправдања која нису ништа друго до субјективни, центрирани судови нас нужно води у деконструкцију. Постајемо, по ко зна који пут, свесни да не знамо ни ко смо, ни шта смо, те да наше постојање нема никаквог смисла. Како изаћи из тог херметичног круга? Да ли се препустити Деридиној Игри или прекинути Басарину Игру гутањем „(...) педесетак фенобарбитона (...)”¹⁹? Самоубиство из очајања је ипак, закључује Басара, „(...) исто тако ниско као убиство из користољубља (...)”²⁰. Смрвљени свирепим правилима Игре ретко када се одважујемо да останемо сами са собом, тако да чињеница да је самоубиство постало масовна појава уопште не чуди. „Психијатрија, психологија, фармакологија, ту су да нас врате на прави пут - натраг у Игру”²¹. Оне неуморно настоје да нас излече од меланхолија, депресија, неуроза, али ако смо решени да се не задовољавамо физиолошким миром ми се морамо грчевито држати својих болести које заправо и нису то што ми мислимо да јесу. Оне су само вапај духа за слободом, за бесконачношћу. Но, вапаји остају само вапаји, страхови, јер „(...) ко ће се ради слободе лишити блаженства пуног стомака и лагодности топле постеље.”²² Ту се круг опет затвара. Слободу губимо, а страха се не ослобађамо. Међутим, поново смо на трагу деконструкције. Ми се не никада не одлучујемо за чин самоубиства, што није последица наше храбрости, ни кукавичлука, већ свести да смрт никога не може заштитити *Звери која прождуре саму себе*. Наиме, оно наше вештачко *ја* се не може на тај начин уништити јер оно и не постоји, осим као херменаутика негативног, рефлексивног живог ЈА.

У даљем тексту свог есеја трагајући за узроком извором, или како би то Дерида рекао *чвршћим пореклом* историјске игре, Басара издваја, центрира „(...) копрену заблуде (...)”²³ људске опчињености игром. Људи воле да се око њих увек

18 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Trag drugog*, preveo Branko Romčević, <http://www.scribd.com/doc/12606781/emmanuel-levinas-trag-drugog>

19 Svetislav Basara, *Drvo istorije*, JP SLUŽBENI GLASNIK, 2008, 136.

20 Исто, 136.

21 Исто, 24.

22 Исто, 19.

23 Исто, 137.

нешто дешава „(...) јер не схватају да спасење и живот нису ништавности збивања НЕЧЕГА, већ у несхватљивом апсолуту НИЧЕГА које је по Хегелу чисто биће (...)“²⁴. Центар-заблуда прекида деридијанску игру наводећи човека да не ради ништа друго до да непрестано ствара једну слику о себи и живи у заблуди да је то он. Поставља се питање ко су заправо учесници Игре историјских пројеката-људи или њихове представе о њима самима? Представе, биографије су те иза којих се непрестано у Игри заклањамо плашећи се да не постанемо *НИШТА*, апсолутно губећи из вида да када постанемо *НИШТА*, каже Басара, ми постајемо *СВЕ*. „Из математике знамо да је нула скоро исто што и бесконачност; нешто што изгуби сваку величину поистовећује се са бесконачношћу“²⁵. На жалост ми херметички затварамо живо ЈА пристајањем на Игру, самоосуђивањем на коначност.

Самоосуђивање на коначност није узрок Игре већ њена последица. Рођењем ми имамо само оно ЈА, знамо само за ЊЕГА и ОНО зна за нас. Али васпитање, присила на нужност нас хватају у замку имена, презимена, социјалног статуса. По рођењу ми смо само „(...) глина коју ветерани гурају у своје испражњене калупе са циљем да из свега тога испадне још једна цигла која ће бити уграђена у Вавилонску кулу историје (...)“²⁶ Тако не постајемо ништа друго до иреалне пројекције јер све што знамо о сопственом постојању није постојање већ његов одраз, „(...) његова наспрамност (...)“²⁷, вештачко *ја*. Егзистенцијализам нужно запада у неопростиву грешку управо зато што не спознаје разлику вештачког одраза живог ЈА. Управо из те неспособности разликовања наш једини *џуру* постаје патња. Међутим, патња је и непобитни доказ удела слободе у нама. Ми достојанствено, са резигнацијом подносимо ударе унутар Игре свесни да патња коју нам та Игра наноси није ништа друго до продукт артифицијалног *ја*, те да је Игра коначност, а наше споствено, живо ЈА припада вечности. Игра, пак, има смисла само ако је њен будући ток неизвесан. Консеквентно, ограниченост Игре може бити наше спасење без обзира на то што нас она упорно обмањује својом непредвидивошћу. Обмана, заблуда, је та која нас увлачи у Игру. Јуда из Кариота је издао Исуса не због „(...) тричавих тридесет сребрњака (...)“²⁸ већ из очајничког покушаја да не изда, односно да се одупре заблуди која намећу правила Игре. „Поука библијског издајства је: подлежемо игри увек када покушавамо да утичемо на њен ток, а спасавамо се ако га подносимо са резигнацијом која му отупљује моћ.“²⁹

„Све је игра, бесконачна игра без смисла“³⁰, каже Басара. Дерида каже све је „(...) поигриште бескрајних замена (...)“³¹ смислова. Перцепција будућности, воља, интроспекција, освешћење, кретање, бесконачност, слобода, рођење-из-воље нас изводе из *игре без смисла* и уводе у *поигриште бескрајних замена смислова*.

Па тако, тек када прозremo превару Игре, ми доспевамо на ивицу провалије. Скок са ивице је немогућ све док мрзимо јер не само мржња већ и најмања нетрпељивост нас увлачи у „(...) свеколику игру и њен бесмисао (...)“³². Као један

24 Исто, 137.

25 Исто, 138.

26 Исто, 19.

27 Исто, 140.

28 Исто, 139.

29 Исто, 139.

30 Исто, 139.

31 Žak Derida, *Bela mitologija*, предео Miodrag Radović, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1990, 148.

32 Svetislav Basara, *Drvo istorije*, JP SLUŽBENI GLASNIK, 2008, 16.

од излаза сада се указује љубав, која је, истиче Басара, потпуно апсурдна здравом разуму, која ништа не оправдава и не доноси никакву корист: „(...) када волим (ма и појединачно), ја нисам Светислав Басара који воли, већ љубав сама, и што више волим, а што сам мање Светислав Басара, све сам више љубав, све мање ништа, а све више све“³³. Чак и овакав покушај проналажења излаза из Басарине Игре није апсурд него чудо. Човек је нелогичан и, као такав, у стању је да чини чуда, „(...) да вољом крши гвоздене законе детерминизма и логике (...)“³⁴.

С тим у вези, и подручје литературе, каже Басара, може бити спасоносна могућност скока, преласка на другу страну провалије. Ако смо већ уплетени у пакуову мрежу Игре, односно логике и језика, зашто не покушати деконструисати језик/логику, покидати карике ланца разумне каузалности. „(...)...темејити исусово учење на логици исто је што и засновати математику на иронији“³⁵. Из наведеног произилази да апсурдно не тврдити да и сâм Разум, Логос воде у деконструкцију јер, следећи рацио, стижемо само до сазнања апсурдности рациа, бесмисла рационалног ЈА. Поново смо на поигришту оног другог ЈА „(...)“ које по-матра немоћ и беду онога ја у коме се зачело (...)“³⁶.

Трагове, разлуке, апорије, празнине о пропасти западне цивилизације, наводи Басара, не треба тражити у делима Кафке, Бекета, Броха, већ управо у делима која претендују да буду апотеоза те цивилизације, у делима соцреализма писаних с циљем да буду панегирик, док, заправо, њихов траг нас наводи на откриће да нису ништа друго до цивилизацијски некролог. Ако се за тренутак окренемо Дерида и његовом радикално, деконструктивном обрату у Игри односа мишљење/језик-језик/мишљење, долазимо до, намеће се, истог закључка као и Басара. Сваки израз противи се (апсолутној) доминацији Логоса, а свако читање је, у том случају, унапред и увек непредвидиво. Уколико је читање самим тим и разумевање, сваког писаног дискуса, сваке разиграности бинарних опозиција Его/Личност, вештачко ја/живо ЈА, Вода/Ходање по води, непредвидиво, управо та непредвидивост, Басарино *чудо* подразумева афирмацију нових вредности које би нам помогле да изађемо из зачараног херменеутичког круга Басарине Игре и препустимо се дијалектичкој разиграности Деридине Игре.

Басариној Игри као да никада нема краја, те када се нађемо и на тлу језика опет се суочавамо са херметичном ограниченошћу. Овога пута Басара има на уму сâм српски језик који нам не дозвољава да се до бесконачности препустимо игри трагова, игри сталног одгађања, померања смисла само зато што га је многохваљени реформатор осакатио, створивши језик за „медиокритете“. Басара да је пример речи *биће* коју ми покушавамо да протуримо са оно што јесмо, али која није ништа друго до „тантуз“. За њу није било места, каже Басара у Вуковом *Речнику*, „(...)“ јер би онда морала бити избачена лепа реч *караконцула* толико потребна нашим бардима (...)“³⁷. Захваљујући Вуку наш језик, закључује Басара, пун је тривијалности и простоте. Он све више почиње да личи на дијалекте „(...)“ којима ћемо се споразумевати у паклу (...)“³⁸.

33 Исто, 16.

34 Исто, 44.

35 Исто, 57.

36 Исто, 57.

37 Исто, 60.

38 Исто, 125.

Пакао-Апокалипса, као нужност којом ће нужност бити уништена, према Басари заустављају свет и представљају га вечности, све док се све не расплине пред савршеном једноставношћу бића. У тој светлости краја/почетка „(...) настаће коначно измирење, укидање противуречности. Игра ће бити завршена”³⁹. И каже Дерида, светлуцање које се јавља из неког новог, апокалиптичног света, најављује потпуну деконструкцију логоцентричног језика-света. То је свет будућности који се објављује у садашњости изван онога што је обухваћено знањем, а због чега не може бити описан већ само представљен као нешто чудовишно. Светлост/светлуцање, Басарина Апокалипса/Деридино апокалиптично стање изводе нас из Басарине Игре да би нас коначно/бесконачно увели у чудовишно поигриште, Вајтовог озлоглашеног „(...) минотаура затвореног у хипостазиран лавиринт језика (...)”⁴⁰, у бескрајну деридијанску Игру незавршнице.

Литература

- Basara, Svetislav, *Drvo istorije*, JP SLUŽBENI GLASNIK, 2008.
 Derida, Žak, *Bela mitologija*, превео Miodrag Radović, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1990.
 Derrida, Jacques, *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, University of Chicago Press, 1981.
 Levinas, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, *Trag drugog*, превео Branko Romčević, <http://www.scribd.com/doc/12606781/emanuel-levinas-trag-drugog>
 Vajt, Hejden, „Momenat apsurdizma u savremenoj književnoj teoriji“, *Književna kritika*, br. 2, 1983.

THE CONCEPT OF DERRIDA'S PLAY AND/OR BASARA'S PLAY

Summary

In this paper we will try to provide a comparative analysis of Derridian Play within the context of Basara's Play in his essayistic conceptualized book *The Tree of History*. A special attention will be paid to possible modes of exit and entrance to Basara's concept of Play respectively, all in the following contexts: history, technology, culture, language, politics, biography, logos, ego. The same attention will be paid to entering Derrida's Play of construction/deconstruction, as a playground for sense dissemination, deference, decentrism, playfulness of tracks, namely as Basara's Walk over the water and/or sizzling charcoal.

Key words: play, margin, whiteness, apory, the living I, the artificial I, history

Maја Milutinović

³⁹ Исто, 142.

⁴⁰ Hejden Vajt, „Momenat apsurdizma u savremenoj književnoj teoriji“, *Književna kritika*, br. 2, 1983, 131.

ДЕКОНСТРУКЦИЈА ТРАДИЦИЈЕ У НОВЕЛИ АМАРНА ОД ВИЋАЗОСЛАВА ХРОЊЕЦА

Амарна је новела из друге збирке приповедака Вићазослава Хроњеца *Господар ваздуха и краљев син*. Уједно је део прозне целине коју тумачимо као сагу о породици Лутров, коју осим поменуте збирке чине још две књиге и дневник о прози. У новели, која је кључна за тумачење саге, аутор поставља питање односа према књижевној традицији, посредно и према културној и традицији уопште. Однос традиције и савремености у *Амарни* приказује се паралелним односом између сазнања у науци и његовим рефлектовањем на живот прозних ликова. Спој сазнања у физици и науци о књижевности одвија се пред читаоцем као непрестано нарушавање епског простора и класичног приповедања. Тако деконструкцији подлеже све што је део тог простора, те и традиција, ликови па и сам аутор. Као резултат настаје нови прозни свет, јединствене хармоније и универзалне поруке, који успоставља нове норме и критеријуме тумачења словачке књижевне традиције.

Кључне речи: деконструкција, нарација, аутор, читалац, књижевна традиција

Савремени војвођански аутор Вићазослав Хроњец (1944) написао је две збирке приповедака, *Стаклени вејтар* и *Господар ваздуха и краљев син*, и роман *Дубоки ујшон*, који заједно чине породичну сагу о Лутровима. Такође је написао дневник о настајању својих прозних остварења и његово ауторство приписао главном јунаку и састављачу породичне приче Владимиру Лутрову. Дневници су тако постали део епског простора Лутрових. Сага је настајала у временском распону од безмало четрдесет година, стога од прве збирке приповедака до романа пратимо промену поетике од модернизма преко постмодернизма до хиперреализма. Књиге Хроњецове прозе најпре су објављиване појединачно¹, да би их аутор као целину публиковао у две књиге под називом *Амарна 1* и *Амарна 2* (2000). Хроњец је један од првих аутора који средином седамдесетих година прошлог века уводи постмодернизам у књижевност на словачком језику. И то не само у књижевност војвођанских Словака, већ у словачку књижевност уопште. Политичко-идеолошка ситуација седамдесетих и осамдесетих година, у доба тзв. „нормализације“ у бившој Чехословачкој, забрањивала је публикавање прозападне постмодерне књижевности. Ова ситуација, као што је познато, трајала је до 1989. године, али је Хроњец, као аутор у енклавној средини, имао могућност да публикује на матерњем словачком језику у бившој Југославији и током седамдесетих година. Током осамдесетих година 20. века Хроњец објављује своје постмодерне приповетке у водећем словачком војвођанском часопису *Нови животи*, који је био изузетно читан од стране независних интелектуалаца и дисидената у Чехословачкој, те је тако посредно утицао на формирање њихове идеје о постмодерној књижевности. Иако се први талас постмодерне прозе у Чехословачкој не може довести у директну паралелу са књижевношћу овог аутора, из разло-

1 Збирка *Стаклени вејтар* објављена је првобитно на словачком језику 1976, а у преводу на српски језик 1987, збирка *Господар ваздуха и краљев син*, на словачком 1993, у Братислави, а у преводу на српски 2003. Роман *Дубоки ујшон* за сада је објављен само на словачком језику 1999. године.

га што се аутори овог таласа првенствено „обрачунавају“ са тоталитаризмом, са другим таласом и млађим ауторима, који први пут објављују деведесетих година 20. века, могуће је повући паралеле. Иако се поетичке промене од модернизма до хиперреализма у Хроњцевој прози јасно могу уочити, он је пре свега аутор пост-модерне епистеме. У модернистичком маниру написане су тек три приповетке из прве збирке, а у маниру хиперреализма остварен је један аспект градње ликов-ва у последњем делу целине, роману *Дубоки ушон*. Остале приповетке, роман, те и целина саге су у знаку постмодерне епистеме.

Основна метода Хроњцевог приповедања је покушај маргинализације централног аутора-наратора, Владимира Лутрова, путем комбинације различитих информативних извора из круга породице, њихове заоставштине, бележака које су правили на маргинама новина и књига које су читали и сл. У складу са тим настаје и раслојавање нарације на мноштво просторно-временских линија. У самој прози често не постоје директни показатељи о чијој се нарацији ради, или пак у којем се просторно-временском оквиру одиграва, те у сагледавању целине од посебне важности игра генеалогичка породица Лутрових и поменути дневник са напоменама које је аутор публиковао као посебну књигу. Препознавање везивних елемената, као и конструкција целине тако постају задаци читаоца, који тиме постаје део прозне игре и света породице Лутров. Сага поседује неколико кључних места за тумачење а једно од најзначајнијих заузима новела *Амарна*.

Амарну чини неколико наративних сегмената који припадају различитим просторно-временским целинама и које приповеда неколико прозних јунака. Сви наративни сегменти и односи међу ликовима су функционално распоређени тако да укажу на који начин је Владимиру Лутрову доспео у руке рукопис физичара Маријана Јуричевића, и то његова нова Теорија гравитације, те какве је последице налажење овог рукописа произвело. Налажење рукописа о квантном (материјалном) поимању празног простора тако постаје кључно место новеле. У трагању за идентитетом Јуричевића, рукопис одводи Владимира Лутрова у потрагу за супругом покојног научника, Елзом Јуричевић, у старачки дом у ком она лежи готово већ на самрти. Сусрет са њом узрокује неколико догађаја који ће уследити. Старица, у већ прилично дементном стању, Владимира идентификује као свог покојног супруга, те ће се Владимир заинтересовати за њен однос са покојним супругом и тако успут сазнавати многе тајне и истине о својој породици. Наиме, Елза Јуричевић је добра пријатељица са Елом и Андрејем Лутровима, Владимиревим деда-стрицем и његовом супругом, који су Владимира одгајили и школовали будући да га се рођени отац одрекао (због љубавног скандала са професорком латинског у провинцијалној средини) а брачни пар је живео у граду (Новом Саду). Ела Лутров је дипломирани физичар и разуме Маријанову теорију гравитације и ново поимање простора, те њен значај објашњава и свом нећаку. Тако Владимир сазнаје да су теорију прочитали и Алберт и Милева Ајнштајн, који су је међутим, одбацили као недовољно основану.

На плану сижеа важну улогу играју снови, интертекстуалне алузије, дневнички записи Еле Лутров, писма Еле Лутров и Елзе Јуричевић, те између осталог и цитати из научне енциклопедије. Тако *Амарна* почиње заправо сном Владимира Лутрова у којем сања своју будућност - свог будућег сина Игора и своју сестру из другог колена, Ивану, са којом ће де факто имати Игора. Како сазнајемо из Владимировог дневника, овај сан сања тачно у тренутку Иваниног порођаја, након којег ће она преминути, а Игор дуги низ година неће сазнати ко му је отац (јер ће Ивана понети своју тајну у гроб). И овај, као и следећи сан, који ће

на истом месту само десетак година касније опет сањати, приказан је као да га Владимиру неко „диктира“, односно намеће. Као да неко жели да га упозори на његову будућност, чега он у тим тренуцима није свестан. Наравно, све ово се дешава далеко пре него што ће Владимир наћи поменути рукопис и старицу Елзу Јуричевић...

Међутим, из последњих делова *Амарне* сазнајемо да заправо онај ко „диктира“ снове Владимиру, тиме посредно диктира и садржај његове прозе, јесте научник Маријан Јуричевић. То значи, да он улази у Владимиров живот много времена пре проналажења рукописа о гравитацији, али путем снова. Јуричевић улази у снове Владимира Лутрова из својеврсног фантастичног и надреалног међупростора, што је и позиција наратора у том тренутку, из којег има преглед над живим људима - Лутровима и њиховим ближњима. Оваква фантастична позиција Јуричевића има своје упориште у теорији још једног прозног јунака, који се индиректно спомиње у делу новеле *Амарна*, али је присутан у другим деловима саге. Реч је о Јозефу Подхрадском, историјској личности, словачком месијанисти, пре свега писцу, драматичару и песнику, који је крајем 19. века дошао у Србију, прешао на православље и живео и радио на тим просторима. Преминуо је у Јагодини, а сахрањен је на београдском гробљу. Залагао се за идеју словенске узајамности, али је још познат по свом схватању три степена реинкарнације, односно три стадијума преласка душе у која је дубоко веровао, што налазимо у његовом књижевном стваралаштву. Према том схватању, душа покојника прелази из „физикалног“ стадијума у надреални, у којем се у ствари налази Маријан Јуричевић када „диктира“ Владимиру снове и садржај његових бележака о породици, да би се још једном „родила“ у физикалном свету кроз неку другу личност, након чега се њен „пут“ завршава. У једном од снова Маријан сугерише Владимиру да је он у ствари Јозеф Подхрадски, односно његова реинкарнација, те Владимир из тог разлога креће у библиотеку Матице српске са циљем да сазна више ко је тај фамозни Подхрадски. Тада, уместо детаља о његовом животу, случајно налази заборављени рукопис Маријана Јуричевића о квантном поимању простора и ток његовог живота а тиме и прозе добија потпуно другачији правац, који смо већ делом назначили.

На тренутак ћемо оставити фабулу новеле са стране да бисмо се запитали шта заправо значи појам Амарна? Данас постоји село Тел-ел-Амарна и налази се у Египту. Према историјским изворима Амарна је некадашња староегипатска престоница из времена фараона Ахенатона. Реч је заправо о фараону Аменхотепу IV. Ахенатон је у историји познат као реформатор египатске религије, односно као јеретички фараон. Његова реформа огледала се у томе што је након неколико хиљада година одлучио да збаци политеизам и наметне монотеизам као званичну религију Египћана. Ујединио је све египатске богове у јединствено божанство – Атона. Аменхотеп IV је тако заправо оснивач монотеизма у историји. Како би осигурао своју позицију и моћ, прогласио се врховним божанством Ахенатоном и саградио себи нову престоницу Амарну, односно Ахетатон. Након смрти Аменхотепа IV фараони су вратили политеизам и престоницу у Тебу, а њега прогласили за јеретика и осудили.

Из наведеног кратког историјског екскурза произилази да новела садржи неколико семантичких линија. Линија која води из прошлости, из места Амарна и времена фараона Ахенатона, контекстуализује Маријана Јуричевића као својеврсног јеретика свога доба. Јер, Маријанова нова теорија гравитације обједињује сва доташња сазнања из физике, која ни један научник није успео да обједини

у јединствену теорију – што можемо схватити као својеврсни „научни монотеизам“, односно као теорију свега. Из тога се може наслутити да је због својих схватања остао несхваћен и као стручњак осујећен и маргинализован, јер дан-данас у научним круговима не постоји опште прихваћена теорија свега. Суштина теорије своди се на то да је празан простор материјализован, те се може нарушавати масом. Потоње се такође може довести у везу са поетолошким принципима деконструкције, те другу семантичку линију новеле пратимо у равни метапрозе. Јер принцип деконструкције епског простора заправо значи конструкцију света саге. На почетку *Амарне* писац каже: „Тада су ти правилни транспарентни блокови почели да се крње и распадају, тај велики јединствени простор се прво располутио на два дела, а затим, касније, када је успомена на Ивану већ нестајала тамо негде у дубини, иза сазвежђа Аријеса, почео се дробити и разбијати на све мање комадиће који су се постепено удаљавали један од другог, стварајући све компликованије, али истовремено и све хаотичније целине.“² Цитат упућује на мит о комадању Орфеја, на шта аутор још једном експлицитније упозорава у посебно издвојеном ступцу при крају прозе. Као што је познато, мит о раскомаданом Орфеју је основа теорије о постмодерној фрагментацији чији је аутор Ихаб Хасан у делу *Раскомадавање Орфеја* (1971). Подсећања ради, у миту су богови Орфеја раскомадали зато, јер није признавао старогрчке богове, већ јединствено божанство сунца-Атона. Дакле, у овој равни је принцип деконструкције доведен у семантичку везу са историјском Амарном. А својим начином изградње света саге, Хроњец доказује да се дело јединствене целине може саградити непрестаним нарушавањем празног простора, алиас белог папира.

Међутим, упркос деконструкцији као доминантном поетолошком принципу изградње структуре и значења новеле *Амарна*, значајну улогу у свему ипак има аутор. Јер аутор саге, који је уједно наратор (Владимир Лутров?) је заправо тај који све дивергентне линије спаја у јединствену целину. Овај, условно речено, свезнајући наратор је заправо поменути Маријан Јуричевић, који из надреалног света диктира Владимиру садржај његових бележака. Директно то можемо видети у одломку из *Амарне* који је истоимен збирци *Господар ваздуха и краљев син*:

„(1) Већ двадесет година му се намећем.

Куд год се макне, рањавам га својим присуством – као неком потпуно ишчашеном фикс-идејом да увек и свуда око њега, готово надокхват руке, постоји нешто у шта, с великим прегнућем интелекта, треба продрети и просветлити га интензивним усредсређеним погледом. Сваког јутра, још у пицама, седа прво за сто (у оном узаном собичку у Гајевој 18) и оједном почиње да се осврће, као да му неко стоји за леђима, као да му неко из прикрајка гледа у перо. Чини ми се да се налази у неком посебном пољу сила, у неком невидљивом мехуру у којем му особености самог простора намећу осећај нечега за шта је потребан један једини интензивни гест воље да би га се целог појмило. [...]

А ја, опет, нисам баш толико шашав да бих му дозволио да умакне, макар само за трен, из облака мојих властитих корпускула; иако нисам више у стању било шта да волим, ипак дубоки флуоресцентни понори који се простиру између честица његових пулзирајућих ткива, без престанка су испуњени мноме, као нечим чега нема.

2 Вићазослав Хроњец, (2003): *Господар ваздуха и краљев син*. Бачки Петровац : Култура, 68.

У овај јутарњи час опет га, са свих страна, у истој соби, окружујем. Црном графитном оловком на којој је утиснута црвена реч ЦИТАТИОН пише у наранџасту свеску на линије ове реченице које ви сада читате. Убеђен је да је све то сам измислио.

Не треба му то замерити.³

У наставку новеле можемо прочитати да Маријан прати Владимирове снове и надгледа њихов садржај. У једном од снова Владимир сања себе самог који у сну такође сања себе самога и тако још једном. Међутим, у тим „унутрашњим“ сновима он нема свој физички изглед већ само свест о себи, док је изгледом неко други, кога не препознаје. Као да свест о себи, односно себе самог мултипликује, тј. распоређује на неколико прозних јунака. Тиме је заправо јединство аутора парадоксално сачувано путем мултипликације кроз неколико јунака, који јесу заправо свешћу Владимир Лутров. Потоње можемо тумачити помоћу феноменолошког приступа поетици и ноетици *Амарне*. Односно, Вићазослав Хроњец путем неколицине ликова а највише путем Владимира Лутрова, бележи субјективне доживљаје феномена осећајности (Владимир Лутров), потребе за писањем (такође Владимир Лутров), јеретичког животног пута (Јуричевић), потребе за тражењем смисла у записивању доживљаја своје породице (Андреј Лутров), те напokon, доживљаја традиције у индивидуалном и животу књижевности (Јозеф Подхрадски), сачињавајући јединствен и нераскидив спој света породице Лутров и њених пријатеља као микросвета с једне стране и специфичног културног миџа војвођанског простора, те линијом семантике нове теорије гравитације и универзума као макросвета са друге стране.

Питање традиције отвара однос три кључна прозна јунака – Подхрадског, Маријана Јуричевића и Владимира Лутрова. Оно што је овој тројници заједничко је интелектуална позадина и потреба за фундаменталним знањима као што су одговори на питања о смислу постојања, пореклу живота и његовој сврси. У плану фабуне, сва тројица бивају у извесним ситуацијама идентификована као један прозни лик – Подхрадски као Владимир Лутров (у сну му то сугерише Јуричевић), те Владимир као Јуричевић (дементна Елза Јуричевић то тврди приликом њиховог првог и јединог сусрета у старачком дому), те се посредством Владимира Лутрова и Подхрадски и Јуричевић могу довести под један идентитет. Јозефа Подхрадског можемо посматрати као контекстуализацију традиције војвођанских Словака. Реч је о књижевнику који је истовремено присутан у три контекста: он је Словак који је постао православац, а идејно се борио за идеју панславизма, те писао на словачком језику у средини у којој је словачко становништво мањина. Он је прототип тзв. троконтекстуалног карактера словачке мањинске књижевности. Ова теорија наине значи да словачку војвођанску књижевност тумачимо као део три књижевна контекста – властитог, словачког војвођанског, контекста већинског народа (српског), контекста целокупне словачке књижевности (која настаје у Словачкој). Путем ове историјске личности Хроњец заправо преиспитује улогу књижевне традиције у стварању уметничког дела. Као што можемо прогумачити из садржаја *Амарне*, он јој придаје велики значај. Књижевна традиција, репрезентована Јозефом Подхрадским, део је идентитета сваког новог ствараоца (Владимир Лутров), међутим не и неминовно и директно обавезно присутна у његовом делу. Сваки нови писац је с једне стране треба бити свестан, јер без ње он нема потпун идентитет нити списатељски интегри-

3 Ибид, 105.

тет (као Владимир Лутров који без Подхрадског као иницијативе не би започео сагу о својој породици). С друге стране пак, писац треба да је помало и јеретик, и да, као Маријан Јуричевић, покуша да створи ново јединствено дело, које ће сјединити претходна сазнања у потпуно нову и другачију теорију. Вићазослав Хроњец, посматран у контексту књижевне традиције војвођанских Словака, јесте помало јеретик – никада није порицао да је део традиције, у његовом делу налазимо елементе стваралаштва његове књижевне и генерацијске околине, те карактеристике војвођанског словачког али и мултикултурног миљеа. Јер Хроњцова сага је минуциозна сонда словачког језика и менталитета војвођанских народа и то кроз читав један век. Постоје делови прозе, не конкретно у *Амарни*, али у другим деловима саге, у којима су забележена два дијалекта војвођанских Словака. Такође, посредством контрастирања прозних ликова интелектуалаца-индивидуалаца (Подхрадски, Јуричевић, Андреј Лутров – песник и филозоф, поменути деда-стриц Владимира Лутрова) са популистичким ликовима из прозе, Хроњец указује на интелектуалне и образовне расколе међу становништвом мале средине, толико присутне у нашем контексту, као и на судбину интелектуалца у паланачкој средини. С друге стране, као ни код једног другог аутора ни пре, нити после њега, Хроњецов прозни свет је другачији и ван свих оквира књижевне традиције, не само словачке, већ и српске и целословачке књижевности. Дакле, као писац Хроњец је доследан својим поетолошким и идејним принципима како у властитој књижевности, тако и у књижевном животу њене традиције. Он поштује традицију до тренутка када постаје писац, да би је у свом делу деконструисао у свет потпуно нов и другачији, који превазилази све дотадашње како историјске, тако и савремене књижевне границе. У *Амарни* тај тренутак симболизује поменуто налажење рукописа Маријана Јуричевића, које усмерава интересовање Владимира Лутрова са Јозефа Подхрадског на Елзу Јуричевић, те посредно, са књижевне традиције на изградњу потпуно новог света о својој породици.

Тако се заправо почетак саге о Лутровима од Вићазослава Хроњца налази у новели *Амарна* – не на почетку, нити у првој збирци приповедака, нити у последњем роману *Дубоки ујтон* – већ, у њеној средини, у збирци *Господар ваздуха и краљев син*. Отуда њен значај за целокупну сагу, те према њој Хроњец назива своју прозну целину сажимајући је у две књиге *Амарна 1* и *Амарна 2*.

Функционалност овако саграђеног света можемо посматрати и као тежњу аутора да укаже на то како се макрокосмос може огледати у најситнијим деловима микрокосмоса, универзално у сегментима провинцијалног. Такође, тај свет указује како појединачне честице чине јединствени спој и хармонију, коју човек са довољно широм отворених очију и ума, може доживети и у најудаљенијим пределима рубних подручја, каквим је и свет словачке војвођанске мањине, али и других мањина како у Војводини, тако и у другим рубним подручјима Европе и земаљске кугле. А *Амарна* је доказ како овакав свет може ницати из самог себе, као из властите утробе, захваљујући списатељском умећу њеног аутора. У томе је, према нашем скромном мишљењу, метафизички квалитет Хроњецовог приповедања.

Литература

- Harpáň, Michal (1990): *Štyri pokusy o premeny*. In. *Premeny rozprávania*. Nový Sad: Obzor, 201-207.
- Hronec, Víťazoslav (2000): *Amarna 1*. In. *Výber z diela 2*. Beograd – Báčsky Petrovec: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Kultúra.
- Hronec, Víťazoslav (2000): *Amarna 2*. In. *Výber z diela 3*. Beograd – Báčsky Petrovec: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Kultúra.
- Hronjec, Vičazoslav (2003): *Gospodar vazduha i kraljev sin*. Bački Petrovac: Kultura.
- Konstantinović, Zoran (1969): *Fenomenološki pristup književnom delu*. Beograd: Prosveta.
- Leovac, Slavko (1989): *Postmoderna a literárna tradícia*. In. *Nový život*, 41, č. 9, 561-566.
- Marčok, Viliam (1994): *Čriepky postmodernej textuality*. In. *Slovenské pohľady*, IV¹113, č. 4, 9-13.
- Svetlík, Adam (1990): *Borgesovské impulzy na prózu slovenských vojvodinských spisovateľov*. In. *Nový život*, 42, č. 7-8, 319-322.
- Šimak, Marina (2005): *Ako je vreme večno prisutno...Paraleleno čítanje pripovedaka Milorada Pa- vića i Vičazoslava Hronjeca*. In. *Polja*, 50, č. 431, 128-144.
- Tamaš, Julijan (2008): *Veličina malih*. Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti.

DECONSTRUCTION OF TRADITION IN THE NOVELLA „AMARNA“ BY VIČAZOSLAV HRONJEC

Summary

Amarna is a novella from the second collection of short stories authored by Vičazoslav Hronjec titled „Lord of Air and The King's Son“ (originally „Gospodar vazduha i kraljev sin“). At the same time it is a segment of a literary whole that we interpret as the Lutrov family saga consisting of an additional two books and a journal about the author's prose work. In the novella, which is key to the saga's successful interpretation, the author presents us with the issue of relation towards literary tradition and indirectly towards the cultural and tradition in general. In *Amarna* the relationship between tradition and contemporary values is presented through a paralel relationship between human scientific learning and its reflection upon the lives of the prose characters. The unity of cognition in physics and literary science unfolds before the reader like a continual erosion of epic scenery and classic storytelling. Therefore everything that is a part of that scenery is caught in the deconstructive process including tradition, the characters and even the author himself. In consequence a new prose world is born, a world with a unique harmony and a universal message that establishes new norms and criteria.

Marina Šimak-Spevakova

ЕТИЧКА РЕШЕЊА ЦОРЦА БЕРНАРДА ШОА У ПАРАБОЛИ ДОН ЖУАН У ПАКЛУ

Рад приказује начин на који је Бернард Шо у комаду *Човек и најчовек* (1901-03), кроз типичан шоовско-сократовски дијалог, дошао до нове форме драме у виду комбинације есеја, расправа, интерлуда и стихова како би на етичком и метафизичком плану критиковао зла модерног друштва. Разматрају се кључни појмови у Шоовој филозофији и религији: животна сила, креативна еволуција и Ничеов појам натчовека, који су начин да се спречи назадовање људског ума у доба које наставља пројекат просветитељства. Решења која Шо предлаже представљена су у трећем чину драме, *Дон Жуан у паклу*, у којем писац кроз дијалог између Ђавола и Дон Жуана покушава да помири свој песимизам и оптимизам у погледу напретка људске врсте, те у ту сврху спаја аристотеловску и платоновску традицију тако што преплиће емпиријско и фантастично, аполонијско и дионизијско.

Кључне речи: натчовек, животна сила, креативна еволуција, морал

Нове форме за нове вредности

Иако је Бернард Шо (1856-1950) заговарао идеју о рођењу натчовека који би био нови интелектуални, морални и културни вођа, он није успео, нити желео, да оствари хегемонију која би такво вођство обезбедила¹, јер, како је исправно приметио Френсис Фергасон, „основа његових (Шоових) теза [...] јесте неразрешени парадокс.“² Не само теза, већ и драмски ликови у Шоовим драмама имају своју „парадоксалну идејну платформу“³ која аутору служи да представи тезу која је театарски плодна, која је „парадокс о коме се може бесконачно расправљати“⁴, а да се до краја не покаже да ли писац верује или не верује у њу. По мишљењу Фергасона, Шо у своје тезе „нити верује, нити не верује“⁵, што показује да не жели да свој поглед на свет наметне као догму, већ да пробуди способност за акцију и доношење одлука. У ту сврху Шо користи своје перо да, слично Брехтовом епском позоришту, „онеобичи“ предмете и догађаје како бисмо их поново видели и разумели.

Још откако је Ничеов Заратустра објавио да је човек нешто што треба превазићи, идеали многих појединаца се мењају из корена. Фридрих Ниче (1844-1900) је делом *Тако је говорио Заратустра* (1883-85) зарадио своје место у елиотовској традицији и постао битан појединац са којим ће нове генерације мислилаца изнова улазити у полемику. Традиција утиче на наш поглед на свет тако што нам

1 О хегемонији као моралном, културном, интелектуалном, али и политичком вођству над целим друштвом види у: Антонио Грамши, „Хегемонија, интелектуалци и држава“, у *Студије културе*, зборник, Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд, 2008, 148-154.

2 Френсис Фергасон, *Појам позоришта*, друго издање, превод и поговор Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1979, 242.

3 Исто, 238.

4 Исто.

5 Исто.

оставља у наслеђе предрасуде, на шта је указао Дилтај, а за њим и Хајдегер: „Човек рођењем ступа у један већ оформљен људски свет, у свет који је претходно већ био разумеван: укључује се у штимунг који су други људи, кроз генерације и генерације деловања, пре њега створили.“⁶ У вези са тим Петар Милосављевић примећује да „нико не почиње од почетка“ и да смо бачени у свет „у којем су живели други, којег су мислили други.“ У процесу стварања слике о свету, дакле пре наше расуде, „на нешто се морамо наслонити, од нечега морамо почети.“⁷ Почетком двадесетог века Бернард Шо је могао да се ослони на богату традицију филозофске и религијске мисли, а истовремено се слика света рапидно мењала са развојем технологије и биологије, па су дубоко укореењена веровања људи о слици света какву им је пружала Библија била пољуљана, и јавила се потреба да се још једном преиспитају старе идеје и испричају старе приче, али обучене у ново рухо. Шо је, као и Аугуст Стриндберг (1849-1912), нашао да су захтеви савременог позоришта „окови његовом генију“⁸, али за разлику од Стриндберга, он није желео чак ни да проба да се тим захтевима прилагоди. Уместо тога, Шо је тражио нову форму драме за садржај који је наметало ново време, како се не би десило оно што је Стриндберг предвиђао да ће се десити ако се нове форме не пронађу – наиме, да се од новог вина распрсну старе боце.⁹ Иронија последње опаске, која је цитирана из једног од најпопуларнијих казивања Исуса Христа¹⁰, очигледна је у шоовској „новој форми“: у делу *Човек и најчовек, комедија и филозофија* (1901-03) из корена се мења слика библијског света, па Пакао постаје оно што је Рај у Библији. Писац позива публику да му верује док је удобно смешта у њој познате и традицијом усвојене пределе, а затим је без најаве одводи с друге стране огледала како би пољуљао сва њена веровања и тако је натерао да се замисли и преиспита своје вредности.

Човек и најчовек није обична драма и није само драма. Шоова дугогодишња пријатељица, Беатрис Веб, записала је у свом дневнику јануара 1903: „Пронашао је своју форму: комад који није комад; већ само комбинација есеја, расправа, интерлуда, стихова – све различите форме које илуструју исту средишњу идеју.“¹¹ Још једна новина у шоовском дискурсу било је коришћење Хегелове дијалектичке тријаде у виду супротстављања бруталних чињеница као тезе и бекства у маштарију као антитезе, да би се у синтези искристалисала идеја о (р)еволуционарном напретку људске врсте. На овај начин, Шо спаја аристотеловску и платоновску традицију у једном делу тако што преплиће емпиријско и фантастично, аполонијско и дионизијско. Ово је још један у низу покушаја уметника да измири два, наизглед супротна поетичка логоса – ентузијастичку поетику, која прати дионизијску и платонску линију уметности, и поетику техне, тј. аполонијску и аристотеловску концепцију уметности. Шоово критичко мишљење показује да је немогуће истрпети емпиријско без фантастичног, па он упорно тражи „земљу

6 Петар Милосављевић, *Методологија истраживања књижевности*, друго издање, Требник, Београд, 2000, 22.

7 Исто.

8 Рејмонд Вилијамс, *Драма од Ибзена до Брехта*, превела Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1979, 87.

9 Исто.

10 Свето Јеванђеље по Матеју, IX, 16-17:

„Јер нико не меће нову закрпу на стару хаљину; јер ће закрпа одадрети од хаљине, и гора ће рупа бити.

Нити се сипа ново вино у мехове старе; иначе се продру мехови, а вино се пролије, и мехови пропадну. Него се сипа вино ново у мехове нове, и обоје се сачува.“

11 Michael Holroyd, *Bernard Shaw*, The One-Volume Definitive Edition, Vintage, 1998, 296, мој превод.

у којој би (човек) могао да живи, где чињенице нису бруталне, и снови нису неоствариви.¹²

У вези са новом формом је и нови садржај, али Шо и у овоме вара своју публику тако што их убеђује да ће се у овој драми покорити захтевима новог времена и позоришта и написати једну романтичну мелодраму са срећним крајем, само да би у сâмом комаду преокренуо традиционалну донжуановску ситуацију, односно „Дон Жуан је променио свој пол и постао је Дона Жуана.“¹³ Лик легендарног ловца на жене постаје ловина, оличена у лику Цона Танера, кога у замку брака жели да намами Ен Вајтфилд. У ову оквирну причу уткано је сновићење у трећем чину у којем Танер постаје прави Дон Жуан, бачен, као у легенди, у Пакао. Ова дуга сцена се често изводи на позорници као засебан комад, јер је управо у њој Шо изложио основе своје филозофије и религије: „[...] убацио сам један потпуно засебан чин у којем мој јунак, очаран ваздухом Сиере, сања један сан у којем се појављује његов моцартовски предак и надугачко филозофа у шоовско-сократовском дијалогу са госпођом, кипом и ђаволом.“¹⁴ Рад се фокусира на овај чин, који ћемо насловити *Дон Жуан у паклу*, и на тој основи разматра шоовску филозофију, уз осврт на идеју коју Бернард Шо експлицитно најављује у наслову целе драме, а то је појам натчовека.

Ко је натчовек? Зашто натчовек?

Да би се у овом свету, који је „вечито несавршен, слика и прилика противречности, и то несавршена слика и прилика“¹⁵, поново пронашао Бог, човека треба превазићи, а у мору појединаца треба издвојити оне који улажу стваралачки напор сличан уметниковом како би „потресли“ друштво и тако га променили. Арнолд Тојнби (1889-1975), чувени британски историчар који је проучавао рашћење и слом цивилизација, и дао синтезу целокупне светске историје у делу *Истраживање историје* (1934-1961), мислио је да су „јединке које изводе ово чудо стварања [...] више него сами људи.“¹⁶ Натчовек је по његовом мишљењу велики мистик, геније, надмоћна личност, која увек када се појави у историји човечанства узрокује друштвени сукоб. На тему натчовека и револуција које он са собом доноси, Тојнби улази у дијалог са великим француским филозофом Анријем Бергсоном (1859-1941) и његовим делом *Два извора морала и религије* (1932), у којем Бергсон истиче да под натчовеком подразумева неко бивше људско створење које је постало имуно на људски неуспех који се састоји у погрешном избору.¹⁷ Тојнби, међутим, сматра да се оваква имуност може стећи само ако се изгуби способност „да се уопште праве избори било које врсте, погрешни или исправни.“¹⁸ Револуција Шоовог Дон Жуана, филозофа-мистика, пак се састоји управо у избору, а то је избор између вечног живота у паклу, где не посто-

12 Bernard Shaw, *John Bull's Other Island*, 44, комплетан текст доступан на www.archives.org

13 Џорџ Бернард Шо, *Лица и наличја, предговори драмама*, Избор, превод и поговор Боривоја Недића, Култура, Београд, 1964, 126.

14 Исто, 129.

15 Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, превео Руди Херман, ИП књига, Нови Београд, 2005, 23.

16 Арнолд Тојнби, *Истраживање историје*, Том први, Просвета, Београд, 1970, 199.

17 Види у: Henri Bergson, *The Two Sources of Morality and Religion*, translated by R. Ashley Audra and Cloudesley Brereton, Macmillan and Co., Limited, St. Martin's Street, London, 1935, доступно на <http://www.archive.org/details/twosourcesofmora033499mbp>, мој италики.

18 Арнолд Тојнби, *Истраживање историје*, Том други, Просвета, Београд, 1970, 490.

ји ништа друго осим љубави и привидне лепоте, и живота у рају, где се мисли и ради, где се човек свакодневно суочава са бруталним чињеницама живота које је немогуће описати метафором. Управо тај избор је оно што мења ствари: желимо ли да проведемо вечност у лажној удобности пакленог дома који нам пружа забаву и заборав, или смо постали свесни животне силе која даје човеку добар ветар у леђа и за коју је интелект неопходност, јер без њега срљамо у смрт? Помену-та сила је живот сам, који је, по речима Дон Жуана, „рачунао на мозак, [...] орган помоћу којег живот постиже не само самосвесност, већ и саморазумевање.“¹⁹ Шо је идеју о животној сили, или *Élan Vital*, преузео управо од Бергсона, који је веровао да је еволуција могућа једино ако је мотивише витални импулс који се налази у природи свих људи²⁰, али којег нису сви свесни. У шоовској интерпретацији, животна сила је мотивисала еволуцију ока, које нам је помогло да видимо куда идемо, која опасност вреба како бисмо је избегли, итд. Слично томе, она ће мотивисати развој „ока нашег ума“²¹ којим нећемо видети физички свет, већ сврху живљења. Умно око развиће се најпре у натчовеку о којем је говорио Ничеов Заратустра. Ко је, или шта је натчовек? Он је „муња која ће вас шинути својим пламеним језиком“²²; он је „лудило које би требало укалемити у вас“²³ – натчовек је боголики појединац, драгоцен представник људске врсте. У маси човечанства увек постоји изванредан, мада мали број, таквих појединаца који имају потенцијал натчовека у себи. Да би људска врста еволуирала у виши начин живота, потребно је да се превазиђе човек. Тада ће се родити натчовек, „из пропадања човјека. Човјек је, за и спрам натчовјека, једно болно сјећање. Од тог сјећања се не живи. Спасоносно се, онда када сјећање само штети, живи од заборавља!“²⁴ Дакле, заборав је оправдан једино ако заборавимо на човека и окренемо се вишој врсти људи. Све остало *не* треба заборавити, већ памтити и учити како да променимо свет. Зато је Дон Жуану немогуће да остане у паклу, који он назива Палатом лажи, јер је пакао „дом части, обавезе, правде, и осталих седам смртних врлина“²⁵, а све зло на овом свету рађа се због ствари које радимо „у њихово име“²⁶. На овај начин Шо окреће наопачке познату поделу на седам смртних грехова, међу којима се не налазе убиство, лаж и крађа, већ бес, похлепа, пожуда, понос, завист, прождрљивост и лењост, наизглед безазлени грехови „у чије име“ убијамо, лажемо и крадемо.

Заратустрина реченица „Бог је мртав“ оћекнула је звуком фанфара које објављују рат устаљеним моралним вредностима и захтевају стварање нових. Идеја да је Бог мртав не говори нам да Бога није било, управо супротно – он је живео и даривао нас вредностима до одређеног момента у историји када се дошло до нихилистичке тачке у којој те вредности нису више могле да нас задовоље. У тој

19 Bernard Shaw, *Man and Superman*, Penguin Plays, Penguin Book Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England, 1946, 150, мој превод.

20 Види у: Henry Bergson, *Creative Evolution*, In the Authorized Translation by Arthur Mitchell, With a Foreword by Irwin Edman, The Modern Library, New York, 1944, доступно на <http://www.archive.org/details/creativeevolutio029695mbp>

21 Bernard Shaw, *Man and Superman*, оп. цит., 151: „a mind's eye“

22 Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, оп. цит., 9.

23 Исто.

24 Желимир Вукашиновић, *Последња драма метафизике: Ниче*, Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу, Темат Наслеђе: НИЧЕ – Несавремени огледи из философије, књижевности, језика, уметности и културе, Година V, Број 10, ФИЛУМ, Крагујевац, 2008, 104.

25 Bernard Shaw, *Man and Superman*, оп. цит., 127.

26 Исто.

тачки, потребно је рађање натчовека, који ће створити нове вредности, тј. „који ће нове вредности писати на нове таблице,²⁷ јер „вредности је унео у ствари човек да би се одржао, – он је створио смисао ствари, човечији смисао! Стога се назвао „човек“, што значи: онај који процењује.“²⁸ Рађање натчовека је она алтернатива коју Шоов Дон Жуан предлаже како би се победила морална извештаченост викторијанског позоришта, али овај предлог не може се прихватити као такав ако нема добру против-алтернативу, коју предлаже Ђаво: побећи у свет фантазије и игре, тј. препустити се уживању у паклу. Теза и антитеза су тако представљене кроз борбу речи између Ђавола и Дон Жуана, која на већој равни постаје борба између пакла и раја, односно између зла и добра, лажи и истине. Као и све остало, тако је и виђење раја и пакла супротно од онога на шта је човек навикао – они не представљају места на која одлазимо после смрти, већ постају „метафоре за опречне темпераменте, вредности и филозофије“²⁹.

Паклена трибина

Легенда о Дон Жуану привлачила је многе писце пре Бернарда Шоа, али се приказ његове судбине радикално разликује од Шоове визије Дон Жуана као филозофа и мистика. Према старој причи, промискуитетни Дон Жуан заведе је младу ћерку војног команданта из Севиље. Увређени отац покушао је да се мачем обрачуна са развратником, али га Дон Жуан убија без по муке. Када се убијени отац врати са неба у виду свог сопственог споменика који су грађани подигли у његову част, Дон Жуан га позива на вечеру. Кип жели да узврати гостопримство и припрема вечеру за Дон Жуана на гробљу, али пре него што је вечера послужена, док се двојица рукују, кип повлачи за руку младог заводника и одвлачи га за собом у пакао. Од ове верзије легенде не одступа ни Шо, али оно што се дешава након тога, у паклу, баца ново светло на ствари – Дон Жуан и дух убијеног оца, који се у комаду појављује у лику Кипа, постају у паклу најбољи пријатељи. Шта није било у реду са претходним верзијама приче о Дон Жуану: Молијеровом, Бајроновом, Моцартовом? Како каже Шо у предговору овом комаду, „прототипски Дон Жуан [...] био је приказан, према идејама тог времена, као непријатељ Бога и кроз целу драму осећа се приближавање Његове освете“³⁰, док је поука свих тих дела била: „Покај се и поправи сад, јер сутра може бити прекасно.“³¹ Шоове речи, „према идејама тог времена“, потврђују да је почетком двадесетог века дошло време за нове форме, старе приче опет је требало испричати. У овом комаду „који није комад“, четири лика учествују у расправи на пакленој трибини: Дон Жуан, Ђаво, Кип и Ана, дух младе жене због које је Дон Жуан доспео у пакао убивши њеног оца. Ана је живела хришћански исправним животом, доживела дубоку старост и управо преминула, нашавши се у паклу, што је по устаљеним моралним стандардима за њу било потпуно неочекивано. Њен отац, Кип, жели да пређе из раја у пакао, док се Ана бори да разуме како је могуће да је пакао боље место за вечни живот од раја. Филозофски заплет почиње након што Дон Жуан изјави да не жели да проведе вечност у великој палати лажи и да жели да се на-

27 Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, оп. цит., 17.

28 Исто, 49.

29 Michael Holroyd, *Bernard Shaw*, оп. цит., 299.

30 Џорџ Бернард Шо, *Лица и личија, предговори драмама*, оп. цит., 124.

31 Исто.

стани у рају како би провео вечност у контемплацији. Отпочиње ораторско надметање између Ђавола и Дон Жуана, при чему се сваки од њих бори да што боље опише предности места које му лежи на срцу. Писац користи ову филозофску расправу да представи своју визију о бољој будућности. Дон Жуанови говори стоје за Шоова оптимистичка убеђења у коначни спас људске расе кроз повиновање животној сили и рађање натчовека, док кроз лик Ђавола говори Шоов пессимизам израстао из искуства савремене историје. У старим верзијама легенде, Дон Жуан је био непријатељ Бога и његова смелост да се супротстави Богу привлачила је и импресионирао људе. У овом комаду непријатељ Бога је Ђаво, који заводи својим причама о лепоти, безбрижности и љубави какву можете наћи само у паклу. Иронично, Ђаво не мора посебно да се труди да добро опише предности пакла, јер у Дон Жуановим говорима о манама живота у паклу, исти постаје оно што модеран човек замишља као рај, тј. идеално место за коначни бег од стварности:

ДОН ЖУАН: [...] пакао је дом у којем ништа није стварно и у коме живе они који траже срећу. [...] Овде нико није роб тела, јер овде људи немају тело. Овде нема друштвених, политичких, ни религијских питања, а што је најбоље, нема ни санитарних проблема. [...] Живот у паклу је вечна романса, универзална мелодрама.³²

Пакао је овде заправо рај каквим га човек замишља, али човечанству не треба такав рај, јер га онда Шо не би назвао паклом. Писац на овај начин критикује тенденцију људи да у параболу и догме верују дословце, јер легенде постају опасне онда када човек почне у њих буквално да верује, а „наметање легенди као дословних истина ођдном их претвара из параболу у лажу.“³³ Када Ана каже да иде у рај да тражи срећу, јер се „нагледала искувише стварности на земљи“³⁴, она уствари не схвата да жели да остане у шоовском паклу. У рају живе они који контролишу стварност. У интелектуалним задовољствима раја уживају само одабрани, а како већина људи жели да побегне и од чињеница и од интелекта, многи се одлучују на живот у паклу, јер је рај попут галерије слика која је „досадно место за слепог човека.“³⁵ Разлика између раја и пакла је велика, али је лако прећи из једног у другог:

ДОН ЖУАН: Ти знаш пут до границе између пакла и раја. Буди љубазан и поведи ме тамо.

КИП: Ох, граница заправо представља разлику између два начина гледања на ствари. Било који пут ће те одвести преко ако заиста желиш тамо да стигнеш.³⁶

Човек и *наћчовек* је прво дело у којем Шо тврди да је све могуће, да су чуда „немогуће ствари које су ипак могуће“³⁷, како је касније написао у комаду *Наћираџ Мећузалеу*. Другим речима, ако човек нешто јако и довољно дуго жели, то може и да оствари, што је суштина једне нове религије коју Шо назива *креа-*

32 Bernard Shaw, *Man and Superman*, оп. цит., 139-40.

33 Џорџ Бернард Шо, *Лица и наличја, предговори драмама*, оп. цит., 165.

34 Bernard Shaw, *Man and Superman*, оп. цит., 139.

35 Исто, 140.

36 Исто, 171.

37 Bernard Shaw, *Back to Methuselah*, abridged by David Fielding, The Royal Shakespeare Company, Great Britain, 2000, 19.

живном еволуцијом, а чија се енергија зове *живојна сила*. Идеално, људи би требало да служе животној сили, али Ђаво их мами и искушава чулним задовољствима, па се они одлучују да не следе свој витални импулс, већ да се препусте уживању.

Дон Жуан и Ђаво износе поједнако валидне аргументе, писац не дозвољава да читалац одмах изабере страну. И један и други лик су садржани у Шоу: он хоће да помири два аспекта своје личности, и до краја није јасно која страна у њему је превагнула – вера у напредак човечанства или разочарење у људску врсту. Илустроваћемо једнакост снага аргумената на следећем примеру:

ЂАВО: [...] једино што је човеку разум омогућио јесте да постане гори од било које звери. [...]

ДОН ЖУАН: [...] Заборављаш да су створења савршенија у сваком погледу од човека, осим што нису имала човеков мозак, живела и нестала са лица земље. Мегатеријум и ихтиосаурус ходали су земљом диновским корацима и својим огромним крилима заклањали сунце. [...] Ова створења су живела и желела да живе; али због свог несавршеног мозга нису знала да остваре своју сврху, и тако су себе уништили.

ЂАВО: А да ли човек себе мање уништава због тог свог хваљеног мозга? Јеси ли скоро силазио на земљу? Ја јесам; и кажем ти да у уметности живота човек не проналази ништа ново; али у уметности смрти човек превазилази саму природу и производи уз помоћ хемије и машина сву пошаст, болести и глад која убије друге људе.³⁸

У даљем тексту, Шо наставља да „драматизује своју религију“³⁹ тако што скреће тему на објашњавање концепта животне силе, говорећи да „чулна задовољства у којима уживају ниже врсте нису довољна. Потребан је сложен мозак који ће омогућити човеку да помогне Животу у остварењу његове сврхе.“⁴⁰ Зрак оптимизма у Дон Жуановим речима покушава овде да се пробије кроз густе облак историјских чињеница, а оне нам говоре да је историја цивилизација циклична и да се у историји увек прелази пут од рађања цивилизација преко њиховог раста, до слома, и најзад распадања и нестајања истих⁴¹. Ова цикличност је извор шоовског песимизма, који се може победити једино рађањем „више врсте“ људи, рађањем филозофа „који тражи да у контемплацији открије вољу која покреће свет, коме инвенција служи да открије средства да испуни ту вољу, и који ради на остварењу исте тако што користи тим путем откривена средства“⁴².

Пошто је покренуто питање рађања, осврнимо се на положај жене у савременом свету. Како смо напоменули, Дон Жуан у овом комаду постаје лавина, Дона Жуана, јер Шо мисли да мушкарац „није више, као Дон Жуан, победилац у двобоју полова. Да ли је он икад био, може се сумњати: у сваком случају, огромна надмоћност Жениног природног положаја испољава се све већом снагом“⁴³.

38 Bernard Shaw, *Man and Superman*, оп. цит., 142.

39 George Whitehead, *Bernard Shaw Explained, A Critical Exposition of the Shavian Religion*, “Chapter X, The Religion Dramatized”, Printed in Great Britain by Watts and Co., Johnson’s Court, London, 1925.

40 Исто, 113; Детаљније о концепту животне силе види у истој књизи, нарочито поглавље 9: “The Life-Force Religion”.

41 Детаљније види у Арнолд Тојнби, *Истраживање историје*, Том први, поглавље „Распадање цивилизација“, 287.

42 Bernard Shaw, *Man and Superman*, оп. цит., 151.

43 Џорџ Бернард Шо, *Лица и наличја, предговори грамама*, оп. цит., 127.

Природни положај о коме говори Шо у Предговору је способност жене да рађа, која је у овом тренутку нарочито битна јер Жена тражи оца за натчовека. Шо се опет ослања на Ничеовог Заратустру, који је овако говорио:

„На жени је све загонетка, и све на жени има једно решење: оно се зове труд-ноћа.

Мушкарац је за жену средство: циљ је увек дете. [...]

Ваша нада треба да буде: 'Дај ми да могу родити натчовека!'⁴⁴

Женина улога у друштву није више да чека, непомична, док мушкарац не узме да јој се удвара. Како каже Шо, „она доиста чека непомична. Тако паук чека муву. Али паук плете своју мрежу.“⁴⁵ Тако Ана најзад схвата да њен посао још увек није завршен. Иако је Ђаво упозорава да се чува, јер потрага за натчовеком води у неизбежни презир према Људском, Ана верује Дон Жуану и жели да помогне „Животу који ће доћи“⁴⁶. Њен вапај на крају овог дугачког сна одзвања васионом:

АНА: „Оца! Оца за натчовека!“⁴⁷

Људи и данас верују да уз помоћ снова могу да предвиде ствари које ће се десити, и у том смислу снови су маскиране истине, или природне алегорије. Бернард Шо је искористио форму сна да покаже све оно што је могао да замисли. Он се служи дијалектиком у сократовском и платоновском смислу и види дијалектику као вештину разговора „да се дође до истине о свему што јесте.“⁴⁸ Истина је у овом случају синтеза до које је дошао на основу опречних аргумената које дају Ђаво и Дон Жуан, а то је да се песимизам може победити само ако се прекине цикличност историје и ако људи, препознавши потенцијал који носе у себи, помогну животу да оствари своју сврху, а то је да створи биће које је „свемогуће, свезнајуће, непогрешиво, [...] укратко, бога.“⁴⁹ У једном писму упућеном Толстоју, Шо то објашњава на следећи начин:

„По мом мишљењу Бог још увек не постоји; али постоји стваралачка сила која се непрестано бори да створи биће које ће поседовати божанско знање и моћ; то јест, она жели да постигне свемогућност и свезнање; и свако ново-рођенче је нови покушај да се тај циљ постигне.“⁵⁰

Парабола *Дон Жуан у њаклу* не тиче се само Шоове религије, већ и његове филозофије и његових политичких убеђења и мишљења. Сва та питања покрећу је Шо у овом комаду у специфичном дијалогу са историјом и легендом, а посебан квалитет овог дела не лежи у мишљењима које она пропагира, већ у чињеници „да писац има мишљење.“⁵¹ Пут који човек треба да пређе да би превазишао самог себе, трновит је: у процесу самосазнавања и самоодређивања човека

44 Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, оп. цит., 54-55.

45 Џорџ Бернард Шо, *Лица и наличја, предговори драмама*, оп. цит., 133.

46 Bernard Shaw, *Man and Superman*, оп. цит., 173.

47 Исто.

48 Петар Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, оп. цит., 31.

49 Bernard Shaw, *Man and Superman*, оп. цит., 149.

50 Michael Holroyd, *Bernard Shaw*, оп. цит., 386:

“To me God does not yet exist; but there is a creative force constantly struggling to evolve an executive organ of godlike knowledge and power; that is, to achieve omnipotence and omniscience; and every man and woman born is a fresh attempt to achieve this object.”

51 Џорџ Бернард Шо, *Лица и наличја, предговори драмама*, оп. цит., 147.

потребно је у модерном добу престати да се верује у догме као у дословне истине. Пакао који нам се нуди као рај представља лице просветитељства које нам живо нуди као неживо под привидом среће који омогућава недостатак свести о несрећи. Шоово пакао је слика оне исте културне индустрије коју описују Адорно и Хоркхајмер у *Дијалектици просветитељства* (1944): то је индустрија која обећава бег из свакодневнице, док истовремено исту „нуди као да се ради о рају.“⁵² У тој индустрији забаве, смех постаје „инструмент обмањивања среће“⁵³, док појединац губи свој идентитет у жељи да се прилагоди, да се не разликује. У таквој ситуацији у модерном добу, промене нису пожељне јер их се индустрија плаши, па је циљ универзална победа ритма механичке продукције и репродукције, јер само она „обећава да се ништа неће променити, да ће све остати по старом, да се неће појавити ништа што не би одговарало“⁵⁴. У вези са тим, Адорно и Хоркхајмер овако виде „пакао“ забавне индустрије у чију је машину заробљен модеран човек:

„Забављати се значи бити сугласан. [...] Забављање увијек значи: не мислити на то, заборавити патњу чак и ако се она приказује. Његова је основа немоћ. Забављање јест заиста бијег, али не као што оно само то тврди, бијег од лоше збиље, него од задње помисли на отпор који још може остати у тој збиљи.“⁵⁵

На сличан начин Дон Жуан критикује назадовање људског ума у добу које је требало да настави пројекат просветитељства са циљем да „ослободи људе од страха и постави их за господаре“⁵⁶. Алгорија о рају и паклу јавља се у Шоовој драми као исти онај парадокс постављен за тезу књиге *Дијалектика просветитељства*: „Већ је и мит просветитељство, и просветитељство се враћа у мит.“⁵⁷ Драма испитује зашто се напредак у модерном добу претвара у назадовање, али за разлику од Адорна и Хоркхајмера, који су у поновном испитивању историје западног друштва кроз митове и културну индустрију нашли да друштво као целину треба променити, а самим тим се и опирали промени јер је као фундаментална немогућа, Шо се бори са својим песимизмом и промовише разум као једини начин да брод којим управља друштво не потоне изнова у море барбарства. Чињеница да Дон Жуан има могућност избора да пређе из пакла у рај говори о победи оптимизма на крају, јер имати избор већ значи имати моћ за пружање отпора и промену друштва.

Литература

Bergson, Henry, *Creative Evolution*, In the Authorized Translation by Arthur Mitchell, With a Foreword by Irwin Edman, The Modern Library, New York, 1944.

52 Макс Хоркхајмер и Теодор Адорно, *Дијалектика просветитељства, филозофски фрагменти*, са поговором Надежде Чачиновић-Пуховски, Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1974, 154.

53 Исто, 152.

54 Исто, 146.

55 Исто, 156.

56 Исто, 17.

57 Исто, 12.

Bergson, Henri, *The Two Sources of Morality and Religion*, translated by R. Ashley Audra and Cloudesley Brereton, Macmillan and Co., Limited, St. Martin's Street, London, 1935.

Вилијамс, Рејмонд, *Драма од Ибзена до Брехта*, превела Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1979.

Вукашиновић, Желимир, *Последња драма метафизике: Ниче*, Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу, Темат Наслеђа: НИЧЕ – Несавремени огледи из филозофије, књижевности, језика, уметности и културе, Година V, Број 10, ФИЛУМ, Крагујевац, 2008.

Фергасон, Френсис, *Појам позоришта*, друго издање, превод и поговор Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1979.

Грамши, Антонио, „Хегемонија, интелектуалци и држава“, у *Студије културе, зборник*, Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд, 2008, 148-154.

Holroyd, Michael, *Bernard Shaw*, The One-Volume Definitive Edition, Vintage, 1998.

Хоркхајмер, Макс и Адорно, Теодор, *Дијалектика просветљеништва, филозофски фрагменти*, са поговором Надежде Чачиновић-Пуховски, Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1974.

Ниче, Фридрих, *Тако је говорио Заратустра*, превео Руди Херман, ИП књига, Нови Београд, 2005.

Милосављевић, Петар, *Методологија проучавања књижевности*, друго издање, Требник, Београд, 2000.

Тојнби, Арнолд, *Истраживање историје*, Том први, Просвета, Београд, 1970.

Тојнби, Арнолд, *Истраживање историје*, Том други, Просвета, Београд, 1970.

Shaw, Bernard, *Back to Methuselah*, abridged by David Fielding, The Royal Shakespeare Company, Great Britain, 2000.

Shaw, Bernard, *Man and Superman*, Penguin Plays, Penguin Book Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England, 1946.

Шо, Џорџ Бернард, *Лица и наличја, предговори драмама*, Избор, превод и поговор Боривоја Недића, Култура, Београд, 1964.

Whitehead, George, *Bernard Shaw Explained, A Critical Exposition of the Shavian Religion*, “Chapter X, The Religion Dramatized”, Printed in Great Britain by Watts and Co., Johnson's Court, London, 1925.

GEORGE BERNARD SHAW'S ETHICAL SOLUTIONS IN THE PARABLE *DON JUAN IN HELL*

Summary

The article analyzes the methods that Bernard Shaw uses in his play *Man and Superman* to develop a new form of drama through a typical Shavian-Socratic dialogue. The new form is a combination of essays, treatises, interludes, and lyrics, which allows the author to criticize the evils of the modern society on an ethical and metaphysical plane. Furthermore, the work explains the key terms in the Shavian philosophy and religion: the Life Force, the Creative Evolution, and the Nietzschean concept of Superman, all three of which are the way to hinder the regression of the human mind in the Age of Enlightenment. Shaw proposes his solutions in the third act of the play, entitled *Don Juan in Hell*, which is a contest between the author's own optimism, for which Don Juan speaks, and his pessimism, represented by the Devil, over the progress of humankind. In order to reconcile the two, Shaw joins the Aristotelian and the Platonic tradition by combining the empirical and the fantastical, the Apollonian and the Dionysian.

Key words: Superman, Creative Evolution, Life Force, moral

Biljana Vlašković

(ДЕ) СТРУКТУРИРАЊЕ МУШКОГ СУБЈЕКТИВИТЕТА У РОМАНУ *ГАЗДА МЛАДЕН*, БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Сложеност мушког субјективитета, средишње тачке теорија маскулинитета, дуго је била занемаривана, а сам мушки субјект свођен на друштвени конструкт чија је „мушкост“ мерена патријархалним нормама. Наметање патријархалних норми доводи до прикривања и потискивања индивидуалног субјективитета чији развој нужно бива прекинут или преусмерен. Амбивалентност која настаје унутар субјекта услед конфликта између индивидуалних побуда и наметнутих норми, главна је кочица развоју субјективитета. На трагу Фројда и Лакана, поменута амбивалентност представља основну карактеристику структурирања односно деструктурирања идентитета субјекта. Рад се бави управо проблемом (де)структурирања мушког субјективитета на примеру романа *Газда Младен*, Борисава Станковића. У раду се аналитички прати (де)конституисање маскулинног идентитета главног лика у мрежи патријархалног културног и друштвеног система у Србији с почетка ХХ века.

Кључне речи: мушки субјект, теорије маскулинитета, патријархални модел, Борисав Станковић

Расправа о мушком субјективитету захтева прво раздвајање ова два појма – *мушког* и *субјективитета* – да би потом, појединачно одређени опет били спојени у синтагму својеврсног значења. Говорити о субјекту/субјективитету, често имплицитно подразумева да се говори о мушком субјективитету. На ово упућује Лиз Иригарај која сматра да је „субјект, схваћен као уобразила о аутогенези, увек већ мушког рода“ (Батлер 2007: 60). Преиспитујући поставке постмодернизма, Џудит Батлер промишља и ову категорију – категорију субјекта, одузимајући му одредницу универзалног и залажући се да остане заувек отворен и споран. Субјект, сматра Батлерова, не управља позицијама које су га конструисале, иако му је дозвољено да их изнова означава, укршта, да им се супротставља. „Тај субјект није ни основа ни производ, већ стална могућност извесног процеса преозначавања, који обилази или изврдава друге механизме моћи, али представља способност саме моћи да себе преради“ (Батлер 2007: 66). Други термин – *мушко*, сагледан кроз „синоптичку схему релевантних способности“, Пјера Бурђеа¹, бива оптерећен значењем званичног, јавног, исправног, владајућег, религиозног; при чему би свеобухватни појам за категорије мушкости био *патријархално*. Стога није случајно што је роман, кроз који ћемо пратити (де)конституисање, (де)структурирање, детерминисање мушког субјективитета, одређен управо као „роман патријархалне културе.“²

Иницијалном реченицом романа приповедач навлачи друштвени вео на јунака који још увек није ни именован, подређујући тим чином његов лични идентитет друштвеном. „Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба

1 Види П. Бурђеа, *Владавина мушкараца* поглавље „Надувана представа“.

2 *Роман патријархалне културе* је наслов књиге Бојана Чолака, која је посвећена управо роману *Газда Младен*.

да ради“ (Станковић 1980: 7). Наведени исказ, будући да обухвата читав живот, не допушта одступање, искорак из друштвене улоге одређене чврстим патријархалним оквирима. Са друге стране, навлачећи маску јунаку, уз помоћ које он бива асимилан у свет људи који „раде оно што *треба* да раде“, приповедач прибегава мимикризацији јунака, упућујући тиме на скривање оног *иза*. Ако заузмемо став Едварда Саида који мимикрију „описује као напетост између [...] (спољашњег) захтева за идентитетом и [...] промене, разлике“³ и закључује да „мимикрија представља један иронични компромис“ (Баба 2004: 161), онда се већ из ове, једне једине, прве реченице намеће закључак о амбивалентности мушког субјекта романа. Промишљајући овај појам, Хоми Баба закључује да управо „снага амбивалентности [...] уобличава његове стратегије индивидуације и маргинализације“ (Баба 2004: 128). Пратити „процес субјектификације“ могуће је једино измештањем слике субјекта преиспитивањем позиција моћи и отпора, доминације и зависности. „Тело је“, закључује Баба, „увек у исти мах (мада конфликтно) уписано и у економију задовољства и жеље и у економију дискурса доминације и моћи“ (Баба 2004: 130).

Предодређен рођењем, као син и као првенац, на „мушку привилегију“, коју Бурдје назива замком јер „сваком мушкарцу намеће обавезу да у свакој прилици потврди своју мушкост“ (Бурдје 2001: 71), Младен, прво као син и наследник, а затим као отац породице, никада не напушта положај мушкарца означен као „треба-бити“. Иако имплицитно најављен ток романа као „цео живот“, Младенов инфантилни, амнестијски живот бива потпуно изостављен и занемарен. Овакав поступак намеће закључак да се почетком живота субјекта рачуна не чин рођења већ чин друштвене самоспознаје појединца.

„Још док је био мали, тек пошао у школу, знао је да, као што доликује сину и првенцу њихове куће, треба да се најбоље учи, а опет да код куће од свих највише се боји, поштује бабу [...].“ (Станковић 1980: 7)

Једино разумевањем улоге која му припада успева да разуме и наметнута ограничења. Поменута ограничења, вратимо се Батлеровој и конституисању субјективитета, сматрају се пресудним у структурирању субјекта при чему се „субјект конституише путем искључења и диференцијације, можда и потискивањем које се потом прикрива, прекрива учинцима аутономије,“ чији привид може да се одржи „само уколико прекрије прелом из кога је конституисан“ (Батлер 2007: 64). Као син првенац бива изједначаван са оцем и од стране друштва и од стране породице, чак и мајке која „никада као друге матере да је смела са Младеном, као са сином, да се шали, још мање да га грли, љуби“ (Станковић 1980: 18). Поменути пример директно проистиче из такозваног „обрета одвајања“, који за свој крајњи циљ има укидање старатељске улоге мајке над сином чиме се осигурава његов приступ „мушком“ свету (Бурдје: 2001, 38). Парадоксално је да поменуто ограничење – немогућност/забрана конзумирања мајчинске љубави – јесте управо оно што га не поистовећује већ раздваја од оца и представља извор амбивалентног осећајног става према њему, а који се препознаје и објашњава кроз Едипов комплекс. Мржња, која се јавља услед супарничког односа према оцу, са једне стране и љубав и дивљење, усмерене на исту особу, са друге, доводе до стварања двоструке осећајности. Однос према оцу лежи у темељу структуре мушког субјективитета, а неминовна амбивалентност овог односа праисконска је и нео-

3 Заграду додала М.Ч.

двојива од чина оцеубиства, који Фројд поставља као прапочетак патријархалног устројства света. Тотемистички систем – обожавање тотема заштитника племена који представља замену за убијеног оца – по Фројду директно проистиче из услова Едиповог комплекса (Фројд 1970: 259). Иако прадавни, праисконски овај прагрех преноси се путем подсвести и преузима кључну улогу у конституисању мушкарца као субјективитета. Да би се догодило преузимање жељене улоге оца и доказивање властитог маскулинитета неопходно је одсуство/смрт очеве фигуре. У складу са двоструким односом како према оцу тако и према смрти оца, реченица у којој се обзнањује смрт Младеновог оца спаја у себи врхунац и крах његовог постојања, потпун тријумф њега као мушкарца и заштитника породице и његову пропаст, уједно најављујући смену улога:

„Доцније, баш кад, бар судећи по баби, по њеном безбрижнијем лицу, [...] отац са трговином и пазаром почео добро да зарађује, изненада, на пречац, умре отац, и Младен га одмах, као што је и требало, заступи у дућану.“ (Станковић 1980: 22)

Иако смрћу укинута, очева фигура, сматра Фројд, добија на снази и постаје доминантнија, намећући при том ново осећање сину/сада оцу – осећање страха/страхопоштовања. У прасвету страх од одмазде умрлог додељуе му тотемску вредност, док на индивидуалном плану преовладава страх од неспособности за извршење преузете улоге. Бојан Чолак упућује на овај вид страха као основни покретач Младенових поступака након смрти оца. Суочен са сумњама у сопствене способности да преузме, смрћу наметнуту, а подсвесно жељену улогу оца, Младен као основни страх доживљава страх да се неће потврдити као мушкарац. „Категорички императив његовог деловања јесте *бити човек*, или прецизније *бити мушко*“ (Чолак: 2009, 97). У описима посвећеним његовој борби за самодоказивањем, постизањем друштвеног угледа и за коначним „симболичким убиством“ фигуре оца заборавом, наратив романа постаје оптерећен „треба-бити“ реченицама („Боји се и брине да ли ће он бити као што *треба*.“ / А да буде као што *треба*, трудио се највише и ради себе сама [...] / „[...] пошто је дан провео као што *треба* [...]“ / „И младен једе као што *треба*.“ / „[...] без оне стрепње коју има кад човек учини што није *требало* [...]“ / „Све је у реду, све као што *треба*.“ / „[...] и тај његов труд да буде какав *треба* [...]“ / „То је *требало* увек тако да ради [...]“ (Станковић:1980, 29, 36, 38, 39, 40)). Овакви искази Младена стављају у центар друштва као система захтева које *треба* испунити не би ли његова мушкост била вреднована, како напомиње Бурдје, од стране других људи који морају „овјерити признањем да припада групи правих мушкараца“ (Бурдје 2001: 73). Друштвена исправност врховна је категорија Младеновог „супер-ега“ који својом доминацијом у потпуности истискује остале делове личности. Чолак то назива угушивањем дела себе које се огледа у „одабиру оног начина живота у којем позиви душе и тела остају неуслишени“ (Чолак: 2009, 121). Изричито одрицање задовољења нагона свих врста, према јелу и пићу, коцки као и сексуалног нагона, добија императивну вредност за Младена, који као да потписује „саучесништво које тело [...] одржава са цензурама које су својствене друштвеним структурама“ (Бурдје 2001: 56).

Потпуна преданост и посвећеност томе да не исклизне са путање исправног понашања објашњава се, опет Фројдовом терминологијом одређеним, појмом „накнадне послушности“. Придев *накнадна* не искључује собом послушност која је исказивана пре очеве смрти, већ посмртно понашање уздиже на виши ни-

во, близак тотемистичком обожавању. У расправи о тотемима, Фројд наглашава постојање више врста тотема, од којих примарна улога припада тотему племена, насталом из аналогije са мртвим оцем. У Младеновом случају улога оца већ генерацијама – од деде, очевог оца до њега, сина-оца – бива изједначена са друштвеном функцијом, која је отеловљена у дућану. По аналогiji, дућан бива уздигнут на ниво тотема, при чему сигурност и благостање породице, бивају потпуно препуштени моћи самог тотема. Поставши, смрћу оца, члан „братског клана“, Младен и нема другог избора до потчињавања себе и породице тотему/дућану. Потврђивањем своје улоге на друштвеном плану, он бива прихваћен од заједнице и укључен као равноправни (па чак и виши од других) члан, добивши при том веома симболички надимак „бата“. Друштво, кроз дућан који представља огледалну слику самог друштва, преузима улогу симболичког оца. Будући да је власт/доминација/моћ друштва као оца детерминисана, потребно је испитати однос отац:син, тј. друштво: Младен такође означен двострукошћу/амбивалентношћу. Идући, до овог тренутка, Фројдовим стопама, амбивалентност овог односа посматрана је из смера сина према оцу / Младена према оцу / Младена према друштву. Преусмерење долази од Мелани Клајн и Ненси Чодорове⁴ које увиђају „да је првобитна агресија потицала од оца према сину“, те чину оцеубиства супротстављају чин синоубиства. Питање које се намеће тиче се одређења Младена као победника или као жртве, а романа као тријумфа сина или као случаја синоубиства. Пут до одговора води преко анализе остварености Младена као субјекта.

Доказивање мушкости које, чини се, представља примарни циљ Младенов, остаје заустављено на границама друштвеног признања, које се изједначава са симболичком моћи, отеловљеном у именима *Газда Младен* и *бајба Младен*. Иако инсистира на симболичкој моћи, која је у уској вези са „очувањем и повећањем части“, као огледалу мушкости, Бурдје као нераздвојив елемент истиче физичку мушкост као одлику раније поменутог „правог мушкарца“, а која бива исказана кроз потврђивање полне моћи. Овако целовито представљена улога „правог мушкарца“ представља, подсетимо још једном, замку, јер „одушевљеност мушким вриједностима има своју суморну надокнаду у страховима и зебњама које жене изазивају [...]“. Тако се, закључује Бурдје, „од нејвероватног идеала мушкости направи принцип огромне рањивости“⁵ (Бурдје 2001: 72). Прекретни/кључни моменат романа представља одрицање од Јованке, односно одлука да се не ожени њом. Њихова љубав, сматра Чолак, „иде од контролисања до сузбијања“ (Чолак 2009: 100). Слутња која се јавља у периоду пре одрицања од љубави, превазилази границе њиховог односа и преноси се на читав живот и њихове судбине.

„Колико пута увече, кад после дућана [...] срећно пође кући, сав блажен мислећи на њу, гледајући како се њена кућа иза њихове онако висока, [...] губи, тоне, а њега изненада [...] нешто пресече. Посрне. [...] И наслутио је.“ (Станковић 1980: 55)

Друштвени статус поставља забрану и овом, једином лично његовом, осећању и он се и овде повлачи пред наредбама „супер-ега“, овог пута оличеног у патријархалној фигури бабе, која кратким коментаром на Стојменову просидбу Јованке („Па јест, синко! Шта ћеш? Сиротиња. Куд ће бољу прилику да на-

4 Изнето према књизи *Мити о савршеној биографији*, Татјане Росић.

5 Подвукла М.Ч.

ђе?“ (Станковић 1980: 60)) јасно оцртава границе у којима је дозвољено Младеново кретање. Оставши унутар постављених граница, одрекавши се једине своје жудње, Младен се преображава. Тренутак одрицања као да носи собом тренутак тријумфа/доделе моћи. „Младен је одмах видео [...] како га и у чаршији друкчије гледају“ (Станковић 1980: 69). Од тог тренутка, одлуке доноси он, а наратив романа бива ослобођен од „треба-бити“ исказа. Парадоксално, тренутак тријумфа и највеће потврде његовог друштвеног ја, уједно је и тренутак пораза, тренутак симболичког самоубиства. Препуштање Јованке носи собом одбацивање жеље, а самим тим и немогућност остваривања себе као мушког субјекта. Одбијање сваке врсте потврде своје физичке мушкости, упркос постојећој жељи, враћа нас на амбивалентност његовог субјективитета. Одрицање од Јованке, изричито одбијање ступања у брачну заједницу и коначно одбијање било које врсте сексуалног општења, ставља под знак питања његову мушкост, предходно доказану на друштвеном плану. Дошавши на подручје жеље, неодвојивог дела Младеновог субјективитета, окрећемо се Лакану, који сматра да „полну жељу покреће сила забране“ (Батлер 2001: 130). Ова жеља бива усмеравана, „гоњена и ометана немогућом фантазијом о враћању пуног предзаконског задовољства“ (Батлер 2001: 130). У уској вези са тим, а и са раније поменутиим Едиповим комплексом, стоји комплекс кастрације. Из Фројдове позиције кастрација представља казну усмерену са оца на сина, док Лакан истом комплексу додељује кључну улогу при „успостављању у субјекту несвесног реда без којег он не би могао да се поистовети са идеалним типом свог пола“ (Лакан 1983: 255). Дакле, идентификација Младеновог субјекта са мушким субјективитетом почива на жељи о повраћају првобитности предмета љубави. Постављено у овакве оквире питање Младеновог маскулинитета као да призива питање које Џудит Батлер поставља у делу *Тела која нешто значе*, а које гласи – „Шта се догађа кад примарне забране инцеста произведу премештања и замењивања која одударају од (постојећих) модела?“ Доказ о типу објекта Младенове сексуалне жеље није видљив у роману, тако да јасна идентификација као „усвајање пола“ није могућа. Ипак, важно је напоменути да идентификација не значи супротстављање жељи, већ представља „терен на којем се појављују амбивалентна забрана и производња жеље“. Осим одређења полне жеље, а која је већ раније изнета, Лакан даје и одређење жеље која „није ни чежња за задовољењем ни захтев љубави, него разлика која настаје одузимањем првог од другог, сам феномен њиховог цепања“ (Лакан 1983: 262). Раздвајање љубави од задовољења чини основни дуалитет на коме се конституише Младенов субјективитет. Ни субјект ни Други, сматра Лакан „не могу се задовољити тиме да буду субјекти потребе, ни објекти љубави, (већ) морају надомештати узрок жеље (Лакан 1983: 262).“ У овом смислу, Младен, који са једне стране не врши задовољење потреба, а са друге бива потпуно обележен љубављу према Јованки, није у стању да детерминише своју жељу. Стога, заиста, као што је сам наговестио реченицом откривеном тек након његове смрти – „Умрећу рањав и жељан“ (Станковић 1980: 125) – његов субјективитет бива одређен бурдјеовским епитетом *рањив* и лакановским *жељан*. Будући показан као нецеловит, недетерминисан, деструктуриран, неостварен, субјект романа намеће одговор на раније постављено питање одређења, како себе тако и романа, као случај који преко друштвено условљене кастрације води до симболичког синоубиства, а Младена одређује као жртву симболичког друштвеног поретка.

Литература

- Baba, Homi K. (2002). *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug.
- Batler, Džudit. et al. (2007) *Feministička sporenja: Filozofska razmena*, Beograd: Beogradski krug.
- Batler, Džudit. (2001). *Tela koja nešto znače*, Beograd: Samizdat B92.
- Burdje, Pjer. (2001). *Vladavina muškaraca*, Podgorica: CID.
- Lakan, Žak. (1983). *Spisi*, Beograd: Prosveta.
- Росић, Тајана. (2008). *Миш о савршеној биографији*, Институт за књижевност и уметност.
- Станковић, Борисав. (1980). *Газда Младен / Певци*, Београд: Просвета.
- Frojd, Sigmund. (1970). *Odabrana dela sigmunda Frojda. Knj.4, O seksualnoj teoriji / Totem i tabu*, Novi sad: Matica srpska.
- Чолак, Бојан. (2009). *Роман патријархалне културе*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

(DE) STRUCTURING THE MALE SUBJECT IN B.STANKOVIC'S NOVEL *GAZDA MLADEN*

Summary

The complexity of male subject has for long been neglected, while the male subject itself has been reduced to a social construct whose masculinity has been measured by patriarchal norms. The imposition of these norms usually leads to hiding or suppressing the individual identity whose development becomes either aborted or transformed. The ambivalence inside the subject, made as a result of the conflict between individual impulses and imposed norms, represents the main obstacle in the subject development. The paper deals with the problem of (de)structuring the male subject in the novel *Gasda Mladen* by Borisav Stankovic. In this paper the author analytically follows the (de)construction of masculine identity of the main character in the net of patriarchal cultural and social system in Serbia in the early XX century.

Milena Čović

ПСИХОАНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП ЧИТАЊУ РОМАНА Д. Х. ЛОРЕНСА *СИНОВИ И ЉУБАВНИЦИ*

Рад анализира примену Фројдове и Лаканове теорије Едиповог комплекса и функције „несвесног“ како у тумачењу ликова тако и у разградњи саме структуре романа, али и утицаја целокупне психоаналитичке књижевне критике на тумачење и схватање неког књижевног дела. Пажња је усмерена првенствено на Пола Морела и на утицај несвесног на његов живот. Неспособан да се избори са својим жељама и хтењима, он води непрестану борбу са самим собом, али и са друштвеним и моралним нормама. Нарочито је истакнута Лаканова теорија несвесног која се примењује и на сам роман, изражавајући својеврсни подтекст дела, као и његово виђење функције језика у несвесном кроз игру знака/означитељ.

Кључне речи: Фројд, Лакан, несвесно, Едипов комплекс, симболичко

Повезаност психоанализе и књижевности по мишљењу многих теоретичара заснива се на јасној заједничкој основи – ужитку. Док се психоанализа базира на испитивању начела ужитка, на проналажењу начина да се људи учине сретнијима, да достигну степен самоиспуњења и задовољства, књижевност се може посматрати као израз својеврсног хедонизма јер већина људи у читању романа, песама, прича проналази задовољство. Примена психоанализе на књижевност је од вишеструког значаја јер је допринела бројним тумачењима и појашњењу многих мотива који су се јављали као потенцијално спорни. У великој мери је то заслуга примене појма несвесног, тумачења снова, борбе ида и ега, као и Едиповог комплекса на ликове, поступке и радњу једног дела, а истовремено је та аналогична умањила првобитну саблазност друштва у погледу ових теорија (нарочито Фројдове) тиме што се оријентисала на књижевност и писање. Две кључне теорије које су допринеле томе јесу Фројдова психоанализа и Лаканово проширење на подручје језика и знака. У многим књижевним делима нагласак ће пре бити на ономе што је речено него на начин на који је речено. Дакле, не изјавни чин, већ сама изјава. Такви текстови подсећају на људски его, јер се заснивају на потискивању облика њихове производње. Намера ми је да у овом раду прикажем у којој мери се ове две теорије подудару а у којој разилазе у погледу схватања несвесног и Едиповог комплекса на примеру романа Д. Х. Лоренса *Синови и љубавници*, као и то како се он данас може тумачити.

Едипов комплекс не представља само комплекс као и сваки други - то је структура односа по којој постајемо онакви какви јесмо. За Фројда он је од средње важности за његово дело. Он издваја три фазе у развоју детета: рано раздобље - предедиповско, у коме је дете „субјект рода“, тј. испуњено полним нагонима, под утицајем начела ужитка, анархично, агресивно и равнодушно према разлици међу родовима. Затим прелази у едиповску фазу у којој постаје крајње инцестуозно - у дечаку се буди полна жеља према мајци а у девојцици према оцу. Од такве либидалне жеље дечака одвраћа страх од кастрације, па он почиње да

их потискује у подручје несвесног. Превладавањем едиповског комплекса дечак постаје „субјект с родом“ и тиме се усмерава ка друштву у коме живи и у коме треба да преузме одређену улогу мушкарца и оца. У фази едиповског комплекса конституише се субјект и тај процес означава прелаз са Природе на Културу, тј. са инцеста на ван - породичне односе. То је почетак стварања моралних осећаја, савести, поштовања закона и свих других облика друштвених норми. Тада почиње да се ствара „суперего“.¹

Теоретичар Жак Лакан је пружио нови приступ фројдизму реинтерпретирајући његову теорију у виду структуралистичких и постструктуралистичких теорија дискурса. Лакан најраније раздобље детета назива „имагинарним“ јер у њему дете још увек нема осећај о дефинисаном средишту бића, и дете у тој фази живи у симбиози са мајчиним телом које замагљује јасну границу између та два тела. Ако би се дете у том раздобљу посматрало у огледалу, у свом одразу видело би угодну слику себе, али та слика и јесте и није оно само. Ту је још увек замагљена разлика између субјекта и објекта и тек се започиње процес изградње сопственог бића које је у бити нарцисоидно. Слика коју дете види је отуђена јер се дете у њој погрешно препознаје. У огледалу налази угодну целину каква заправо не постоји у њему самом. То је оно „имагинарно“ за Лакана - стање у коме се поистовећујемо са околином, али тим поистовећивањем стварамо искривљену слику себе. Тако настаје его - процес у коме учвршћујемо фиктивни осећај о сопственој целовитости, поистовећујући се са околним светом. У тој раној фази дете препознаје једино себе и тело мајке које је за њега спољашња збиља. Касније дете у оцу препознаје Закон и пре свега друштвену забрану инцеста и како је спречено у либидалној вези према мајци, у оцу налази да је оно део ширег породичног и друштвеног живота. Тиме се одваја од мајке и своју жељу потискује у несвесно. Лакан је едиповски сукоб преформулисао с обзиром на језик, па је узео да је дете које се посматра у огледалу „означитељ“, онај који даје значење, а одраз је „означено“, тј. нека врста значења њега самог. Појава оца изазива осећај тескобе, дете схвата да постоје различити идентитети и полови, а та спознаја се дешава истовремено са открићем језика. Дете почиње да учи да знак претпоставља одсутност предмета који означаје, па самим тим језик стоји уместо предмета. Језик је празан јер представља бескрајни процес разлике и одсутности и тако се рађају жеље које су последице одсутности нечега. Лакан сматра да је језик исте структуре као и несвесно. Оно такође функционише помоћу метонимије и метафоре и састављено је више од означитеља него од знакова. Несвесно је кретање и деловање означитеља а чији су нам означени недокучиви јер су потиснути. Лакан, дакле, говори о несвесном као сталном ишчезавању и испаравању значења. Тако да ако се узме да језик функционише путем несвесног, исто се може рећи и за књижевност, тј. постоји нераскидива веза између писане речи и нивоа несвесног колико у аутору толико и у самом тексту.

Роман *Синови и љубавници* готово да се може посматрати као илустровани пример Фројдове теорије Едиповог комплекса², тј. он представља његову срж, мада сам аутор то није експлицитно изразио (може се рећи да сам роман тога није „свестан“). Дело је такође и врста *Bildungsroman*-а (романа који прати одрастање, образовање и сазревање главног јунака), али би се могао посматрати и као делом аутобиографски, јер има доста сличности са животом самог аутора.

1 Тери Иглтон, *Књижевна теорија*, СНЛ: Загреб, 1987, 168.

2 Рендал Стивенсон (Randall Stevenson), *Modernist Fiction*; Witwell Ltd, Southport, 1992, 64.

Два главна лика у роману су Пол Морел и његова мајка госпођа Морел између којих постоји веома јака веза и љубав која се граничи са односом љубавника. Пол се према мајци односи са изразитом нежношћу, тепа јој попут заљубљеног човека, стало му је до њеног мишљења, поверава јој најинтимније детаље из свог живота и сматра је узвишеним бићем, јединим које воли свом снагом. Због такве пренаглашене привржености мајци Пол не може да оствари задовољавајући („природан“, рекло би се) однос са девојкама и чини се да је у сталном узалудном трагању за „савршенством“ какво је госпођа Морел. Из тог односа са мајком рађа се и одбојност према оцу, који је сушта супротност госпођи Морел па и самом Полу. Он је груб, необразован, неспретан у речима и осећањима, тром духом, припрости рудар који не може да пружи добар ослонац нежном, осетљивом и уметнички настројеном Полу, који се с тога окреће мајци. Госпођа Морел је одлучна, вешта на речима, прилично образована и самим тим је извор енергије и подршке за Пола. Због разочараности у брачни живот окренула се материнству као излазу из душевне опустошености, па је сву своју љубав и пажњу усмерила ка деци, и то првенствено синовима: најпре Вилијему, а након његове смрти и Полу. Њен однос са сином у многоме подсећа на однос жене према мужу. Све оно што није успела да оствари у свом браку, она надомешћује у односу са сином. Иако жели за своје синове најбоље, у борби да их отргне од сиромашног и тескобног живота рудара, она развија према њима посесивну и готово опсесивну љубав и посвећеност. Пол у њој налази подршку, али га та њена посесивна љубав истовремено одбија колико и враћа у њено окриље. Немоћан да јој се одупре, пре свега зато што је несвестан односа који са њом изграђује, он није у стању да се за неку девојку дубље веже, и сматра да се никад неће оженити, јер напослетку, за њега је једино мајка то савршенство коме тежи и ниједна јој не може прићи. Она је „за њега била главно и највише биће у животу“.³

Када се заљуби у Мирјам у њој препознаје особине своје мајке, јер она такође жели да га поседује, жели његову душу, што га истовремено привлачи и одбија од ње. У госпођи Морел се јавља љубомора, јер Мирјам постаје супарница у борби за Полову љубав и пажњу.

„ - Не могу да је поднесем. Сваку другу, али не њу. Она хоће целог да те има за себе и да у теби не остави ни најмањи делић за мене... И он поче горко да мрзи Мирјам. – А знаш, Павле, да у ствари ја никад нисам имала...ти то знаш, Павле...Никад нисам имала мужа, правога мужа... Он стаде да милује мајку по коси и пољуби је за врат.“⁴

Мирјам ће изазвати прве несугласице између мајке и сина, али на крају ипак губи, јер у тој борби за наклоност, мајка ће имати јачи утицај на њега. Он је знао да „његова најдубља љубав припада мајци. Није могао поднети свест да јој наноси бол или да вређа нежност коју је према њој осећао.“⁵ Тиме што је одбио Мирјам, подсвесно изражава жељу да одбаци мајку, тј. њену жељу да га поседује. Зато се окреће Клари, са којом развија страсну, али ипак не тако дубоку везу, која се на крају опет завршава неуспешно. Клара је свесна да је он никад неће потпуно волети јер „она није била та која би могла његову душу постојано да задржи. Он је хтео да она буде нешто што није могла да буде.“⁶

3 Д. Х. Лоренс, *Синови и љубавници*; Просвета, Београд, 1966,

4 *Исто*, 348.

5 *Исто*, 355.

6 *Исто*, 558.

Ма колико желели да не начине грешке својих родитеља, јунаци овог романа чини се да не могу то да избегну. Госпођа Морел је желела за мужа неког ко је потпуно другачији од њеног оца, зато се и удала за Морела, а ипак није нашла срећу. Вилијем је себи изабрао жену која је по свему другачија од мајке, а ипак је на крају схватио да са њом не може имати срећан брак. Не указује ли то на враћање онеме од чега желимо да побегнемо? Лакан то назива „дискурсом оца“ и објашњава да смо симболички предодређени да понављамо грешке својих родитеља, то је симболичко кружење, наше наслеђе. „Дискурс мог оца...утолико што мој отац прави грешке које сам апсолутно приморан да поновим - то је оно што називамо супер-его.“⁷ Симболичко кружи у нама и идентификује се са очевим светом који почива у субјекту. Од тог симболичког се не може побећи, иако је ван субјекта. Након што нађемо дуго тражену ствар, схватамо да смо и без ње могли, тачније, да смо били срећни пре него што смо је тражили. Јунаци бирају и траже то нешто „друго“, супротност онеме од чега беже, да би на крају увидели да са тим не могу бити срећни, јер подсвесно желе да се врате првобитном. Ако се подсетимо Фројдовога тумачења Едиповог комплекса, видећемо да такви поступци указују на још увек присутну (несвесну) жељу да се оствари инцестуозна веза са мајком (или оцем у случају госпође Морел). Како су у томе спречени моралним нормама и забраном инцеста, ови јунаци то надомешћују сталним трагањем за нечим што заправо нема имена. Лоренсови јунаци често „не знају шта им је“, не могу да дефинишу шта то заправо хоће од живота и људи који их окружују. Када траже то „нешто“, стичемо утисак да заправо траже себе у огледалу – део који су изгубили у детињству, угодну слику себе и других. Потрага за одразом је потрага за потврдом постојања, препознавања у свету у којем и јесу и нису они сами. Она се може посматрати и из перспективе Фројдове игре Fort – da (Оде – овде), тј. губитка предмета и потраге за њим. Лаканова теорија се надовезује на њу тако што је представља као потребу да након што смо на почетку живота изгубили предмет, тј. мајчино тело, кренемо да у бескрајној жељи кроз цели живот трагамо за нечим што ће надоместити изгубљени рај.⁸ За Фројда је то место где смо заштићени и сигурни, па отуда толика жеља за повратком. Ипак, роман остаје недоречен по том питању, не нудећи јасан завршетак и проналажење „изгубљеног“.

У роману се такође открива и подтекст дела, један текст унутар другог, који се састоји од више значења, недовршених реченица, околишања и тиме нам аутор оставља отворен простор за додатна тумачења. Ту се уочава „несвесно“ самог романа, оно о чему роман ћути, о чему не даје експлицитна објашњења, а ту се можда крије кључно значење дела.⁹ На тумачима је да тада покушају да продру до суштине, саме сржи, кроз наслаге двосмислености, и да кроз процес „секундарне ревизије“, попут тумачења сна, допру до скривених, а битних значења.¹⁰ Тиме се доказује да критика и тумачење дела, осим бављења оним што текст казује, може да се усмери и ка начину на који текст функционише. Ми нигде не налазимо отворен и конкретан доказ о односу Пола и мајке, али то увиђамо из њихових размишљања, унутрашњих превирања, поступака - што свесних, што несвесних. Тиме што се у први план ставља Пол и госпођа Морел читалац је спречен да објективно суди о поступцима осталих, као што су Морел и Мирјам. Иако

7 Џудит Батлер, *Ангијгонин захтев*, Београд, 2007, 49.

8 Тери Иглтон, *Књижевна теорија*, СНЛ: Загреб, 1987, 199.

9 *Исто*, 191.

10 *Исто*, 195.

је из угла госпође Морел приказан као груб, непажљив и необразован, Морел ипак у читаоцу буди извесне симпатије, па се та његова грубост може оправдати немогућношћу да на прави начин изрази своја осећања. Али за сам роман је *пошребно* да он буде негативан лик, да би представљао сушту супротност госпођи Морел и на тај начин донекле било оправдано окретање Пола мајци као стубу ослонца и истовремено указало на његов бег од сиромаштва рудара ка свету грађанске класе, на који ће га мајка упутити. Тим поступком се оправдава и одбојност коју Пол осећа према оцу који у њему буди, могло би се рећи, супарничку мржњу.

Тако да можемо подвући паралелу између Половог лика и самог романа, где би Пол био рефлекција Фројдове теорије Едиповог комплекса, а роман би представљао Лаканову теорију несвесног. То нас враћа на Лаканов став да никад не можемо рећи баш оно што желимо да кажемо и никада не можемо хтети рећи управо оно што кажемо, јер је за њега процес говора склизак и вишезначан, налик омашкама које правимо док говоримо. Тако и овај роман не казује тачно оно што мисли, нити мисли оно што каже.¹¹ Дакле, проблематика односа мајке и сина и јесте и није у делу. Наговештаје нам пружа аутор кроз Полова размишљања да „добар део људи које је познавао били су слични њему, спутани својом невиношћу, које нису могли да се ослободе. Били су толико осетљиви према женама да би их се радије заувек лишили него да им нанесу неки бол или неправду. Као синови мајки чији су мужеви на груб начин повредили њихову женску узвишеност, они су били и сувише бојажљиви и стидљиви. Лакше им је било да се жртвују него да се излажу укуору једне жене; јер су у свакој жени видели своју мајку и били потпуно прожети осећањима према мајци...“¹²

Отуда су и одређени ликови стављени у први план, а други су споредни. Па тако можемо говорити и о начину на који се аутор на изванредан начин поиграва са читаоцима. Управо на местима где прећуткује и изврће извесне догађаје и дијалоге он нас „заводи“ да радњу романа читамо онако како је он то замислио, тако да и о ликовима судимо на одређени начин. Да ли смо потпуно сигурни да је Морел тако лош и груб човек, а Мирјам тако иритантна? Да ли можемо да гарантујемо да смо добро „проценили“ карактер госпође Морел на основу њених унутрашњих монолога и начина на који је видео Пол? Колико је то уверљив и поуздан начин да се оријентишемо у читању? Одговор лежи у поверењу које поклањамо аутору. Ако пристанемо да нас убеди да је тако како он пише, онда нема никакве дилеме. На крају ми не сазнајемо како је Пол решио да настави живот без мајке, јер се роман завршава недовршеним описом његовог одласка ка граду стиснутих песница. Можемо да нагађамо да је био решен да се избори са очајем. То је на нама. Аутор се ту повлачи и даје нам слободу да ван текста довршимо причу. А можда довршетак и није неопходан...

На крају романа, крајње симболички, Пол се ослобађа доминације мајке, тако што је убија, тј. даје јој превелику дозу лека не би ли јој скратио муке, и ту читалац не може да одоли а да се не запита није ли тиме и своје муке привео крају. Док је госпођа Морел била у агонији, он је осећао како губи једину сигурну ствар у свом животу и то није могао да поднесе. Плашио се колико тог губитка толико, парадоксално, и њене превелике воље за животом. Знао је да она жели да живи

11 Тери Иглтон, *Књижевна теорија*, СНЛ: Загреб, 1987, 195.

12 Д. Х. Лоренс, *Синови и љубавници*; Просвета, Београд, 1966, 449.

због њега али га је то толико ужасавало, тим пре што је, донекле себично, желео себе да поштеди бола док је гледа како пати.

„Она чак сада хоће још да живи...она гледа у мене и хоће да остане са мном... Она има такву вољу да изгледа да никад неће отићи...никад!(...)И нећу да она једе(...)Волео бих да умре.“¹³

Колико је овај његов став двосмислен, говори у прилог томе да га можемо тумачити и као неспособност да издржи муке у којима је из превелике љубави према њој, толико и као потенцијални излаз из тог неприродног односа, па би зато желео да се то што пре оконча и он буде ослобођен. Јер све док је она жива, он није слободан, не може свесно да се одупре њеној сили, тако да само у смрти може пронаћи излаз из тог односа, али питање је да ли га проналази. На крају романа он остаје сам, напуштен и без икакве представе како да живи свој живот. Овде се треба накратко осврнути на једну појаву која је у данашње време, ма колико оспоравана, ипак све учесталија. У питању је еутаназија, тј. убиство из милосрђа. Питање је колико је аутор био упућен у проблематику овог поступка у време када је стварао дело (јер нема података који би потврђивали да се то иначе дешавало), али је свакако користан мотив за анализу Едиповог комплекса и његовог исхода. Дакле, ако је особа смртно болесна и нема изгледа да ће се икада опоравити, а у тешким је мукама и боловима, најближи сродници се могу одлучити у тренутку очаја да дају превелику дозу лекова и „скрате муке“ оболелој особи. Иако је то законом још увек забрањено чинити (јер нико нема права да одлучује о туђем животу), многи ће то оправдати чињеницом да је боље да пацијент умре достојанствено и брзо, уместо да се мучи у боловима. И то није само мучење за пацијента већ и за његове најближе, јер морају да гледају његове патње. И у роману је то тиме оправдано, али оно на шта желим да скренем пажњу је оно што еутаназија симболише као и њена повезаност са Едиповим комплексом. У оба случаја одговор је *смрт* као бег и решење, тј. једино сигурно и коначно уточиште. Након закључка да решења нема, једино остаје умирање - излаз из тешке ситуације. У овом роману, али и у другим делима где се јавља симбол Едиповог комплекса, кршење неписаних закона (забрана инцеста) води до (само)уништења. Нагон смрти превладава, и „смрт се уводи у живот“.¹⁴ У немогућности да се оствари инцестуозна жеља која је сама по себи „грешна“ и забрањена, особа постаје агресивна, почиње најпре несвесно да мрзи родитеља, а затим та мржња и жеља за деструкцијом неминовно воде ка смрти.

Данас се тумачење Едиповог комплекса посматра не само као јединствен и тотализујући начин објашњења и схватања човека, већ се он сагледава и у односу на различита схватања *симболике* комплекса који су произашли из Фројдове теорије. Тумачења Жак Лакана, Јулије Кристеве и Мелани Клајн (њихова тумачења) су само неки од њих. Тако да ако желимо да Едипов комплекс испитамо са свих страна и пробамо да утврдимо шта он носи са собом, морамо неизоставно да се осврнемо на Лаканово шире схватање комплекса и његове симболике. Пре свега, за Лакана је појава Оца у животу детета симбол закона, превасходно израженог кроз друштвену забрану инцеста. Забрана инцеста је скандал, нешто што измиче супротности природе и културе. Измиче, јер захтева истовремено ознаке и природе и културе. Забрана инцеста је, стога, универзална и зато се може сматрати природном, али је истовремено и забрана, систем норми и ограничења и у том

¹³ Исто, 607.

¹⁴ Џудит Батлер, *Анђигонин захтев*, Београд, 2007, 56.

смислу се везује за културу.¹⁵ Дакле, Едипов комплекс, као несвесно супроста-вљање забрани је, парадоксално, нешто што се у култури назива „неприродним“. Али, ако је Фројдова теорија потврђена на примерима његових пацијената, а такође се и данас могу пронаћи „симптоми“ овог комплекса код људи из наше околине, нисмо ли онда сви ми једним својим делом „неприродни“? Лакан комплекс уздиже на виши ниво и каже да садржи структуру *симболичког*, и тако је истовремено универзалан и контингентан јер као јединствен и симболички он представља „оно што не може бити а што је умањено да по свом статусу буде лингвистичка супституција онтолошке датости.“¹⁶ Зато сваки пут кад се појави он је „универализујућа функција, односи се на ланац знакова из којих проистиче њихова властита моћ означавања“.¹⁷ Дакле, он се може представити и језиком као знаком који симболише оно одсутно, што је садржано у роману. То да је Едипов комплекс постао универзалан не сведочи о глобалној универзализацији већ је важно да где и када се Едипов комплекс појави он врши *функцију* универзализације.¹⁸ Тако да је он за Лакана више могућност него конкретан пример. Лаканово објашњење је можда применљивије на стварни свет – комплекс као вид функције универзалних закона применљивих на људе. Самим тим, Лакан донекле ублажава саблазност изворног Фројдовог виђења комплекса. Мада, ни Фројд није био тај који је измислио комплекс, тј. оно што он симболише. Он је идеју за то добио док је читао Софоклову драму *Краљ Едип*, и у једном свом писму потврђује да је тада схватио да је као дете осећао такву љубав према мајци да је био љубоморан на свог оца, и тиме је пронашао начин да универзалне доживљаје из детињства примени у лечењу својих пацијената. Тако је његов првобитни *језгрени комплекс* доведен у везу са Едипом, па је постао кључан за његову теорију психоанализе. Ипак, јавиле су се критике на рачун његове теорије које и данас постоје, а које се превасходно састоје од уверења да је Фројд изврнуо и погрешно прочитао причу о краљу Едипу (тиме се често бави културолошка критика), па је тако превидео чињеницу да је Лај, Едипов отац, намеравао да убије сина, како би спречио пророчанство, као и то да Едип није знао за комплекс, а ипак је убио оца, мада га није препознао. Могао је то да уради несвесно препознавајући оца (чиме би потврдио Фројдово становиште) или га је убио јер је овај арогантно покушао да наметне свој ауторитет. Као што видимо, могуће је занемарити потенцијално постојање Едиповог комплекса. Он је пре само још један у низу потенцијалних тумачења књижевног дела, који се несумњиво може применити на многа дела, међу којима су и врхунска дела књижевности попут Шекспировог *Хамлета*, *Браће Карамазови*, Достојевског, итд. Тако долазимо поново до романа *Синови и љубавници* и до могућности да ово дело тумачимо без освртања на Фројда. Дакле, шта би остало ако бисмо „уклонили“ Едипов комплекс из романа?

У том светлу бисмо однос Пола према мајци и оцу могли тумачити са друштвеног гледишта као жељу да побегне од сиромаштва и очаја рударског насеља који је симболизован кроз оца, а да се окрене мајци која ће га усмерити и помоћи му да се уздигне до више класе. И заиста, у роману је тај аспект и те како присутан. Рудари су приказани као бића са дна, примитивни и изморени тешким ра-

15 Жак Дерида, „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, у: *Бела миѠологија*, Светови, Нови Сад, 295.

16 Џудит Батлер, *АнѠигонин захѠев*, Београд, 2007, 50.

17 *Исто*, 50.

18 Џудит Батлер, *АнѠигонин захѠев*, Београд, 2007, 51.

дом; њима је једино задовољство да оду и напију се када им се исплати недељна зарада. Тада себи дају одушка, јер их кући чека стега породичног живота, где они морају бити одговорни за хлеб који доносе и рачуне које плаћају. Тако се оправдава Полово окретање мајци, која је симбол вишег сталежа и уз чију подршку Пол се може извући и постати господин. Он је свестан чињенице да припада сталежу који се коси са његовим стремљењима. За једног уметника и идеалисту, нема места међу рударима. Па ипак, повремено се ломи покушавајући да убеди себе да му класе и сталежи нису важни, да му је лепо међу простим светом, али упркос томе, тежи да се дружи са људима из више класе, којима ће моћи да показује и продаје своје слике и тиме постаје део њих. Тако добијамо ново гледиште у тумачењу дела, које би се, без дилеме, могло сматрати колико временским толико и савременим. Борба за прелазак на виши друштвени статус данас је основа за напоран рад, концентрисање на посао, материјалну добит и успех у каријери. У непрестаној трци за стицањем, човек губи себе и своје праве вредности, и тако постаје изгубљен и растрзан између својих жеља и инстинкта и друштвеног положаја. Оно што се такође уочава је чињеница да је и сам аутор био под утицајем разлике у сталежима будући да је потицао из малог рударског места, који је осликао у роману. Савремено друштво, нарочито западне цивилизације, превасходно је усредсређено на стицање материјалних добара, и тако губи из вида праве вредности и не успева да спозна себе и друге. Тиме човек постаје незадовољан собом и својим животом, а не увиђа начин на који би могао то да промени. Неспособан да живот узме у своје руке и проба да живи боље, савремени човек се потчињава очају, депресији и бесциљном лутању. Стога, ако бисмо хтели да роман тумачимо без осврта на Едипов комплекс, пронашли бисмо горепоменуте теме и мотиве, који су и данас присутни. Ипак, постоји и могућност тумачења Едиповог комплекса по аналогији са интерпретацијом са друштвеног гледишта. Наиме, као што Лакан примећује, у бити комплекса је жеља за оним одсутним, човек жели оно што нема, од чега је одвојен, тако да када се та слика преслика на савремени живот, увиђа се подударност у човековој непрестаној жељи за нечим што је недоступно (тачније забрањено), а што га привлачи јер улива сигурност, а недостаје. За некога је то новац – материјална добит, за другог остварење амбиције, каријера, за трећег љубав, али свима је заједничко да је то оно са чим би били потпуни. Гоњени жељом да пронађу то што желе, људи су у стању да потроше читав живот, све док знају шта траже. Али, када човек осећа да му недостаје нешто што би га употпунило, а не зна шта је то, тада је проблем знатно већи. Пол је, чини се један од тих, мада би се његовао трагање лако могло разумети и као потрага за идеалном женом, оном са којом би заиста пожелео да се ожени. Чини се да је у роману тај идеал за њега госпођа Морел – симбол снажне, одлучне, еманциповане и храбре жене која поврх свега тога одише нежношћу и огромном љубављу. Ако је то тако, онда можемо разумети његову приврженост њој. Али, ако је она тај „идеал“, зашто је он у појединим моментима готово мрзи, и не може да буде у њеној близини, а да не осети да га она гуши и спутава? Да ли је то зато што је свестан да не може достићи тај идеал, па не може поднети неуспех јер осећа да је није вредан? Или је можда зато што идеална жена *не постоји*? Ово може звучати сувише искључиво, али је чињеница да људи често сањају савршенства и идеале, а да немају јасну представу како би они изгледали. У том случају свака потрага је узалудна. У Половом случају, ни Мирјам ни Клара нису могле да испуне његова очекивања. И ту поново наилазимо на ауторово поигравање језиком, јер ми нигде не видимо јасно *изговорено* шта Пол жели, већ само шта *не* жели поред се-

бе. Тачније он нити зна шта жели, нити „шта му је“, али ни остали ликови немају јасну представу о томе за чим трагају. Ово асоцира на мотив изражен кроз мит потраге - трагања (quest- myth), толико честим у књижевности. Овај мит започиње нечим што је изгубљено, а што се на крају проналази, док јунак мита преузима улогу оног који ће то пронаћи. У случају овог романа то *нешто* се на крају не проналази, јер као што смо рекли, роман има форму „ћутње“, односно, не отвара се читаоцу у потпуности. Овде се опет може направити паралела са Фројдовом поставком fort-da, тако да се поново враћамо на концепт жеље и потраге за нечим што ће је надоместити.

Све у свему, видимо да се тумачења преплићу у мотивима и применама. Ипак, потребно је знати да се она могу и раздвојити у настојању да се сагледају различити аспекти романа. Овде су отклоњени тек неки од слојева значења, они најочигледнији, рекло би се. У њима можемо пронаћи мотиве и симболе који су универзални и присутни у свевременом аспекту. Тако се и Едипов комплекс и потрага за савршеним, као и класне разлике увек могу применити. Едипов комплекс не мора нужно да се односи на човека, већ и на само књижевно дело, али се може пројектовати и на друге мотиве кроз своју симболичку функцију. Он такође је један од битних начина на који можемо пробати да схватимо човека и његове поступке. Књижевно дело нам у томе може помоћи пружањем другачије перспективе у погледу људског постојања која нам понекад није доступна у реалности свакодневнице.

Литература

Батлер Џудит, *Антипозитивизам*, Београд, 2007.

Дерида Жак „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, у: *Бела митологија*, Светови, Нови Сад.

Иглтон Тери, *Књижевна теорија*, СНЛ: Загреб, 1987.

Лоренс Д. Х., *Синови и љубавници*; Просвета, Београд, 1966.

Стивенсон Рендал (Randall Stevenson), *Modernist Fiction*; Witwell Ltd, Southport, 1992.

PSYCHOANALYTICAL APPROACH TO READING D. H. LAWRENCE'S *SONS AND LOVERS*

Summary

The work analyzes Freud's and Lacan's theory of Oedipus complex and its employment on the idea of subconscious. It is used not only for interpreting the characters but also for the deconstructing the very structure of the novel, the same as it influences the entire psychoanalytic literary criticism and understanding of a literary work. The focus is, primarily, on the character of Paul Morel and the influence of subconscious on his life. Incapable of dealing with his wishes and cravings, he is in constant fight with himself as well as with social and moral norms. The attention is especially paid on Lacan's theory of subconscious, applicable on the novel, expressing the specific subtext and also functioning of a discourse in the game of mark/ marker, perceived by him.

Jelena Andrejić

МОТИВ СИЛОВАЊА И ЖЕНСКЕ ОДЛУКЕ У ДРАМИ САБИЊАНКЕ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

У раду се преиспитује поступак мизогеног мишљења које себе оправдава за секундарну позицију жена у друштву. Фалусно означене од стране својих мужа жене у драми *Сабинјанке* Растка Петровића доносе одлуке у складу са оним што карактерише апсолутну мајку, која спремно чека на мушкарца који ће јој дати вредност, може да је обдари и хоће да је дарује. Њихово стање, које потиче од потчињавања културом/у култури која их угњетава, наводи их да потраже смисао у материнству као исцељењу, у ономе што даје пуноћу и јединственост људском постојању. Стога се и силовање, као вољно одрицање од властитога тела, репрезентује као начин на који се циљ женског пола да постане својина мушкарца, као такав остварује. Уз осведочену истину да је материнство симбол рађања, где само рођење јесте заправо пад, а почетак новог живота – истовремено његова смрт, субјект, међутим, остаје некохерентан и, непрестано се потврђујући у материнству, постаје фрагментаран упорно тражећи смисао.

Кључне речи: симболичко насиље, силовање, траума, кастрација, жеља, субјект

Успостављајући дисимиларитет између онога што подразумева под наученом немоћи и симболичком моћи Пјер Бурдје у својој студији *Владавина мушкараца* испитује начин на који се успостављени друштвени поредак, са свим својим ограничењима, једносмерним и забрањеним смеровима, не разматрајући појединости у њему, као такав поштује. Или још чудније: да се тако успостављени поредак, са свим својим утврђеним правима и непоштовањем права, са својим последицама и санкцијама, изазваним неправдама и несрећама, одржава „тако лако да најнеподношљивији услови живота често изгледају као прихватљиви, и чак природни.“¹ Приказујући друштво као једну врсту тоталне установе, у којој су стално социјализоване полне разлике утврдиле друштвену природу жена као природну, француски социолог научену немоћ жена објашњава најпре тиме што су жене у друштвеном простору одвојене од мушкараца негативним симболичким коефицијентом, који производи негативни родни идентитет жена установљен од забрана. „Жена је установљена као негативно биће, одређена само манама, њена врлина је само двострука негација: негирана мана.“² Стекавши знање о врлинама самоодрицања, помирене са судбином и ћутањем, негативно одређене, оне примењују успостављене категорије оних који владају односима владавине и који имају за циљ да ти односи добију природан изглед. Тиме оне бивају одведене до граница самопотцењивања, самообезвређивања, истовремено осећајући пониженост уколико су по било чему „изнад“ мушкарца. Двоструко потчињене, научене да живе сопствену немоћ, жене непрестано трпе „симболичко насиље“³.

1 Пјер Бурдје, *Владавина мушкараца*, превела Милева Филиповић, ЦИД, Подгорица, 2001, 5.

2 Милева Филиповић, „Социологија смета“ у: *Владавина мушкараца*, Пјер Бурдје, превела Милева Филиповић, ЦИД, Подгорица, 2001, XII.

3 "Симболичко насиље" је, према Бурдјеу, механизам власти који се успоставља посредством одобравања које потчињени не може а да не да владајућем, јер, да би га мислио или да би мислио се-

Успостављајући у себе концепт благог и невидљивог насиља, неосетног за своје жртве, симболичко насиље, са друге стране, спроводи се једино путем знања, односно незнања, захвалности која проистиче из дужности или, на крају, из љубави. Не попримивши облик материјалног насиља и не усвајајући принцип идејне силе, симболички принцип себе намеће налазећи упориште у успостављеним друштвеним односима у којима се утврђује логика владавине у име симболичког принципа. Илуструјући изврстан пример парадоксалне потчињености, начин на који се владавина мушкарца намеће има за задатак да у име симболичког принципа, који признају и они који владају и они којима се влада, успостави логику владавине у којој је „говор (или изговор), начин живота (или начин мишљења, говора или деловања), и општије, својство које разликује, обележје или жиг чији је симболички најзначајнији учинак да је то телесно својство потпуно произвољно и предвидљиво као боја коже“⁴. Овде је реч, заправо, о томе да се *doksi* врати њен парадоксални карактер и да се притом „демонтирају процеси који су одговорни за претварање историје у природу, културне самовоље у *природну*“⁵.

Снага поретка, у којем је друштвени механизам власти добио лик природно успостављеног реда, налази своје упориште у идеји да се мушкоцентрично виђење намеће као неутрално⁶, те нема потреба да се изражава у дискурсу који би га као таквог на било који начин оправдавао. Стога, друштвени поредак функционише као једна снажна и неукротива симболичка машина, која има за циљ да, згушњавајући у себи логику владавине, карактеришући је притом као биолошки условљену, и истовремено представљајући је као једну натурализовану друштвену конструкцију, потврди мушку владавину на којој је, заправо, и сама заснована. Доминација мушкарца, која, дакле, бива универзално призната потврђујући се у објективности друштвених структура, потврђује се и у продуктивним и репродуктивним активностима које се заснивају на полној подели производног рада и подели рада биолошке и друштвене репродукције која мушкарцу даје главни допринос. У том смислу, доминација мушкарца, помоћу успостављених јединствених схема мишљења у односу на које делују сви чланови друштва, намеће се сваком појединцу као супериорна. Према томе, у центру практичне и доксичне опште сагласности је мушкоцентрична представа биолошке и друштвене репродукције као објективна, налазећи упориште у здравом разуму. Жене, са друге стране, заправо, само примењују на читаву стварност и, нарочито, на односе моћи у које су ухавћене, начин мишљења који је производ успостављених односа моћи и који се изражава у „оснивачким супротностима симболичког поретка“⁷. Отуда произилази да је њихов чин сазнања еквивалентан практичном признању, доксичком одобравању, које не захтева да се као такво мисли, већ се разуме као научени „код“ који чини да се симболичко насиље подноси. Стога се успостављени поредак не доводи у сумњу, већ добија на снази, творећи операцију која, уз помоћ рада, као крајњи исход има дубоку и трајну промену тела и свести: по-

бе, тј. однос са њим, располаже само сазнањем које је са њим заједничко, сазнање које је производ утеловљеног класирања, на основу којег процењује сопствену вредност и своје друштвено биће.

4 Пјер Бурдје, *Владавина мушкараца*, превела Милева Филиповић, ЦИД, Подгорица, 2001, 6.

5 Исто.

6 Бурдје налази да се у друштвеној стварности мушки род јавља најчешће неозначен, неутралан, док је женски род изричито означен. Позивајући се на истраживања Доминик Мерлие, он као пример наводи случај пола рукописа, у којем се неизоставно опажају само женске црте рукописа као присутне или одсутне.

7 Исто, 49.

моћу рада који намеће различита одређења легитимних, најпре полних употреба тела, „рада који тежи да искључи из мислећег и делатног света све што означава припадност другом роду – и посебно све, биолошки уписане могућности, у „полиморфну изопаченост“, коју има, како у то Фројд верује, свако дете“⁸, устројени друштвени поредак производи властиту вештачку творевину каква је снажан мушкарац и женствена жена.

Кабилска традиција, на коју се неретко позива Пјер Бурдје, сведочи једну врсту мита⁹ о постанку којим се оправдавају приписани положаји оба пола у полној подели рада, чиме се потврђује да је од самог свог почетка култура схваћена као поредак потчињен мушком принципу. У том смислу се, у односу на основна начела мита, и сексуални чин као однос владавине заснива на опонентним алтернативама изнад–испод, активно–пасивно. „Поседовати сексуално, као у француском „обљубити“, или у енглеском “to fuck”, значи владати у смислу: потчинити својој моћи, али такође: преварити, силовати, или како ми кажемо „имати“ (док, одолети завођењу значи не бити преварена, „не дозволити се“).“¹⁰ Легитимност мушкости смешта се у једну врсту подвига који је, заправо, част, а мушко уживање је једним својим делом уживање женског уживања, тачније, моћ да се уживање изазове. Тиме се чини потврда мушкој моћи да интеракцију између полова учини сагласну виђењу мушкараца.

С обзиром на теоријски успостављене предиспозиције, уочавамо да у драми *Сабињанке* Растко Петровић уводи лик младе Гејл Мери, којим илуструје убицајен поступак мизогеног мишљења које себе оправдава за секундарну позицију жена у друштву, тиме што их смешта у оквире тела „која су репрезентована, чак конструисана као крхка, несавршена, неукротива и непоуздана, подређена различитим упадима што није под свесном контролом“¹¹. Гејл Мери, ћерка леџи Дасмин, маркизе од Сансберија, одрасла и васпитавана у патријархалном духу, игром случаја, затекла се у стану своје мајке, баш у тренутку када је непознати мушкарац извршио убиство њене служавке и тада сама била силована. До тог момента чиста и нетакнута, неука, окренута себи и својим маштањима, са обицајем да о себи размишља као о богињи, у тренутку је умрла:

„Ја знам да је страшно...једним делом свести знала сам то и онда. Али ништа га није могло зауставити. И десило се...десило се неумитно као смрт. Ништа се не може изменити...ништа. Да, баш тако, у оној кухињи, покрај оне мртве девојке, ја сам умрла...умрло је моје некадашње биће...“¹²

Њено некадашње биће, које, идентификовано са жртвеном логиком одвајања¹³, поднело је, без своје воље, нову жртву која ће га, са једне стране, одбацивши симболичко, ослободити друштвеног кода, док ће га, са друге, бесавесно усмртити. У немогућности да до тог тренутка, до тренутка када бива силована, успостави своју индивидуалност, њено биће након тог момента, слутећи сопствени идентитет, сеже у непознату сферу – сферу игре – у којој се успоставља чудесна

8 Исто, 35.

9 Исто, 29.

10 Исто, 30.

11 Елизабет Грос, *Променљива тела: ка телесном феминизму*, превела Татјана Поповић, Центар за женске студије и истраживање рода, Београд, 2005, 35.

12 Растко Петровић, *Сабињанке у: Дела Растка Петровића*, књига II, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1974, 338.

13 Види: Јулија Кристева, „Женско време“, превели Ранко Мاستиловић и Даша Духачек, *Гледишта*, Београд, 1990/1-2, 27-35.

веза која подсећа на везу између господара и роба. Како у игри ништа није слободно, тако је свако истовремено и роб и господар. Ралф, који на почетку помануте игре игра улогу господара, чином силовања и својим аутентичним бићем, уноси посебан и аутентични импулс у биће потчињеног. Верујући у слободну детерминацију својих поступака која даје смисао, силоватељ својим чином потврђује могућност одлучивања и прављења избора, па у том смислу потврђује и себе као онога ко одлучује и бира. Како се, међутим, у оквиру друштвено успостављених конвенција мушка улога ставља на страну насиља, убиства, реза, тако се може посумњати да је и сам целат, заправо, само жртва која је учинила оно што ће је судбински као такву одредити. Безначајност његовог реалног живота замењена је безначајношћу двоструког живота, у којем почињени злочини нису толико убиство и силовање по себи, већ покушај да се поразе сва морална и социјална објашњења. У том смислу насилник престаје да игра улогу господара и постаје роб, док је првобитна жртва сада преузела поље господарења. На то поље Гејл ће иступити као неко коме је одузето све оно што ју је одређивало као конвенционално биће; јер, на месту када посећује Ралфа у затвору, она ће се у својој исповести њему рећи:

„Знаш Ралфе, ја сам била тако уверена у себе, тако неискусна...сва у својим маштањима, безбедна и...безначајна – хладна и јалова.“¹⁴

У немогућности да на било који начин именује проживљено трауматично искуство, те ни на једном месту у тексту она, заправо, неће изговорити да је била силована, наша јунакиња превелику трауму, која надилази разум и снагу њеног бића, дубоко у себи потискује да би се, потом, доживљена траума пројектовала у буђење жене у њој. „Пошто је постајање својином мушкарца циљ њеног „пола“, артикулисаног сексуалном жељом у њој“¹⁵, те је, стога, силовање, као пасивно примање, нешто што она активно тражи, онда произилази да је Гејл тим чином, заправо, склопила брак са силоватељем, брак без дома, али свакако брак, што ју је учинило вредном. Тако чин силовања јесте логична последица онога што јој је прописано од стране њеног пола, конституишући је као жену која својом полношћу успоставља „принцип производње, моћи разумевања и регулације која насиље ставља на снагу и рационализује га према постојећим фактима“¹⁶. Силована а оснажена, и као жена остварена, Гејл ће се, расцепљена, отуђујућа и себи страна, одрећи свега онога што ју је до тада одређивало, те ће своје некадашње неискуство и маштања подвести под категорију безначајног.

Јаловост, којом Гејл себе карактерише, учинак је присуства фалуса кроз оно што она говори пред захтевом који је друштвено условљен. Конституишући симболичко поље и сва бића у њега уписана, кастрација конституише и језик као одвајање од претпостављеног стања природе, „од задовољства повезаног с природом, тако да увођење артикулисане мреже разлика, која се од тада на објекте односи и која само на овај начин одвојена од субјекта, може конституисати *значање*“¹⁷. Према томе, оваква ситуација указује да једино мушки полни орган, као

14 Растко Петровић, *Сабињанке у: Дела Растка Петровића*, књига II, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1974, 344.

15 Џудит Батлер, „Контингентни темељи: феминизам и питање 'постмодернизма'“ у: *Феминистичка споредња: филозофска размена*, превела Јелисавета Благојевић, Београдски круг, Београд, 2007, 74.

16 Исто.

17 Јулија Кристева, „Женско време“, превели Ранко Мاستиловић и Даша Духачек, *Гледишта*, Београд, 1990/1-2, 26.

главни чинилац у процесу одвајања, даје значење ономе што недостаје или самој жељи која конституише субјект у језичком поретку. Међутим, опсег овакве ситуације односи се најпре на лишавање самоостварења и целине, те у складу с тим и на искључивање из природног, пријатног и здравог стања, као раскид назаменљив за приспеће симболичког. Јаловост, односно кастрација, као нешто што одређује нашу јунакињу, је, према томе, производ одступања од њених потреба, које ће се поново врагити, али сада отуђене и стране. „То што се тако отуђено у потребама успоставља (првобитно потискивање), стога што се, по хипотези, није могло узглобити у захтев: али она се појављује у једном изданку, који је оно што се код човека показује као жеља.“¹⁸ Сексуални однос заузима ово ограђено поље жеље и, као такав, у њега улаже сву своју судбину и судбину двоје људи, Гејл и Ралфа. Тако субјекти могу назначити своје биће тек пошто буду прецртали све што биће значи, а оно што је живо од тога бића „налази свој означитељ примајући белег фалуса“¹⁹. Стога, за Гејл, несрећан случај, који јој се догодио, није силованање, већ се њиме надоместио узрок жеље, због чега ће она изразити своју захвалност:

„Оčekивала сам нешто на чему ћу измерити своју снагу. А онда си дошао ти...Из мрака, ненадно, ненајављен. Ти си био весник који си ми придао значај, осмислио ми живот. Не, ја те не мрзим, Ралфе. Уопште те не мрзим. Заиста мислим да си у праву. Да, ја сам знала да поступама као одана жена. Дао си ми снагу. Праву снагу. Сада знам да имам вредности, наишла сам на искушење. И зато сам ти захвална.“²⁰

Опростивши се од свог старог бића, Гејл васкрсава поново и то сада као снажна и остварена жена, жена која вреди, жена чији је живот смислен и испуњен. Чин силовања и Гејлина првобитна свест попут Лакановог „стадијума огледала“ добијају другачију форму: обликујући своја отуђујућа одредишта и истовремено сједињујући почетно значење са оним у шта се оно пројектовало, стварају унутрашњи напон који се на крају баца „прихваћеном оклопу отуђујућег идентитета, који ће својом крутом структуром обележити сав ментални развој јединке“²¹. Склопивши пакт, до тада, са отуђеном другошћу у себи Гејл се ослобођа жртвеног уговора, друштвених конвенција и устаје против симболичког насиља и, скандалазном одлуком да роди ванбрачно дете, своје целокупно биће доводи до потпуног и коначног ослобођења. Стога њена одлука да Ралфа не пријави полицији сасвим је логична и очекивана, јер он је постао неко коме је она захвална и чији је и сама дужник.

Судбину жене монахиње, која је налик судбини наше јунакиње, посведочиће Џулијан, који је, као дописник *Јунајтед преса*, на путу из Етиопије у Судан срео једину белу жену – младу милосрдну сестру у некој врсти медицинске мисије са једним младим лекаром из Европе. Из исповести младе монахиње, услед прекршених норми понашања, спознаје се још један прекид, прекид са сопственим бићем и одвајање од те Друге, под осуђујућим погледом чврсте хришћанске догме:

18 Жак Лакан, „Значење фалуса“, *Списи*, Просвета, Београд, 1983, 261.

19 Исто, 264.

20 Растко Петровић, *Сабинјанке у: Дела Растка Петровића*, књига II, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1974, 344.

21 Жак Лакан, „Стадијум огледала као творитељ функције. Ја каква нам се открива у психоаналитичком искуству“, *Списи*, Просвета, Београд, 1983, 9.

„Све те завете учинила је нека друга. Ја нисам више та особа, ти завети мене више не везују. Ја не могу и даље да следим пут те друге. Те друге више нема. Отишла је, расточила се у ноћи.“²²

да би се потом млади лекар огласио речима:

„Ова јадна девојка била је мој асистент у колонији губавих, где радим. Код ње су се у последње време појавили симптоми који забрињавају. Сада је водим на место боље опремљено за испитивања. Још ништа није сигурно, али има мало наде да наше сумње нису основане.“²³

Моралност као послушност систему правила у хришћанству не подразумева идеју да се буде моралан и да се истовремено трага за етиком постојања, већ је „моралност у хришћанству са религијом текста, идејом о вољи Бога, принципом послушности“²⁴, узела облик кодекса правила која треба поштовати. Потрага за естетиком постојања није дозвољена и она бива кажњена, а онај који трага за њом је губавац. Попут Гејл и монахиња подноси жртву којом бива обележена и која, као таква, одређује њен живот и њу саму. Обе женске одлуке пројекције су онога што ослобађа, раскидање са оним што су биле и слика онога што су постале. Док је монахиња кренула стопама велике љубави, Гејл као једину могућност за самоостварењем види у томе што ће на свет донети дете. Ако се може рећи да је трудноћа, заправо, једно радикално искушење цепања субјекта и, у том смислу, удвостручавање тела, „одвајање и коезистенција себе и другог, природе и свести, физиологије и говора“²⁵, онда је овакав изазов идентитету неопходно праћен идејом о тоталитету: фантазијом о сопственој потпуности, нарцисоидном схватању бића. Међутим, долазак детета на свет, са друге стране, мајку води кроз јединствено искуство, које без детета она не би могла проживети. То искуство подразумева љубав за другог; дакле, не љубав за себе или за неко идентично биће, а још мање љубав за Другог са којим се „ја“ спаја у љубавном доживљају или сексуалној страсти, већ „лагано, тешко и дивно обучавање у пажњи, нежности, самозаборавању“²⁶. Одлуком да се на овом путу истраје без мазохизма, без поништавања сопствене афективне личности и насупротив друштвено успостављеним нормама које условљавају социјалну свест Гејл ће остварити себе ослободивши своје биће кроз материнство без кривице. Тако ће у посети Ралфу у затвору она рећи:

„Шта ћу да урадим? Ништа, Ралфе. Носићу твоје дете и гледаћу да га васпитавам као пристојног цивилизованог човека. То је све. Зар ти није мило што остављаш део себе?“²⁷

и:

„И немој се жалостити због мене. Ја – нама ће бити добро. Твој син ће бити добар човек, Ралфе. Покушаћу да му обезбедим све што је теби било ускра-

22 Растко Петровић, *Сабињанке у: Дела Расџка Петровића*, књига II, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1974, 302.

23 Исто.

24 http://zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=204&Itemid=41, 24.12.2009.

25 Јулија Кристева, „Женско време“, превели Ранко Мاستиловић и Даша Духачек, *Гледишта*, Београд, 1990/1-2, 33.

26 Исто.

27 Растко Петровић, *Сабињанке у: Дела Расџка Петровића*, књига II, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1974, 343.

ћено – васпитање, дом, мајку која би му била од стварне помоћи. Желиш ли то своје сину?²⁸

Из потребе да одржи и ојача жељу мушкарца, Гејл је стајала уз свог мужјака, отета, али и, као таква, одана, поступивши баш „онако како и треба жена поступити“²⁹. Иако и сама не продира у природу жеље свога мужа, њена снага и континуитет способни су да без изузетка и недвосмислено истрају у женствености која се од ње очекује. Тако, пожртвовано и савесно материнство надокнађује недостатак једне дубоко потиснуте сексуалности, а тиме што ће на свет донети сина, који ће бити део њега, део њеног мушкарца, утврђује, кроз постовећивање са сином, његово вечно и стално присуство. Стога, наша јунакиња одбија Стива, јер за љубав било ког мушкарца места више нема. Субјект се под окриљем жртвеног уговора, као такав, не може остварити, те узрок жеље остаје ненадомештен у сваком случају, осим у случају материнства, чијим се тоталитетом и моћи за самозаборавањем једино превазилази расцеп субјекта. Али субјект никако не може постати целовит по себи. Он ће постати фрагментаран, потврђујући се у материнству које је истовремено и ништа и све и у којем ће наша јунакиња егзистирати, у самозаборавању, између признате друштвене моћи и полне немоћи.

Фалусно означене од стране својих мужева жене у драми *Сабињанке* доносе одлуке у складу са оним што карактерише апсолутну мајку³⁰, која спремно чека на мушкарца који ће јој дати вредност, може да је обдари и хоће да је дарује. Њихово стање „које потиче од потчињавања културом/у култури која их угњетава“³¹ наводи их да потраже смисао у материнству као исцељењу, у ономе што даје пуноћу и јединственост људском постојању. Међутим, субјект, немоћан да превлада потиснуте жеље чије су остварење осујетиле тајне у говорењу, уз освечену истину да је материнство симбол рађања, где само рођење јесте, заправо пад, а почетак новог живота – истовремена његова смрт, као такав остаје некохерентан и, непрестано се потврђујући у материнству, постаје фрагментаран упорно тражећи смисао.

Литература

Батлер, Цудит, „Контингентни темељи: феминизам и питање 'постмодернизма'“ у: *Феминистичка споредња: филозофска размена*, превела Јелисавета Благојевић, Београдски крут, Београд, 2007.

Бурдје, Пјер, *Владавина мушкараца*, превела Милева Филиповић, ЦИД, Подгорица, 2001.
Вајнингер, Ото, *Пол и карактер*, превела Ирма Шосбергер, Феникс либрис, Београд, 2007, 308–339.

Грос, Елизабет, „Феминизам и тело“ у: *Променљива шела: ка шлесном феминизму*, превела Татјана Поповић, Центар за женске студије и истраживање рода, Београд, 2005, 35–37.

Иригарај, Лис, „Тај пол који није један“, превео Александар Зистакис, *Гледишта*, Београд, 1990/1-2.

28 Исто.

29 Исто.

30 Види: Ото Вајнингер, *Пол и карактер*, превела Ирма Шосбергер, Феникс либрис, Београд, 2007, 308–339.

31 Лис Иригарај, „Тај пол који није један“, превео Александар Зистакис, *Гледишта*, Београд, 1990/1-2, 15.

Кристева, Јулија, „Женско време“, превели Ранко Мاستиловић и Даша Духачек, *Гледишта*, Београд, 1990/1-2.

Лакан, Жак, „Значење фалуса“, *Сјиси*, Просвета, Београд, 1983.

Лакан, Жак, „Стадијум огледала као творитељ функције. Ја каква нам се открива у психо-аналитичком искуству“, *Сјиси*, Просвета, Београд, 1983.

Петровић, Растко, *Сабињанке у: Дела Растка Пећровића*, књига II, приредио Јован Христић, Нолит, Београд, 1974.

http://zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=204&Itemid=41, 24.12. 2009.

LE MOTIF DU VIOL ET DE LA DÉCISION FÉMININE DANS L' ACTE SABINJANKE DE RASTKO PETROVIC

Résumé

Dans cette proposition on repense le procédé de l'attitude mysogène qui en trouve l'excuse pour la position secondaire des femmes dans la société. Marquées par le signe du falus de la part de leurs maris, les femmes dans l'acte *Sabinjanke* de Rastko Petrovic prennent leurs décisions en harmonie avec tout ce qui caractérise la mère absolue qui attend de l'homme de lui donner la valeur, de la pourvoir. Leur état provient de leur soumission à la culture qui les presse et leur fait trouver l'issue dans le rôle de la mère et, elles y retrouvent leur remède, le remède qui leur donne le sens de leur existence. C'est la raison pour laquelle le viol est considéré comme une des manières d'appartenir totalement à l'homme-le viol comme l'acte de désavouation de son propre corps. La maternité-le symbole de la vie, de la naissance-où la naissance représente la chute et le commencement de la vie et en même temps la mort-le sujet, pourtant, reste incohérent et, en s'approuvant sans cesse dans la maternité, devient fragmentaire, tout à la recherche du sens.

Aleksandra Petrović

РОДНИ ИДЕНТИТЕТ И МЕТОДЕ НАДЗИРАЊА И КАЖЊАВАЊА У ПРИПОВЕЦИ МАРА МИЛОСНИЦА ИВА АНДРИЋА

Рад истражује утицај момената друштвене кризе на дискурс патријархата, који се деконструише у темељној пукотини и последице које из тога производе, а које, према мишљењу Хоми Бабе, највише осећају колонизовани и жене. Од свих нарочито лепе жене, које мимо своје воље покрећу фантазматски поредак жеље и очекивања. Обичај размене жена један је од облика родне колонизације којим се контролишу и регулишу тензије у хибридном простору колонизоване културе. У раду се анализира, често занемаривана, улога самих жена у таквим ситуацијама, начин на који свесно саучествују у загађивању и спроводе технике надзирања над жртвом, најчешће млађом и лепшом од њих. Посебна пажња поклања се односу мајка-ћерка и његовим противречностима које, у условима замућених граничних линија између добра и зла, постају очигледније. Родни идентитет чита се из перспективе тела: постулираности, уписа у тела, присутности /одсуства корпоралне свести, као и ауторитета погледа.

Кључне речи: рат за границу, патријархат, тела, жене и жене: погледи, надзирање и тишина, траума, зло

1. Граница

Прича о Мари, једном од најлепших лепих бића код Ива Андрића смештена је у Сарајево, у оних неколико месеци напетости и ишчекивања, окончаних уласком аустријских трупа када је на „неком конгресу“ одлучено да Турци препусте Босну другој царевини. Рат за границу, као облик моћи у тренутку њеног урушавања, мења граничне линије држава, и уједно изазива и провоцира граничне линије између нација, класа, култура, идентитета, вршећи прерасподелу моћи. У тој пукотини, у одсуству власти и ауторитета, у атмосфери неодређености, на површини поларизовани, разум и безумље мешају се у људима, слаби мудрост, губи се мера, замућују границе добра и зла, нестаје одговорност пред насилништвом жеље и неоствареношћу фантазма, јавља се застрашујући телос апстрактне индивидуације. У зони између живота и смрти масовно се прелази праг дивљине, докле више не допире глас Оца.

Рад истражује утицај таквих „момената друштвене кризе“ на дискурс патријархата, који „се деконструише у својој сопственој противречности, у својој темељној пукотини“¹ и последице које из тога производе, а које, према мишљењу Х.Бабе² највише осећају колонизовани и жене. Од свих нарочито лепе жене, које мимо своје воље, покрећу фантазматски поредак жеље и очекивања, условљавају напетост и потенцијалне силе немира.³

1 Т. Росић - Два „не“, у српској књижевности“ у: Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/европске парадигме и српска књижевност, 99.

2 Хоми К. Баба – *Смештање културе*, 279.

3 Д. Стојановић запажа: „Предност лепоте претвара се у недостатак тамо где царује скученост, лепо биће налази се на удару зависти, злобе, љубоморе, суревњивости, мржње или бруталног на-

2. Тела: уписивања

Полазни став у читању родног идентитета из перспективе тела гласи - субјект, да би се позиционирао као субјект, мора бити ситуиран у простор који заузима његово тело. Одатле преспектива, угао гледања. Из схватања Елизабет Грос⁴ да тела имају сву моћ објашњавања као и дух, следи запажање да у патријархалном систему родних, класних и националних односа парадигма тела успоставља вредносни систем, тело је важан културни капитал преко кога се дефинише позиција угледа и моћи. Како свест о властитом еротском потенцијалу у патријархату доноси жени ретку прилику да се умеша у јавну сферу, потчињавање и контрола њихових тела су превентива пред потенцијалом субверзивног дискурса мањина. Ништа мање колонизаторски није други дискурс који наглашава крхкост, непоузданост, слабост жене и доводи је у везу са природом и чуварком материје, из чега проистиче захтев патријархата да се женска тела и полност друштвено производе као мањкави – како на нивоу телесне морфологије и слике тела, тако и на имагинарном и симболичком нивоу, чиме се рационализује њихова маргинализација у оквиру патријархалног дискурса и оправдава уписивање у њих.

Нашавши се у просторној и временској пукотини, нетакнута белина Мариног тела постаће карта по којој ће границе своје моћи уписивати, шпартати и урезивати „наши и њихови“.⁵ Статуом девојке која је насилно била турска милосница, па остављена, заштиту потражила код „својих“, Мара постаје несимболизовани елемент који клизи подручјем немишљеног и живи доказ парадоксалности Закона Оца од кога зависи метафизички дискурс нације. Фра Грго не зна шта би са њом. Цептећи од беса и називајући је „ђубретом“⁶, он показује како се санитарна стигма и ритуална чистоћа генерички заснивају као регулатори механизма одређених формација идентитета. Пројекција прошлости⁷ и још црње будућности⁸, пажљиво уписивање осећања кајања, срамоте, палости и греха, фра Грга не задовољавају. Како је „осигуравање празног места Моћи најлукавији и у исто време, најокрутнији безусловни начин његове окупације“⁹ он инсистира да се кроз церемонију и представу у цркви грех објави и обелодани, чиме би обновљен и на пиједестал враћен, засијао симболички поредак кроз јавно покајање. Став фра Грга открива технике и праксе којима се, из перспективе националног пројекта, формирао и укалупљивао родни идентитет у патријархату. Ако

сртања као видова испољавања скученог и помраченог живљења“, у лепоти се види „кажњива обест“ и она „постаје претња самом бићу, разлог пропасти“, Д. Стојановић, *Лејла бића Иве Андрића*, 28-29.

- 4 Елизабет Грос, *Променљива тела: ка телесном феминизму*, Центар за женске студије и истраживање рода, 2005, Београд.
- 5 О таквој мнотехници Ниче пише у *Генеалозији морала*: „Нешто се утискује да би остало у памћењу: само оно што не престаје да причињава бол остаје у памћењу!“, навела Е. Грос, *Променљива тела: ка телесном феминизму*, 189.
- 6 „Знаш ли шта си ти сада у очима божјим и очима целог хришћанског свијета? Бубре, ђубре, пуно смрада и црва!“ И. Андрић - *Јелена, жена које нема*, Просвета, Бгд. 96.
- 7 „Грмио је: да је она својом руком отворила поново све ране Исусове, које су биле зарасле, расплакала је Госпу, пљунула на крст и на причест“, Андрић, 96.
- 8 „Да из године у годину под црквени сузама переш, да о хлебу и води жи вишти не можеш своје срамоте спрати ни поправити зло које си порадила“, Андрић, 97.
- 9 С. Жижек – Они не знају шта чине, навео Владимир Бити у *Прекржени лик или adieu Jacques Derrida*: http

се концепт нације схвати као симболично наслеђе утемељено у језику, вери, обичајима, традицији, жени се у том концепту поверава брига за демографску будућност нације, али и веома важна културна одговорност (брига за национално здравље и очување породичних вредности). Као симболични носиоци колективних идентитета и части, жене су репрезентација нације и чуварке есенције живота, а додељене им свете дужности треба да обаве тихо, нечујно и невидљиво. Утраћене у симболички поредак, а протеране на његове маргине, жене су истовремено у и изван јавне сфере, коју кроз своја лингвистичка дела конституишу мушкарци, услед чега међупостојање постаје суштински дом женскости, а језик затворска конструкција њеног постојања.

Женска тела као објекти и мете моћи изложена су уписима, а последица је нестајање Марине лепоте која је изгледала неуништива. За неколико месеци „од дјевојке која је спајала у себи чар дјетета и љепоту жене не остаде до једна несрећница изгубљена погледа, одјевена у дрошке“. (119) Трагови оваквих уписа виде се на телима свих жена: у Невенкиним модрицама, раној сасушености Јеврејке Саре, тешком, огромном телу старе Памуковићке која је ходала „сва као разваљена“, Јелиној раној остарелости и подбулости, празном и пијаном баба Анушином погледу и најдрастичније на телу силоване и онесвешћене девојчице, баба Анушине унуке на дну јаме.¹⁰

3. Сlike тела и распоред у простору

Постулираност тела у приповеци *Мара милосница* показује да су мушка тела активна и јавно експонирана: на вертикалној оси издигнута су и распоређена према хијерархији, местом на доњој вертикали кажњени су хистеријски следбеници фантазма отпора Мушкарци се крећу, гласно разговарају, дају изјаве, саопштења и наредбе, врше смотре, контактирају са странцима и неминовно шире поглед на свет. Као професионални војник, Вели-паша, има развијену корпоралну свест, разуме говор тела и њиме демонстрира моћ. Непокретан, презрив и ћутљив, он гледа кроз прозор Конака, док се представници хистеријског маскулинитета ударају књигама по глави и надвикеју. Са истим миром, загледиан у даљину, саопштава окупљеном народу да ће пуцати буде ли нереди у граду. Његове кратке, оштре, отресите реплике не прелазе у дијалог: говори само када га питају, пошто каже шта има, окрене се и оде. Ритуал старања о свом телу стапа се са ритуалом уживања које долази преко тела и сведочи о човеку који, у сложеном и живом деловању односа, питање властитог ја тесно повезује са питањима властите зависности/независности. Поменути ритуали постају поступци су којима паша надзире себе и успоставља власт над собом, негујући вештину да сам себи буде довољан. Искорачивши из културног обрасца паша моћ не експонира уобичајеним статусним симболима (харем, благо, гомила слугу) - његова моћ се корени на независности у односу на све небитно, откривању излишности и могућности опстанка без свега што везује. Описана војничка редукованост омогућује војнику главно – да сачува главу. Са друге стране чини да су паши ближа искушавања тела од испитивања властите савести. Елизабет Грос истиче да „свака психолошка или физиолошка промена у телу има пратеће последице на промене у слици тела“¹¹, те лишај који

10 „Кошуља јој је била пребачена преко главе, а дјетиње тело као нека ствар, малена, изгубљена и згажена, губило се међу оштрим и сивим стијенама на сунцу. Над њим су зујале мухе.“ Андрић, 94.

11 Елизабет Грос, *Променљива шела: ка телесном феминизму*, 131.

се шири пашиним образом као зона осетљивости сведочи чиме се плаћа оваква животна филозофија: без сублимације и контемплације, осећај прикраћености, потискивани бес, зловоља, незадовољство и празнина, оно „мрачно и кисело“ осећање које је Мара лепотом успевала да одагна, испољили су се на телесном нивоу као симптоматски облик повратка потиснутих.

Смештена у затворене просторе (засебне кућице, мутваке, кутке собичака, кухиње, пекаре, цркве), женска тела су статична, неекспонирана, скривена, у мраку или полумраку, невидљива и нечујна. Од простора из јавне сфере припада им гробље и црква.¹² Ни једна жена не сексуализује тело, чинећи га тако видљивим. Напротив, тела су завијена, замотана, повијена, повучена. Ако су за мушкарце карактеристични облици миметичке активности¹³ застрашивање и прерушавање, женама је својствена камуфлажа, стопљеност са околином до неприметности. Мимикрија је увек израз „само делимичног, метонимијског присуства субјекта“¹⁴ и она субјект ставља у „средњи“ положај између паноптичког апарата и жеље за идентитетом, између подвргавања моћи и отпора тој истој моћи. Зато је дискурс мимикрије „амбивалентан: израз је дисциплине, која визуализујући моћ „присваја“ Другог, а уједно је знак неприкладног, разлике, непокорности“.¹⁵ Поред мимикрије, заједничко слици мушких и женских тела је одсуство бахтински отвореног, разузданог тела и опценог понашања које разгони есхатолошку таму и пркоси смрти. Укоченост, утрнулост и заустављеност животних сокова који се свуда срећу, симптом су Меланхолије¹⁶ на душвеном нивоу, којој су умакли само они са лудачком искром у оку. Фасцинација лудилом енглеског вицекоњула, који окупуља све безјаке у касабима, представља, у том контексту, повратак изворној доброты природе као заклону од друштвеног укалупљивања, на силног за оба пола.

4. Жене и жене: погледи, надзирање и тишина

Бентамов архитектонски план затвора¹⁷ са паноптичким положајем централне куле и прстенастим распоредом замењује опозицију видети/бити виђен осећајем сталне видљивости и савршено описује положај жене у патријархату – жена је тотално видљива, њене најдубље жеље и мисли изложени су примени закона. Како видљивост постоји само у категоријама које образује историјски дефинисано друштво, произлази да „одређена условима своје видљивости, жена носи властити паноптикум куда год крене, мотрећи на себе патријархалним оком“.¹⁸ Субјективност приписана женскости у патријархату неизбежно је веза-

12 Л. Стевановић запажа да су погребни ритуали и ритуали рађања, као гранични простори живота и смрти једини у којима жене Балкана могу несметано да испоје своју моћ. Страх од моћи коју жена у тим ритуалима добија потенцијални је разлог њеног ограничавања, спутавања и зазиђивања у сфери свакодневице. Лада Стевановић, „Улога жене у обредима Балкана: активне учеснице вс. жртве“, у: Теорије и политике рода, 235.

13 Лакан запажа: „Три раздјела у којима се одвија миметичка активност су прерушавање (травести-ти), прикривање (камуфлажа) и застрашивање. Учинак мимикрије је прикривање, није реч о сла-гању са подлогом, већ, да се на шареној подлози постанешарен“, Ј. Лакан, Четири темељна појма психоанализе, 109.

14 Хоми Баба – *Смештање културе*, 161.

15 Исто, 161.

16 М. Фуко – *Историја лудила у доба класицизма*, 39.

17 М. Фуко – *Надзирање и кажњавање – настанак затвора*, 45-57.

18 Џ. Коупцек – *Ортопсихички субјект: теорија филма и рецепција Лакана*, 2.

на за структуру погледа и локализацију ока као ауторитета, а „процес теоретизације властите неодрживе ситуације жени може само да врати, као у огледалу, њену потчињеност погледу“.¹⁹ Као субјект, жена постоји тек идентификацијом са одређеном сликом, те тако смисао утемељује њу, а не обратно. Сам чин надзирања чини да је жена самој себи спољашња: себе доживљава као хипотезу постојања, своју објективну репрезентацију, своју властиту мисао не схвата као истинску репрезентацију себе саме, већ као фикцију – никакав утисак реалности уз њих не приања.

Један једини гест нехотичне сексуалности, када се Мара извила и „полегла по ћепенку“ да дохвати тепсију, био је довољан да је спази зло и похлепно око²⁰. Ухваћена злим оком Мара се нашала међу стратегијама и праксама прећуткивања и игнорисања које су пратиле размене жена. Као „начин којим се контролишу и регулишу тензије у хибридном простору колонизоване културе и асимилују субверзивне снаге културних и класних разлика“²¹ – ова родна колонизација обављала се нечујно, тихо и мирно под лицемерним окриљем - „да њој буде боље“, иза којег стоји просто право јачега. Ниче запажа да „жена још није кадра за пријатељство, она познаје само љубав“, због чега је принуђена да бира између улоге робиње или тиранке.²² Иако би се могло полемисати са оваквим ставом, анализа женско-женских односа у приповеци доноси драматично сазнање да у паноптичком патријархату жене немо и предано саучествују у ућуккивању других (најчешће млађих и лепших) жена. Читава мрежа свесно и активно заташкава злочин и заговара загађивање. Окамењене и зазидане у стадијуму неразвијености услед сталног колонизовања и поробљавања, угњетавања и „уновчавања“, жене се инструментализују и подржавају закон који их тлачи. Укочене, суморно утрнуле и непокретне услед превелике напетости, са осећањем несигурности и угрожености од стране млађих и лепших, постају неспособне за солидарност и виша осећања. Замореност злом претворила се у резигнацију, немост и доминацију над слабијим, као вид компензације. Овако се може читати ћутање и надзирање које над Маром врше три жене, а да ни једној на памет не падне субверзивни гест, идеја отпора против злостављања девојчице којој није ни шеснаест година. Уместо јасне речи – шум и заговарање. Уместо геста - неосећање другог. И сама унесрећена у Мариним годинама, једино Јела има благости и разумевања за то дете које је „сатро Турчин“ (119). Њена молитва Богу „да убрани и заклони све жене, несрећне друге и мученице“ (123) представља једини покушај трансценденције и испитивање властитих могућности за биће у приповеци. Па ипак, покушај Марине рехабилитације Марјановим речима: „Јело, анђела смо божјег закопали, анђе...“ (123), Јела грубо прекида и заувек онемогућава.

М. Фуко²³ истиче да се суптилна подешавања и устројства у служби нечасних циљева и освајања тела одвијају у изолацији, која прекида комуникацију са светом и зауставља проток времена, а понашање према затвореницима треба

19 Исто 3.

20 Лакан зло око дефинише: „Зло око је фасциниум које дјелује тако да зауставља кретње и дословно убија живот“, „У Библији, чак и у Новом Завету, доброг ока нема, зло око налазимо посвуда.“ Лакан – Четири темељна појма психоанализе, 128.

21 Т. Росић – „Два „не“ у српској књижевности“, у: Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/ европске парадигме и српска књижевност, 99.

22 Навео Жак Дериде у *Полиптике пријатељства*: <http://scribd.com>

23 М. Фуко – *Надзирање и кажњавање; наситанак затвора*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.

да резултира стварањем послушности и поковањем стално присутном ауторитету, који на крају треба да се премести и делује у затворенику самом. Мара је такође изложена обрасцима који се понављају и претварају у ритуал, дневном распореду у сагласности са пашиним обавезама, надзору, контроли времена, простора и кретања. Почео као шок и страх, настављен као збуњеност, гађење и стид, развијан суптилним методама надзирања и контроле по описаном устројству, однос између Вели-паше и Маре прераста у „прикривену и никад неизречену узајамност, која се све више развијала између њих, када се он сам сјети и спомену јој једнога петка да би требало да иде у цркву.“ (75) Вели-пашина еротска фасцинација Маром, осим што припада типу жена „коју је он увијек тражио и нарочито цијенио и која га је једино још привлачила“ (71) и што ју је уграбио у правом тренутку да може да посматра расцветавње њене лепоте, појачана је њеном беспомоћношћу, страхом и потпуном упућеношћу на њега, као и чињеницом да њом може обавити стратешко спасавање себе помоћу других. Суморан и доживљеним злом начет, паша се у односу са Маром буди, освежава и на кратко ослобађа „киселог“ осећања које га гуши, а људски однос међу њима зачет, не постоји да би прерастао у нешто више - паша је нежан и обзиран, али никада толико да Мару доживи као равноправног партнера у односу: она заувек остаје „оно“, ни жена ни човек, већ „оно моје чељаде“ (77). Уз кривицу, стид, страх и гађење, Мару збуњује пријатност у пашином присуству: весели је његов дах, налази мир и сигурност лежећи на његовим грудима и длановима. Ова обострана фасцинација „другим“ може се објаснити „фасцинацијом сексуалних потенцијала другог друштвеног сталежа која долази услед аутосугестије нечег забрањеног, нечег што је у домену табуа, и изазова из више сфере“²⁴. Њихов различит доживљај сличног осећања поново открива разлике родног идентитета, које Лус Иригарај тумачи запажањем да су сопство и својина страни жени, барем сексуално, али јој није страна блискост. „Жена ужива у нечему тако блиском да га она не може поседовати, нити сама бити поседована“²⁵ што разликује мушку од женске економије у односу, јер флуидност женске сексуалности нагони је да се „непрестано размењује са другим“ и „неодређено увећава својим преласком-у-друго“²⁶ док је сваки прорачун за њу пут у губитак. Мушка економија је простија и очигледнија - узимањем, без проблема и отимањем, увећава се капитал.

3. Слом анђела

Неколико месеци после Вели-пашиног одласка Мара губи разум, рађа дете које умире, убрзо умире и сама. Оно што је изгледало невероватно – „да толика љепота може пропасти у тако кратко вријеме“ (119) десило се, али не због времена и пролазности, већ због неотпорности душе лепог бића на зло света. У атмосфери неодређености и ишчекивања, агресије и страха, као последице маскулистичке политике и рата, између непријатеља који је отишао и друштва које не жели да зна за њену срамоту, Мара се нашла међу раскалашницима и подлацима, насилницима и варалицама, пијаницама и садистима, болесницима и зло-

24 Видети Марија Грујић: „Род, класни идентитет исексуалност у роману Нечиста крв Борисава Станковића“, у: Теорије и политике рода, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008, 229.

25 Л ус Иригарај - „Тај пол који није један“, Гледиша, 1-2,1990, 14.

26 Исто, 14.

чинцима, ликовима који као да су сишли са Бројгелових или платна Хијеронимуса Боша. Опчињени природом пакла у себи, изводили су плес безумља и покварености, вршили ритуале служећи злу,²⁷ сви са истим осећањем неспокоја и ништавности постојања. Да би се дошло до одговора на питање „Откуд толико зло“ није потребно осветлити фигуру ђавола. Будући да зло припада драми људске слободе, оно што човека опседа и спопада је његова рођена природа. Како овај налог није положен у Марино духовно искуство, она зло не разуме. Једино види различита обличја зла и мимикрију људи, где се зло и претварање стапају у зло и лудило, који се, најзад, стапају у једно и сугеришу пакао, крај једног света, у коме се праведни не спасавају, већ не издрже притисак. Како прођу они што се бране и узврате? Контраинвестирањем насиља које је поднела, Невенка се бори против онога што је искусила као фрустрацију, па чизмом којом је муж шутне удари њега по лицу, уједајући га речима, враћајући му дупло. Међутим, зло рађа зло, а не добар живот: иако научи да опстане на граници, Невенка се не ослобађа немира и слутње нових опасности, а син, који јој омогући устоличавање у богату породицу и задовољи фантазме о тоталитету и нарцисоидној потпуности, не доведе је до најважније лекције материнства - искуства љубави за другог.²⁸ У складу са идиличним аспектом свога карактера Мара не узвраћа ударце. Драган Стојановић²⁹ идилу описује као тежњу ка упитомљеном свету, у коме свако биће има свој мир и постоји у пуном замаху, не сукобљавајући се нити угрожавајући друге. Идила³⁰ трагедији супротставља само лепоту мира и смирености, љупкост и благу насмешеност, проистеклу из свеобухватне симпатије. Наивност и безазленост су њена слабост и снага. Са таквим крајоликом у себи, лепа споља и изнутра, Мара је опасно упадљива због своје другости. Њена се лепота доживљава као обест која рађа бес, жељу да се казни или бар обележи. После насртаја маничног Шимуна Мара остаје погођена истом речју која је обележила њену мајку, завршава у блату помућеног разума, тражећи од Богородице, као свевидећег ока и универзалне правде, да је сакрије и заштити од свега и свих. Шта се заправо догодило и зашто је реч *џурска милосница* постала оно преко чега се не може? Колико страхан је могао бити свет који се указао иза те речи када се даље могло само пустим и празним стазама мимо друма древна?

Тумачење почиње запажањем Јулије Кристеве³¹ да се одвајање од мајке и прелазак на симболички поредак³² (који функционишу на основу одсуства и одвајања), конституисаних за очеву улогу, код девојчица одвија теже него код дечака. Девојчица никада неће моћи изнова да обнови контакт са мајком (дечак мо-

27 Приповедачево и Марино око виде исто: „Толико зло и толика патња, и још се све, на сваком кораку, множи и раслобује!“ Андрић, 119; Прва и стална мисао јој је била: „Откуд толико зло?“, Андрић, 107; Као кроз таму газила је кроз то њихово зло и није могла да му види краја, ни смисла, ни разлога. Само: зло, Андрић, 107.

28 Видети Јулија Кристева, „Женско време“, *Гледишта*, 1-2, 1990, 31-33.

29 Д.Стојановић, *О идилу и срећи*, 53-55.

30 „Идила се не стиди једноставне среће постојања, то би за нужду, могла бити њена дефиниција“, Исто, 60.

31 Ј.Кристева, „Женско време“, *Гледишта* 1-2, 1990, 32.

32 Лакан сматра је је „симболички поредак оно што се највише уздигло у човеку, а што није у човеку, већ негде другде“ - *Анџиџонин захтев*, 49. Џ.Батлер промишља овај став и закључује да се „симболичко може схватити као нека врста гроба који не уништава у потпуности оно што ипак остаје живо и ухваћено у замку унутар његових граница, али на граници да не преживи“. Како означава перспективу принуде, симболички поредак децентрира субјект и искључује истински, по први пут написани однос према животу, „*Анџиџонин захтев*“, 50.

же кроз жену), осим ако и сама не постане мајка или кроз хомосексуалност. „Сви ти обзири, њен вечни дуг жени-мајци, жену чине осетљивијом кад пати, огорченијом кад се од поретка брани.“³³ Судбина мајке која је и сама била турска милосница за Мару је дубока траума. Речју *милосница* она означава све „које је ђаво заглавио“, који се срозавају до бешњења анималног и не боре против безумља у својој природи, лично се дистанцирајући од таквих, конституишући сопство кроз разлику. Намеће се питање: како Мара никада није помислила да је мајчина судбина турске милоснице потом удате за малоумника, више трагична, него грешна? Како се заувек изгубила могућност за блискост мајке и ћерке?

У патријархалном и сваком другом паноптикуму категорије видљивости су видљива и изложена постала је и ћерка. Како реч враћа као огледало субјекту властиту слику самог субјекта, њене категорије постају категорије ума којима субјект себе захвата, а „имагинарни однос, дефинисан као однос препознавања“,³⁴ постаје стање у коме „субјект као своје властите конституише појмове које је већ конституисао Други.“³⁵ Као ћерка обележене жене, названа истом речју, Мара схвата да од самог почетка за њу није ни било шансе. Темпорални ефекат речи, као осуда која ради унапред, одбацује сваки живот који је Мара могла да има заштићена простором средњег рода израза *оно моје чељаде*, који подсећа на јединство логоса, пре транзитивности и цепања филозофије на субјект и објекат. Као његова супротност, израз *турска милосница* оличава репресију и тиранију владајуће граматике, засноване на економији добитка и губитка. Искључива у својој тоталности, поновљена и појачана, реч која је до тада лебдела коначно на Мару пада, добија снагу кобно фактичке речи грчких трагедија, опседа тело и убија,³⁶ а под њеним жигом, непоновљива лепота онога што Мара као биће јесте – испразнила се. Мара упада у процеп у коме је њен живот већ изгубљен, што јој, баш као и мајци некада, суспендује пуни грађански статус и права – оне нису убијене, али им није дозвољено да ступе у живот легитимне заједнице, оне нису мртве, већ лагано умируће услед мањка признања. Лудилом, као тренутком чисте субјективности, Мара театрализује сопствену судбину и ослобађа постојање на нивоу скандала. Напушта границе симболичког патријархалног поретка и свете међе његове етике и прелази у сферу где јој не могу ништа. Чиста уста девојке, преко којих је прелазила само молитва, сада испуштају крик, дуг, непријатан, преносећи поруку јаснију и старију од језика и свих закона и симбола. У исто време, Марин крик је говор који себе и сваки други говор коренито ућуткује, пуштајући да говоре саме ствари у истини свог ванговорног постојања: ослобођена санитарних окова она је полунага, у ритамима и блату, тамо где су је све време сврставали. Деперсонализација³⁷, као спољашњост унутрашњости, Мари доноси феномен искуства изван-тела: доживљавајући делове свога тела као туђе, она буквално и очигледно успоставља језиву равнотежу – тело је једино и било предмет друштвеног интереса, сви су га форматирали по своме, на крају она им га препушта, али без сјаја и блиставости њене лепе душе и духа – оно је пука гомила костију и коже и као такво сабласна слика друштвеног слепила.

33 Ј.Кристева, „Женско време“, *Гледишта* 1-2,1990, 32.

34 Џ.Коупцек, *Ортопсихички субјект: теорија филма и рецепције Лакана*, 5.

35 Исто, 6.

36 О темпоралном ефекту изговорених речи видети Џ. Батлер, *Антигонин захтев*, 59-61.

37 О деперсонализацији као последици траума изазваних силовањем и другим телесним насиљем видети Е.Грос, *Промењива шела*, 120.

Ничеово запажање: „За све чему човек допусти да постане видљиво може се поставити питање: Шта он жели да сакрије?“³⁸ наводи на дубље испитивање разлога Мариног слома. Налазећи се у самој сржи субјектовог одмеравања са другим, кривица, као признање симболичке посредованости језиком, представља позитивни услов самог субјекта. Понављање радњи пред замишљеном Богородицом и правдање за кривицу која не постоји могу се схватити као симболична замена за стварну кривицу око које се кружи и која остаје, као и свака траума, неизрецива. Али, пред ким „анђео божји“ може бити крив?

Кети Карут трауму схвата као „одговор на неочекиване или преплављујуће насилне догађаје који нису у потпуности схваћени у тренуцима појављивања, те се враћају касније у понављајућим флешбековима, ноћним морама и осталим репетитивним појавама“.³⁹ Будући да се ради о трауматичном локализовању онога што се не може исказати, о „реалном које се увијек враћа на исто мјесто“,“⁴⁰ понављање⁴¹ постаје један од начина на који субјект реагује на трауму. Назване истим именом Мара и мајка су положене једна у другу и заједно смештене у реч која их је већ чекала, као рака ископана ко зна кад. Једна је поновила другу, репродукујући њену судбину и уносећи у њу новину. Такво доношење у присуство и враћање месту изворности неочекивани је сусрет са мајком, са којом Мара одбија идентификацију јер значи опредељивање за безумље. Лакановски мајци се поручује: „То што гледам није никада оно што желим видјети“.⁴² Виђена оком Закона Оца као иста она од које окреће главу, Мара први пут постаје свесна погледа мртве мајке и бездане поруке: „Никад ме не гледаш тамо где те ја видим“.⁴³ Безданост из које допире мајчин поглед је рупа, отвор који зјапи усред Симболичког поретка, поглед Реалног који не може бити негиран и којим се не може овладати. Како траума делује на начин да „жртва несреће никад није потпуно свесна тога шта се догодило“,“⁴⁴ тауматизовани субјект је зправо искључен из трауматичног призора, Мари ће неочекивана идентификација са мајком постати нова траума, која постаје кривица због непроживљености мајчине судбине као губитка. Под теретом мајчиног погледа, немост кривице спречава тражење опроштаја и измирење, те Мара опроштај и заштиту не тражи од своје, већ Божје мајке. Како се Реално увек враћа на исто место, једини излаз је да Мара више не буде ту када је Реално поново посети.

6. Зашто ћути Марина мајка?

Треба ли говорити или ћутати? У репресивном патријархату ћутање није мудра сигурност, већ легитимизација репресије. У немости оба Марина родитеља урушен дискурс патријархата испоставља се у најдубљој трагичности - очеви децу не штите, мајке их не уче опстанку, остаје само форма закона, као центра, у односу на који су децентрализовани и маргинализовани сви. Али, у оп-

38 Навела Џ.Коупцек, Ортопсихички субјект: теорија филма и рецепције Лакана, 5.

39 Навео И.Мајић – „Приповедање као свједочење (п)о трауми:Дервиш и смрт Меше Селимовића“, у: *Иншеркултурни хоризонти: јужнословенске/евројске парадижме и српска књижевност*, 249.

40 Ж. Лакан – *Четири темељна појма психоанализе*, 56.

41 Исто, 57.

42 Исто, 112.

43 Исто, 112.

44 Навео И.Мајић – „Приповедање као свједочење (п)о трауми:Дервиш и смрт Меше Селимовића“, у: *Иншеркултурни хоризонти: јужнословенске/евројске парадижме и српска књижевност*, 253.

штем мраку када не вреде истине, већ право јачег, ћутање сили даје право да замени законитост, омогућује обоготворење власти, препуштајући тиранину право на говор, које припада изневереној људскости.

Двоструким именованем искључена двоструко - као Хафизадићка и као турска милосница, Марина мајка је прогнана у простор између живота и смрти, симболизовано браком са човеком ни лудим, ни нормалним, већ – малоумним. Колонизована таквим пореклом, без снаге и знања да изађе из дискурса који је поробљава, Мара понавља фалоцентричну формулу невиности која постаје жртвом. Како се у оквиру датог симболичког поретка жена не може артикулисати као субјект јер у монотеизму мушког Бога нема могућност симболичке идентификације у инстанци вишег реда, Мара заштиту тражи од Богородице, али обраћати се Богородици и тражити уточиште у боговима значи тражити га са оне стране живота, у смрти, а увести смрт у живот, даље, значи искључити сваку трансформацију, убити наду. Затим, и сама мајка Божја је без јеванђеља, пука телесност на прелазу из семиотичког у симболичко, материнска фигура чије се властито име преобраћа у оно што замишљамо као женскост: у не-језик и у тело. Ћутање мајке и крик и лудило ћерке доказују да заробљена у улози оне која задовољава потребе, жена сама нема приступ жељи, те услед недостатка начина и метафоре да жељу изрази постаје паралисана или хистерична. Гајатри Спивак сматра да је „место обесправљеног место са кога се ни на који начин не може објавити истина, њу може да декодира неко други ко има право и могућност да говори“⁴⁵ обесправљени може да пошаље само невербалну поруку: да се убије или полуди. Шандор Ференци сваку трауму ове врсте разуме као идентификацију са агресором, те ћутање упућује на немогућност сећања трауматичног догађаја, дубоку амнезију и одсуство из сопства. Ту немогућност преобраћања мнемоничких трагова у свесно сећање⁴⁶ Андрић сугерише заувек замраченим местима, затамњењима, чиме се искуство трауме јавља као „табуизирано место потпуне празнине, тј. апсолутне, али неизрециве пуноће бића“,⁴⁷ као вечна тишина која прати стид и срамоту пред открићем сопствене пустоши. Тај кратак рез, као у филмској монтажи, упућује на вишак значења, на мноштво међусобних призивања и потирања, а побројавање свих могућности које се нагађањем многе води ка њиховом међусобном поништавању. Траума која је темељно потрла ентитет и садржај бића остаје нетакнута као понор тишине и таме, а рефлекс њене немости заувек ће мајку и ћерку одредити на страну смрти и њених загонетних фигура.

Пример жене која се пред силом није одрекла права на језик је Невенкина мајка, а резултат отпор који њена ћерка пружа, као доказ да на граници опстају писмене мајке које уче опстанку и ћерке које напуштају наивност невиности, обележавајући без кривице свет који је њих обележио као друге. Најважније сазнање до кога долазе је гротескна слабост маскулинитета – када се устреми

45 Навела Т. Росић „Жена-писац: киборг у српској књижевности?“, *Теорије и политичке рога*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008, 25.

46 „Шок на који нисмо припремљени делује као анестетик. Инхибирање сваке менталне активности, што подразумева инхибицију перцепције имишљења, води потпуној беспомоћности ега, а утисак који није опажен не може се ни одагнати. Трагови таквих утисака не остају у сећању, чак ни у несвесном, због чега је немогуће сетити се узрока трауме на основу трагова у сећању.“ - навела Рут Лејс - „Права госпођица Бичам: род и субјект имитације“, 234. у: *Феминистичке теоретизације политичко*, Ц. Батлер, Ц. Скот, Центар за женске студије, Београд, 2006.

47 Т. Росић, „Технике филмске монтаже у наративном поступку Иве Андрића“.

на њега, Невенкин муж устукне. Одбијајући да Закон управља њеним делима и Антигона је дело признала, иза њега стала, због злочиначког индивидуализма прогнана је у исти симболички простор између живота и смрти, али је деловала, иако је деловање забрањено, говорила у оквиру језика права, иако је из њега искључена, остварујући тако своју могућност за биће.

Невенкин говор преузима мушки модел уписа у тело на основу привилегије бола, Антигона присваја мушки ауторитарни глас онога коме се опире и „хоће да њен говор буде радикално јаван, јаван колико и сама наредба“.⁴⁸ У оба случаја оне говоре, али као мушкарци, што доказује да ће говорити женски постати могуће тек када жене буду нашле своје имагинарно искуство у које могу да сместе своје жеље и све проживљено.

Литература

- Андрић, Иво (1991) - *Јелена, жена које нема*, Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит, Београд
- Баба, Хоми (2004) – *Смеишање културе*, Београдски круг, Београд.
- Батлер, Џудит (2007) – *Антигонин захтев*, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд.
- Батлер, Џудит (2001) – *Тела која нешто значе*, Самиздат, Београд.
- Батлер Џудит, Скот Џоан (2006) – *Феминистичке теоретизују политичко*, Центар за женске студије и истраживање рода, Београд.
- Фуко, Мишел (1988) – *Историја сексуалности*, Просвета, Београд.
- Фуко, Мишел (1980) – *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд.
- Фуко, Мишел (1997) – *Назирајти и кажњавати – насиљанак затвора*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад.
- Иригарај, Лис (1990) – „Тај пол који није један“, Гледишта, 1-2, 1990.
- Грос, Елизабет (2005) – *Променљива шела – ка шлесном феминизму*, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд.
- Кристева, Јулија – „Женско време“, *Гледишта*, 1-2, 1990.
- Коупцек, Џоан – Ортопсихички субјект – теорија филма и рецепција Лакана, <http://www.scribd.com/doc/12606678/ortopsihički-subjekt-teoria-filma-i-recepција-lakana-dzoan-koupdžek>.
- Лакан, Жак (1986) – *Четири темељна појма психоанализе, XI семинар*, превела Мирјана Вујанић-Ледници, Напријед, Загреб.
- Мајић, Иван (2009) – „Приповедање као свједочење (п)о трауми: Дервиш и смрт Меше Селимовића“, у: *Интеркултурни хоризонти : јужнословенске/евројске парадигме и српска књижевности*, Филум, књига ИИ, Крагујевац.
- Росић, Татјана (2006) – „Госпођица Иве Андрића – проблем фокализације и приступ „субјект-позицији“, *Наслеђе-часопис за књижевности, језик, уметности и културу*, бр 4, Филум, Крагујевац.
- Росић, Татјана - „Технике филмске монтаже у наративном поступку Иве Андрића“
- Росић, Татјана (2009) – „Два „не „ у српској књижевности“ у *Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/евројске парадигме и српска књижевности*, Филум, књига ИИ, Крагујевац.
- Саид, Едвард (2008) – *Орјентализам*, Београдски круг, Београд.

48 Џ. Батлер, *Антигонин захтев*, Центар за женске студије, Београд, 35.

Стојановић, Драган (1991) - *О идили исрећи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад.

Стојановић, Драган (2003) - *Лейа бића Иве Андрића*, Цид Подгорица, Платонеум Нови Сад.

Теорије и политике рода – родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе (2008), Институт за књижевност и уметност, Београд, уредник Татјана Росић.

Владушић, Слободан (2006) – „Од модерне вештице до анахроне старице“, *Наслеђе-часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, бр В, Филум, Крагујевац.

Харавеј, Дона (2008) – „Манифест за киборге“, *Синдије културе* – Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд.

Хачион, Линда (1996) – *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад.

GENDER IDENTITY AND METHODS OF DISCIPLINE AND PUNISH IN THE STORY MARA MILOSNICA BY IVO ANDRIĆ

Summary

This paper investigates the influence of the elements of the social crisis on the patriarchal discourse, which is deconstructed in the fundamental rift. Also, the corresponding consequences are investigated, which are, in opinion of Homi Bhabha, mostly felt by the colonized ones and the women. Most of all it is the beautiful women who, against their wills, impel the order of the desire and expectation, imbued with phantasm. The custom of exchanging women is one of the forms of gender colonization by which the tensions in the hybrid space of the colonized culture are controlled and regulated. This paper analyzes the often neglected role of the women themselves in such situations, the way in which they consciously participate in the contamination, and implement the techniques of the supervision of the victim, who is very often younger and more beautiful than they are. A special emphasis is put on the relationship between mothers and daughters, and its contradictions which, in the conditions of the border lines between good and evil, become ever more obvious. The gender identity is read from the perspective of the body: the quality of postulating, inscription into the body, presence/absence of the corporeal consciousness, as well as the authority of the eye-look.

Key words: war for the borders, patriarchy, bodies, women and women: eye-looks, supervision and silence, trauma, evil.

Tatjana Jovanović

Данка КОВАЧЕВИЋ
Крађујевац

ХОМОСЕКСУАЛНА ЖЕЉА У ГОСПОЋИ ДАЛОВЕЈ ВИРЦИНИЈЕ ВУЛФ

Рад истражује хомосексуалну жељу Клариде Даловеј и Септимуса Смита у роману *Госпођа Даловеј* Вирциније Вулф. Након свега жеља је једино видљива ако се показује, ако се показује опрезно или уопште не показује и тако је могуће одржати претварање да се појединац уклапа. Не питати, не рећи, не гонити, начини су који третирају хомосексуалност и покушавају да је угуше. Клариса Даловеј је латентна лезбејка, док је Септимус хомосексуалац. Заједно чине хермафродит и показују андрогеност ума и тела.

Кључне речи: хомосексуална жеља, андрогеност, хермафродит, граница

Настраност мора изазвати патријархални ред у оквиру хомосексуалне жеље која је мотивација у *Госпођи Даловеј* Вирциније Вулф. У овом роману хомосексуална жеља брише индивидуалну субјективност, а Клариса Даловеј и Септимус Смит због своје неуклопљености, виђени су у својој сексуалној специфичности. Ако инсистирамо на посебности хомосексуалне жеље ми не објашњавамо суштину хомосексуалности, нити материјализујемо фигуру хомосексуалца, већ пре истичемо двосмислену природу субјективности Кларисе и Септимуса, њену несигурност и нестабилност што су последице доживљене хомосексуалне жеље која је увек више од симбола, која испитује и разара патријархални ред.

У *Госпођи Даловеј* хомосексуална жеља повезана је са тајном, која се мора одржати ради прикривања проблема и питања хомосексуалне жеље. Та жеља се може држати у тајности, показати јавном, показати опрезно а све са главним циљем да се одржи привид, претварање и наизглед дивна слика да се појединац уклапа. Септимус и Клариса уплашени су због своје жеље, због чина одвајања тајне. Свесни су да су њихове жеље у супротности са јуредицим, религиозним и друштвеним институцијама, а као преступници потпуно залутали ван друштвеног система. Они морају потиснути јавно приказивање својих нагона, а то може довести не само до отуђености већ и до параноје, усамљености, страха, депресије као и других облика који у Британији Вирциније Вулф могу да униште живот. И не само да се морају суочити са друштвом, нормама, веровањима, већ и са мржњом која прати хомосексуалце и латентне лезбејке. Друштвена рестриција доводи до физичке заточености која је очигледнија али не мање јака од психичке зебње и узнемирености. Упркос презирима и тешкоћама Клариса описује оргазмично искуство повезано са осећањима према женама. Њена осећања према Ричарду су друштвене и економске природе, док према Сели осећа еротичну љубав. И Септимус Смит показује еротичне жеље према особи истог пола. Мора да буде заједно са офоциром Евансом у окружењу које још више појачава његову жељу. У опису њиховог односа Вулфова користи глаголе „fight, quarrel“ којима се описују љубавници. Емоционална отупелост и потискивање, Септимуса доводе у једно ново лудило, у један нови свет конструисан тако да не даје простора његовој жељи. Свестан је немогућности да своју жељу обзнани а смрћу нада, да ће се декларисати полако се губи, јер свет не може знати ко је он. И Кариса же-

ли да заборави на друштвени систем који је гуши и заточена је у својој тајни. Да ли је и она као и Септимус поражена потиснутом хомосексуалном жељом? Можда је њена жеља каналисана у посебан симптом! Али ипак она је тако активна и убедљива. Осуђена је као латентна лезбејка која је толико уплашена од интимности и женскости па због тога тежи мушкостима или смрти. Али зашто би осуда за означену латентну лезбејку била осуда. Она заправо чини „лезбијско самоубиство“. Одбија сродне душе, Питера, јер он захтева интимност која би је уништила, а Сели јер је израз бунта, пркоса, индивидуализма и најбитније сексуалности. Можемо потпуно игнорисати и Кларису и њену хомосексуалну жељу и тако учествовати у игри живота и смрти, у одржавању фасаде, привида или једноставно признати да разумемо њена осећања, разумемо латентне лезбејке и њихове жеље. А можда се заправо суочавамо са вечним питањем човечанства мушко или женско. Вулфова успешно збуњује оне који оповргавају мушко и женско, јер ствара хибридни идентитет који је и мушки и женски. То је једно створење које чини равнотежу мушких и женских елемената. Повезујући Кларису и Септимуса емотивно и симболички, али никада физички Вулфова представља читаоцу андрогену фигуру. Да би поткопала историју својих ликова она се удубљује у њихову прошлост а они се откривају читаоцу као раздвојена бића која живе у прошлости и садашњости. Њихове тренутне мисли нам говоре ко су они, али их осећања прошлости, као и сама прошлост једино објашњавају и показују како су постали оно што заправо јесу.¹ Све Кларисине сексуалне могућности смештене су у прошлост па се и прича враћа на њену младост и на избор или Питера Волша или Ричарда Даловеја, који су заправо избори сексуалне праксе. Сели буди њену мушку страну, док Ричард буди њену женску страну. Питер нуди различите перспективе јер је двополан.

Андрогеност објашњавамо сексуалном двополношћу у уму која је део шире претпоставке о кохерентности јединствене свести. Nancy Topping Bazin² сматра да је андрогеност равнотежа и јединство супротности које даје задовољавајући облик живота. То је можда и начин бекства од тела, избегавање главних феминистичких питања, мит који спашава од заборављања фалогоцентризма који заправо жели да деконструираше. Edward Carpenter³, Havelock Ellis⁴, Sigmund Freud допринели су стварању теорије о трећем полу у коме су маскулине и феминине особине спојене у једном телу. Havelock Ellis заступа тезу да је сваки пол латентни хермафродит што нас доводи до Фројда који сматра да постоје маскулине и феминине особине у сваком живом бићу. Један облик ће бити развијенији, а то зависи од пола о коме је реч, наравно ако говоримо о хетеросексуалцима.⁵ Те теорије је касније развио Карл Јунг који истиче концепт „anima“ (женско у мушком) и „animus“ (мушко у женском) наговештавајући да су поменути концепти потребни за здраву равнотежу људске психе. Способност мушкараца и жена да садрже особине једних и других, не само телесно као хермафродити већ и ментално, доводи у питање бинарне опозиције. Јединствена комбинација женских и мушких осо-

1 Вулфова овај метод грађења ликова назива „tunnelling“, а у својим дневницима разрађује поменути метод.

2 Topping Bazin, Nancy, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, (New York: Rutgers's UP, 1973) 201.

3 Carpenter, Edward, *The Intermediate Sex. Homosexuality: A Cross-Cultural Approach*, Daniel Webster Cory (ed.), (NT: Julian OP, 1956), 139-204.

4 Ellis, Havelock, *Studies in the Psychology of Sex. Vol.II. Sexual Inversion*, (Philadelphia: F.A. Davis, 1915).

5 Freud, Sigmund, *On Sexuality*, London: Penguin, 1991.

бина одликује хомосексуалце и хермафродите. Сексуално одступање и његове креативне последице утичу на Вулфову, која покушава да објасни у *Госпођи Даловеј* да се управо андрогеност брани од присила које намеће патријархат. Андрогеност се учвршћује у сексуалну поларизацију коју жели да избегне. Ако су жене извор андрогености онда је она резултат или бисексуалности, којој су жене ближе него мушкарци, или је последица раздвајања које се дешава у женској свести због места жене у друштву. Pinkey⁶ наговештава да Вулфова види жене ближе андрогености јер не наслеђују традицију. Оне су аутсајдери и њихов ум је већ подељен на половине слично андрогеном идеалу. Вулфова пише „жена је често изненађена изненадном поделом свести... када од природног наследника цивилизације она остаје ван ње, отуђена и критична“. Ово мишљење подржава Елен Сиксу која сматра да је жена бисексуална, док мушкарци теже фаличком моносексуалности.⁷ Тачније правило фалогоцентризма чини мушкарце хомогеним, остављајући жене као аутсајдере да се хетерогено развијају. Жене дакле припадају колективном сублимном делу док мушкарци представљају део егоистичног сублимног. Колективно полако преузима место егоистичног. За Фројда андрогеност је симбол патријархалне доминације и спајања мушког другог са женским другим. По њему андрогеност настаје као резултат патријархалне потребе за асимилацијом и истошћу.

Потреба за јединством фалуса и „раздвајање свести“ које пре жене чини ближим андрогености него мушкарце може бити, како Лис Иригарај сматра средство којим ће жене остати негативно друго.⁸

Закључујемо да упркос манама и потешкоћама које се појављују у тумачењу андрогености, и многим негативним импликацијама које се повезују са андрогеностју, она никако нема негативно значење, јер је Вулфова уводи да би објаснила позитивну креативну снагу, лишена свих родних стереотипа и предрасуда. То није страх тела, безлична хомогеност а ни нарциситичко уништење. Већ је то појам заснован на феминитету и маскулинитету, и свим другим особинама које доноси патријархална подела. А ми као читаоци треба да пратимо поменути креативну снагу и препустимо се идејама хомосексуалне жеље и андрогености.

Вулфова трансформише симболички ред друштва изнутра користећи фиктивну методу, а све то да би описала и објаснила хомосексуалну жељу. Она трансформише сопство и свест. То се нарочито показује у тренутцима када Клариса свесно признаје да поседује много већа осећања према женама него према мушкарцима. Овај емотивни оргазам изражен је у живописним детаљима где њена сугестивна слика повезује све умове у тексту уједињујући их у андрогену сексуалност отворену за оба пола. То је покретачка снага и страшно осећање које нас доводи до закључка да је мушко оно што дели а женско оно што повезује. Тиме долазимо до објашњења двополности мушког и женског.

6 Minow-Pinkney, Makiko. *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. (Brighton: Harvester Press, 1987), 10.

7 Cixous, Hélène, *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

8 „Are women the site of an irreparable wound ... torn between the yes and the no, the wound of all the “I want –I don’ want , I love ,I hate I take I reject” which lie bellow, covered by the Good, The True and the Beautiful men?... “Man is and remains, as man-and assuming that he exist as man who would not be woman as well, -one“ (Lemione –Luccioni, 1976, 9, 1987, 3), the “knowledge does not divide him” (ibid.) aren’t you making women a support for what you call the “splitting of the subject”? Luce Irigaray, “The Poverty of Psychoanalysis’ *The Irigaray Reader*, Whitford, Margaret (ed.), (Oxford: Basil Blackwell, 1991), 88-89.

Сексуалност је за Вулфову повезана са презиром и потребом да се потисне јаки еротички набој да би се постигло потпуно јединство. Непризнавање хомосексуалне жеље као да доводи до њеног брисања. Септимус плаћа цену своје жеље а Клариса завршава у потпуној отуђености. Настрани функције у овом роману значе померити се ван политичког идентитета, ван друштвених норми, да би се дестабилизовао концепт нормалности, зато што такав концепт захтева поновно стварање девијантности, која за узврат помаже да се очува и одржи хетеросексуалност. Свет је сфера у којој мушкарци показују своје херојство, док је кућа место родно одређено као женско. Клариса Даловеј стално прелази тренутке границе, тренутке који стварају специфичну андрогеност у којој се разлике бришу, али у којој се успостављају такве плодне жеље да мушко-женски ум Вулфове почиње да добија облике у различитим телима. Граница је заправо фокус, вакум између светова, између хетеросексуалних и хомосексуалних полова, између идентитета, детињства и зрелог доба. Потребно је створити не само границу, већ и оформити менталне, природне и симболичке везе између полова. Тако одражавамо Виџинијине идеје о андрогености. Најзначајније су оне, изражене на крају романа *A Room of One's Own* где продубљује и испитује Колрицову идеју да је „велики ум андроген“.⁹ Јединство мушког и женског доводи до закључка да код мушкарца мора деловати и женски део ума, док жена мора имати полни однос са мушкарцем у себи. Андрогени ум је резонантан и порозан, он преноси емоцију која је креативна, напредна и недељива. Ако говоримо о односу који жена мора имати са мушкарцем и преношењу емоција, можемо рећи да ти елементи указују на интеракцију која се не поистовећује са пропашћу мушких и женских идентитета, већ пре указују на дубоку органску комуникацију између родно одређених делова ума, при чему је ум слободан. Вулфова успешно уочава не само везу између полова, већ и индивидуа на начин који се она дешава у простору границе. И госпођа Даловеј и остали ликови или успостављају везу или прелазе границу. Тешко је разумети везу између мушког и женског дела као и пратити односе између индивидуа, јер јединство се само понекад потпуно остварује. Можда баш зато што свако од нас живи у посебним собама сопства. Клариса успева да реши проблем и храбро пређе границу у тренутку када на самом крају посматра старицу на супротној страни. У том моменту госпођа Даловеј је уплетена у мрежу односа из које успева да изађе.¹⁰ Она храбро прелази границу тако што се идентификује са старицом која је заправо одраз Кларисе у другом стадијуму живота. Тиме Клариса препознаје друго и везује различите светове и полове и поштује своју приватност душе.

9 „In each of us two powers preside, one male one female, and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating“ Вулфова полази од Колрицових *Table Talk* и *Omniana*. Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, Oxford: Oxford UP, 1998.

10 Овде мислимо на односе према ћерки Елизабет, према Елизабетиној пријатељици госпођи Килман, према супругу Ричарду, према пријатељу и бившем љубавнику Питеру Волшу. Госпођа Даловеј застаје за тренутак и посматра старицу на супротној страни. Узнемирана због ограничавајуће идеологије оних који су прошли кроз кућу Клариса размишља: „The supreme mystery which Kilman might say she had solved, or Peter might say he had solved, but Clarissa didn't believe either of them had the gist of an idea of solving, was simply this: here was one room, there another. Did religion solve that or love?“ (127) Woolf Virginia, *Mrs Dalloway*, Penguin Popular Classics, 1996, 127.

И Септимус Смит ће прећи границу оног тренутка када престане да се бори и када огољава илузију своје свести. Али баш у том тренутку настаје Кларисин преокрет узрокован Септимусовим поступком изолације. А пошто процес индивидуације подразумева учествовање свесног дела да би настало људско биће, Септимус се удаљава од свог другог у смрт, која је резултат себичности, самодопадности и окрутности које стварају једну опну која онемогућава успостављање везе са својим другим. Подсетимо да без граница између ума и света он не може да осећа, да изражава емоције, нити да има односе са другим умовима. Стога себично живи у свом свету отупелости иако је Карисино друго. Иако му се у једном тренутку по својој себичности и Кариса придружује јер не може да превазиђе проблеме маскулиног друштва нити да одбаци невиност, стечену рађањем детета. Тачније не може да се повеже са сексуалном страном свог идентитета. Али морамо рећи да јој је празнина и отупелост, суздржаност од емоција потребна да би одржала своју индивидуалност.¹¹ Али упркос свему она схвата свој идентитет, проналази своје сопство тек када пређе границу и из свог света дође у свет забава пријатеља и непријатеља. То је свет који не чини да она нестане, потчини се и промени, већ његовим настанком она постаје то што јесте. Својим улазом у пролаз између светова она одржава друштвено јединство и ствара необичну андрогеност. Мора повратити мајчинско наслеђе а једини начин да то постигне је улога домаћице куће, приређивање забава и повезивање људи. Тако полако својом женском страном иступа из тајновитости, узнемирености, растрзаности и компромисом ствара друштвену снагу која ће успети.¹² Битно је истаћи и маскулину страну Кларисиног ума коју представља Сели Сетон. Клариса романтично чезне за њом показујући осећања мушкарца, успостављајући сексуалну андрогеност.¹³ Иако понекад пожели да је њено тело асексуално она ипак кроз Сели постаје усхићена због везе са својом женском телесношћу којом ће успети да има полни однос са мушкарцем у себи, чиме ће прећи границу хетеросексуалности и задовољити своју жељу бар наизглед. У томе је спречавају силе угледа, друштвене норме, због којих се ни Питеру не одазива да би сачувала најскривеније кутке сопства и одбранила од разарајућег маскулинитета. Она га не прихвата јер његов маскулинитет одговара оном делу њеног ума са којим она нема однос. Јер прихватити га значило би раскинути везу између своје женске и мушке стране. Клариса је заправо у недоумици. Покушава да пређе границу па се враћа у праву себе све до Септимусове смрти са којим је повезана не само границама пола, већ искуства и класе.

11 "In marriage a little licence, a little independence there must be between people living together day in day out in the same house."

Woolf Virginia, *Mrs Dalloway*, Penguin Popular Classics, 1996.

12 У тренуцима прелажења границе, у пролазу се дешавају кључне промене не само у Кларисином животу већ и у животу других (Елизабетиним, у животу Сели Сетон, лејди Братон). На пример тренутак када је Сели пољуби, што представља најсјајнији моменат у њеном животу или кад је Петер запрочи.

13 "She was purely feminine, with extraordinary gift, the woman's gift of makin the world of her own wherever she happened to be . She came into the room, she stood, with a lots of people around her. But it was Clarissa one remembered".

"Feel what men felt that the world come closer swollen with sime astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and soures!"

Woolf Virginia, *Mrs Dalloway*, Penguin Popular Classics, 1996.

Ако узмемо у обзир дефиницију хомосексуалне особе можемо рећи да она искључује случајне сексуалне активности између адолесцената истог пола и хомосексуалне манифестације из предпубертета, јер хетеросексуалној оријентацији у развоју претходи фаза привидне хомосексуалности. Савремени читалац одбија да мудро ћути и убеђује да је човек бисексуално биће. Иако је код неких случајева хомосексуална склоност у раној фази прикривена и незапажена она се ипак пробија и постаје део „репертоара асоцијалних особа“, у нашем случају такво понашање показује Септимус који се бори са неспособношћу одлагања задовољства, са неспособношћу одржавања трајних веза са људима, са грубом незаинтересованошћу за осећања других. Он понекад показује дефектно морално расуђивање и покушава да да уверљива оправдања сопственог понашања, у нади да ће постићи задовољство и безбрижност. То је неки облик друштвеног огољења, а таква структура личности подложна је депресији, разводу, самоубиству, коморбидитету и другим облицима психосоцијалне патологије. Не смемо заборавити ни утицај социјалне средине на такву структуру личности као и примаран утицај породице. Такво понашање учесталије је код мушкараца и повезано је са манично-депресивном психозом.

Можемо се запитати да ли је хомосексуална жеља резултата поремећаја родитељског нагона који је очигледно присутан код хомосексуалаца, па се о хомосексуалности Септимуса Смита може говорити као о својеврсном депресивном еквиваленту. То потврђујемо чињеницом да одсуство жеље и потребе за формирањем породице имамо само код депресија, а родитељски нагон се управо манифестује у жељи и потреби за формирањем породице и одговарајућом бригом о потомству. Иако Септимус ступа у брак, то је лажан брак нелагодних осећања, повређених емоција и потиснуте жеље. Да ли је његова хомосексуална жеља резултата кастрационог страха? Да ли је Септимусово одбацивање жене само генитално?

Да бисмо објаснили изрок Кларисине хомосексуалности морамо се вратити кастрационом комплексу који је израз шока, и испољава се кроз завист према пенису.

Ако се подсетимо Миахаила Бахтина можемо рећи да ми заправо покушавамо да испитамо улогу жеље (либида) у хетероглосији текста, указујући на начине на који хомоеротизам и хетероеротизам функционишу, мешајући начине изражавања унутар текста. Покушавамо да покажемо како хомосексуалност и хомосексуална жеља модулирају текстове и да ли пол функционише као дестабилизујућа или као учвршћујућа предпоставка. У овом роману сексуална разлика је изражена кроз родну разлику. Полна и родна разлика делује у овом тексту и ствара једну нову културу.

Септимусова хомосексуалност израз је потискивања и репресије сопствене хомосексуалне жеље која не опонаша циљеве британског друштва тог времена. Септимус се фиксира на самога себе као сексуални објект и трага у својој околини ко ће му бити сличан. То је официр Еванс.

Било да се слажемо са Фукоом или не у томе да модерне институције не само да забрањују него и производе хомосексуалност која прати хетеросексуалност, чињеница је да је хомосексуална жеља и даље предмет многобројних расправа. Питање је како решити тај проблем, између појединца девијанта и друштва које га као таквог жигоше. Јачина осуђивања хомосексуалне жеље у овом роману у вези је са друштвеним реаговањем на девијантно понашање које је еквивалент-

но месту које прекршена норма заузима у колективном моралном поретку британског друштва.

Хомосексуална жеља Кларисе Даловеј осујећена је њеном идентификацијом са друштвом и наизглед трансформисана у љубавне инстинкте јер друштво пропагира хетеросексуалне пориве који дефинишу конвенционални пут сексуалног развоја. Њени хомосексуални пориви не проналазе друштвено и сексуално тело да би сачували своју сексуалну зрелост. А заправо је хомосексуалност ту да би заштитила хетеросексуалност од својих претходних форми.

Женски орган испод одеће нераздвојив је од еротских вредности објекта. У развоју њене хомосексуалне жеље ми пратимо однос између порива и идентификације, док код Септимуса хомосексуална жеља резултат је несвесне идентификације и жеље за потпуношћу која је заправо одбијање нормалне поделе субјективности, што доводи до очајне потребе за бегом од двоструке истине и од жеље. Либидо британског друштва хетеросексуалне је природе и не дозвољава хомосексуалне перверзије. Али ипак та иста хомосексуалност мења идентитет тог друштва. Стога Кларисина хомосексуална жеља није компатибилна везама у друштву, чак и када понекад поприма облике неинхибираних сексуалних порива. Њена хомосексуална жеља и љубав не могу бити у игри истовремено. Ако се позовемо на Лакана можемо рећи да се сексуалност и жеља увек односе на мањак који се не може попунити и да стога сексуални однос, било хомосексуални или хетеросексуални кулминира једино у све већој жељи. Кларисина љубав надокнађује недостатак задовољства тако што фалсификује реципроцитет између сопства и другог у имагинарном царству у коме се осећа сигурном. Без обзира на њену сексуалност њена љубав је нарцистичка пројекција ега на други его. Она ће вероватно срести своје друго али ће пронаћи недостатак другог и у потрази за оним што недостаје другом жеља тог другог постаће њена. Упркос свему испод вела хетеросексуалне моралности све више јача женска хомосексуална жеља која кроз своје свесне и несвесне форме даје нову перспективу задовољству, перверзији, фетишизму и љубави. Иако нас Фуко позива да посматрамо посебне, пракесе, стратегије, технологије и механизме за одржавање хегемоног стања хомосексуалности а психоаналитичке теорије воде ка хомосексуалној жељи као поремећају родног идентитета можемо истаћи неоспорну чињеницу да Клариса Даловеј игра своју игру у складу са својом жељом и улази у свет где се несвесно изнова открива.

Литература

- Carpenter, Edward, *The Intermediate Sex. Homosexuality: A Cross-Cultural Approach*, Daniel Webster Cory (ed.), (NT: Julian OP, 1956), 139-204.
- Cixous, Hélène, *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
- Ellis, Havelock, *Studies in the Psychology of Sex. Vol.II. Sexual Inversion*, (Philadelphia: F.A. Davis, 1915).
- Freud, Sigmund, *On Sexuality*, London: Penguin, 1991.
- Goldman, Jane, *The Feminine Aesthetics of Virginia Woolf*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Heilbrun, Carolyn. "Further Notes Towards a Recognition of Androgyny," *Women's*

Studies: An Interdisciplinary Journal, 2 (Winter, 1974), Wendy Martin (ed.), London: Gordon and Breach Science Publishers Ltd, 1974.

Irigaray, Luce. *The Irigaray Reader*, Ed. Margaret Whitford, Oxford: Basil Blackwell, 1991.

Minow-Pinkney, Makiko. *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. (Brighton: Harvester Press, 1987) 10.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago Press, 1982.

Topping Bazin, Nancy, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, (New York: Rutgers UP, 1973) 201.

Woolf Virginia, *Mrs Dalloway*, Penguin Popular Classics, 1996, 163.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*, Oxford: Oxford UP, 1998.

HOMOSEXUAL DESIRE IN MRS DALLOWAY

Summary

Clarissa Dalloway and Septimus Smith experience homosexual desire and feel alienated from the culture in which they live. Homosexual desire runs contrary to religious and social institutions and plays a significant role in awareness of themselves as marginal subjects. Both Clarissa and Septimus do not want to dismiss their homosexual orientation

Danka Kovačević

ОДНОС РОДОВА У НОВЕЛАМА РУНЕНБЕРГ ЛУДВИГА ТИКА И МЕРМЕРНА СТАТУА ЈОЗЕФА ФОН АЈХЕНДОРФА

У раду се анализира констелација ликова у новели *Руненберг* (*Der Runenberg*) Лудвига Тика и у *Мермерној статуи* (*Das Marmorbild*) Јозефа фон Ајхендорфа, са посебним освртом на положај мушкарца између две жене. Женски ликови се посматрају са аспекта родних студија (*gender studies*) и приказују се њихова два типа: жена-демон и жена-бесполно биће.

Циљ рада је да се на примеру две романтичарске новеле укаже на представљање женских ликова као објеката мушке фантазије, као и да се покаже демонизовање њихове лепоте ради карактерисања мушкарца као жртве женског „насиља“.

Кључне речи: *gender studies*, немачки романтизам, Лудвиг Тик, Јозеф фон Ајхендорф

Родне студије (*gender studies*) се као методолошки приступ концентришу на анализу женске судбине током историје културе, са циљем да се превазиђе скупчност у процењивању и одређивању имагинарне и пројектоване жене.

Веома је важно објаснити сам наслов рада да би се разумела веза са темом. Појам „пол“ (лат. *sexus*) је искључиво биолошког карактера и он се стиче зачећем. С друге стране, појам „рода“ (лат. *genus*) је много комплекснији и у уској је вези са схватањем сопственог идентитета. Родне и феминистичке студије засноване су на тврдњи Симон де Бовоар (*Simone de Beauvoir*) да се жена не рађа као жена већ то временом постаје. Дакле, жена која је вековима посматрана као објекат, као „други род“, мора да постане субјекат. Овим се релативизује биолошка аргументација, и „биолошки дат“ полни идентитет субјекта постаје ирелевантан.¹

Појмови „субјекат“ и „објекат“ се у оквиру родних студија јављају на самом њиховом зачетку. Они су за овај рад од значаја да би се ближе одредио и описао однос између родова у новели *Руненберг* (*Der Runenberg*) Лудвига Тика (*Ludwig Tieck*) из 1802. године и у *Мермерној статуи* (*Das Marmorbild*) Јозефа фон Ајхендорфа (*Joseph von Eichendorff*) из 1819. Појмове „пол“ и „род“ важно је дефинисати и разграничити, јер се у овим књижевним делима могу пронаћи женски ликови са карактеристикама бесполних и демонизованих бића, који отежавају уживање на суштинске разлике ових појмова.

1. *Femme fatale*

Силвија Бовеншен истиче да се кроз историју књижевности проналазе симболичне презентације, пројектоване сензације и женски ликови који су носиоци мушких фантазија.² Ова констатација доводи до закључка да је женска суштина

1 Уп. Claudia Berger: *Identität*. In: Christina von Braun; Inge Stephan (Hg.): *Gender @ Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage. Köln: Böhlau Verlag, 2009, 50.

2 Уп. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 68.

погрешно приказана кроз мушке представе о жени, тј. да се њена слика у књижевним делима конструише на основу мушког тумачења другог пола. Задатак писаца је одувек била интерпретација стварности кроз дело, тако да се, свакако, не може осудити чињеница да сваки уметник има слободу да креира своје ликове. Проблематична је, међутим, њихова тенденција да типизирају, (де-)сексуализују и објективизују жену.

Код Тика и код Ајхендорфа се у средиште радње ставља мистични женски лик, чију појаву и постојање је тешко објаснити. Жена са Руненберга и Венера представљају комплексне пројекције мушке фантазије. Ове демонизоване женске фигуре само су један од многих примера жена-вештица у дугој књижевној традицији. У слици вештице осцилирају прошлост, мит, али и садашња збивања, у њој се спајају природа и историја, а једина моћ коју она заиста поседује је деструктивна сексуалност. Интересовање мушких аутора за овај феномен, Силвија Бовеншен тумачи као страх од кастрације.³ Ово психоаналитичко гледиште би се могло окарактерисати као екстремно, међутим, намеће се питање, због чега се аутори опредељују за овакве представе о женама. Зачетак тих пројекција лежи у народним бајкама, а књижевно стваралаштво немачког романтизма је уско повезано са немачким народним песништвом. Иако се романтизам сматра првим великим кораком ка еманципацији жене у Немачкој, одлука ових аутора да прикажу жене као демоне, условљена је и културно-историјском ситуацијом тог времена.

Представници раног немачког романтизма, који се сматрају либералним у погледу еманципације жена, окупљају се око браће Шлегел и њихових супруга у Јени. У овом кружоку је био и Тик, међутим, једино је он међу њима окарактерисан као традиционалан и патријархалан.⁴

Мермерна сџаџуа је настала у доба рестаурације након Бечког конгреса, у време када се прогресивни дух раног романтизма повлачи пред мрачним и саркастичним погледом на односе у друштву.⁵ Ајхендорфов конзервативизам условљен је, пре свега, његовим израженим католицизмом. Због тога се у његовим делима често проналазе еманциповани женски ликови са карактеристикама *femme fatale*. Мудрак истиче хришћанство као основну покретачку снагу *Мермерне сџаџуе* и један од основних принципа Ајхендорфовог стваралаштва.⁶

Важно је нагласити да ова два дела са том тематиком нису усамљене појаве. И код других представника немачког романтизма, попут Новалиса и Е. Т. А. Хофмана, срећу се сличне, демонизоване, женске фигуре, те се *Мермерна сџаџуа* и *Руненберџ* могу посматрати, пре као узорне новеле, него изузеци.

Ајхендорфова Венера и Тикова фатална жена представљене су као пројекције фантазије младих мушкараца. Њихово постојање је дискутабилно, штавише, може се тврдити да оне у свести других ликова не постоје, тј. да је њихова егзистенција упитна у реалном свету, али сигурна у свету мушких протагониста.

3 Уп. Silvia Bovenschen: *Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos: Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung*. In: Claudia Opitz (Hg.): *Der Hexenstreit: Frauen in der frühneuzeitlichen Hexenverfolgung*. Freiburg: Herder, 1995, 43-50.

4 Уп. Helmut Schanze (Hg.): *Romantik-Handbuch*. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2003, 531.

5 Уп. Wolfgang Beutin et al.: *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, 223.

6 Уп. Andreas Mudrak: *Lektüreschlüssel: Joseph von Eichendorff: ‚Das Marmorbild‘*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2008, 40.

Мистична женска појава у *Мермерној статуи* приказана је, у први мах, као класична слика женске лепоте, Венера, и може се објаснити као „фантастично конкретизовање илузије.“⁷ Ова „дама“ је представа женске чулности, међутим, њено завођење није ограничено само на физичку, већ укључује и психичку привлачност. У њој се стапају чулна Венера и дивља Дијана. Обучена у сјајну хаљину за лов, она буди радост и страх код мушкараца, управо она амбивалентна осећања која би богиње лепоте и лова требало да изазову:

„Er sah nun, wie sie über die Wiese dahinging, von mehreren reichgeschmückten Dienern empfangen wurde und in einem schnell umgeworfenen, schimmernden Jagdkleide einen schneeweißen Zelter bestieg. Wie festgebannt von Stauen, Freude und einem heimlichen Grauen, das ihn innerlichst überschlich, blieb er stehen, bis Pferde, Reiter und die ganze seltsame Erscheinung in die Nacht verschwunden war.“⁸

Ајхендорф елементе античке митологије скоро неприметно и вешто комбинује са библијским моментима. Змија, која пада са зидова Венерине палате, подсећа на прогон из раја, а тиме се и Венерино завођење индиректно декларише за грех.⁹

Лик мистичне даме приказан је црно-белом техником, и у њеној појави није указано на позитивне особине. Овај женски лик је представљен као објекат мушке пожуде, као сексуална фантазија без индивидуалних црта, и као таква она је осуђена на пропадање и претварање у бледу мермерну статуу. Код њеног описа посебно су истакнуте очи које су заводљиве и опасне, а које на крају постају беживотне: слика Венере постаје слика смрти. Због тога се у њеном приказу не може говорити о трансценденталности, већ о празној вечности.¹⁰ Демонско је код Ајхендорфа присутно у различитим мотивима и у одређеним симболима; значајну улогу играју пре свега маске, змије, златни накит, око и на крају лик двојника.¹¹

Тумачење лика Венере као производа адолесцентске маште¹² само потврђује тезу о претварању жене у објекат и о њеном демонизовању у Ајхендорфовој новели. Код Тика срећемо сличну појаву, само што жена-демон није производ маште, већ лудила.

Мистериозна лепотица са Руненберга је дивља, неухватљива и хладна, попут стене. Када се Кристијану приказује као жена из шуме (нем. Waldweib), она симболизује некултивисану природу:¹³

„Er sah dem Scheine nach, und entdeckte, daß er in einen alten geräumigen Saal blicken konnte, der wunderlich verziert von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandel-

7 Manfred Beller: *Narziss und Venus: Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘*. In: *Euphorion* 62 (1968), 126.

8 Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild: Novelle*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008, 31.

9 Уп. Lothar Pikulik: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ‚Das Marmorbild‘*. In: *Euphorion* 71 (1997), 139.

10 Уп. Fred Lönker: *Nachwort zum ‚Marmorbild‘*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008, 77.

11 Уп. Hans Georg Pott: *Eichendorff und das Unheimliche*. In: Konrad Ehlich (Hg.): *Eichendorffs Inkognito*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1997, 254.

12 Уп. Klaus Köhnke: *Mythisierung des Eros: Zu Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘*. In: *Acta Germanica* 12 (1980), 136.

13 Уп. Kathrin Geltinger: *Der Sinn im Wahn: ‚Verrücktheit‘ in Romantik und Naturalismus*. Marburg: Tectum Verlag, 2008, 47-48.

nden Lichte durcheinanderbewegten, welches eine große weibliche Gestalt trug, die sinnend im Gemache auf und nieder ging. Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören, so groß, so mächtig waren ihre Glieder, so streng ihr Gesicht, aber doch dünkte dem entzückten Jünglinge, daß er noch niemals solche Schönheit gesehen oder geahnet habe.“¹⁴

Сјај камења и кристала, величина њене појаве, снага њених удова и строге црте лица одају утисак лепоте и округлости, сирове природности и необуздане моћи. Као у *Мермерној сћаишу*, и код Тика је овај женски лик уско повезан са сликом богиње Дијане. За разлику од Ајхендорфовог Флорија, код кога чулност игра *комплемента*рну улогу (Венера на неки начин допуњује Бјанкину невиност), Гиле жену са Руненберга тумачи као *алтернативу* и наглашава да је ова сексуалност могућа *искључиво изван* културног подручја.¹⁵ Као у *Мермерној сћаишу*, тако се и у *Руненберџу* уочава контраст између реалног и ирационалног света, међутим, код Тика се конфликт не разрешава измирењем ова два света или бегом из имагинарног као код Ајхендорфа, већ трагичном пропању протагонисте. Дакле, мистериозна жена је носилац не само демонских, већ и фаталних карактеристика, а њена сексуалност има трагичне последице по главни лик. Као и у *Мермерној сћаишу*, ова жена нема никакве индивидуалне црте, приказан је само њен физички изглед, као и њен утицај и утисак који оставља на Кристијана. Дакле, карактеризација се спроводи *искључиво* кроз пожуду протагонисте, а жена као сексуални објекат привидно извршава *’насиље’* над мушким ликом. Код Ајхендорфа је то приказано на следећи начин:

„Über den stillen Garten weg zog immerfort der Gesang wie ein klarer, kühler Strom, aus dem die alten Jugendträume herauftauchten. Die Gewalt dieser Töne hatte seine ganze Seele in tiefe Gedanken versenkt, er kam sich auf einmal hier so fremd und wie aus sich selber verirrt vor. Selbst die letzten Worte der Dame, die er sich nicht recht zu deuten wußte, beängstigten ihn sonderbar - da sagte er leise aus tiefstem Grunde der Seele: 'Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt!'“¹⁶

Мешавина страха и појуде привидно не оставља протагонисти никакав избор. Он је приказан као жртва женске надмоћи, те се, у немогућности да се одбрани, препушта њеним чарима, које га подсећају на детињство. Овде је могуће направити паралелу између лика фаталне жене и мушке пројекције мајке: адолецентски страх од сексуалности с једне стране, и жеља за њеним испољавањем с друге, могу бити производи страхопоштовања усмереног ка мајчинској фигури, али и разлози немоћи одупирања мушкарца фаталној привлачности Венере.

2. Бјанка и Елизабет

Поред мистериозних жена, у Тиковој и Ајхендорфовој новели се јављају и жене из свакодневног света, које су представљене као опозиција фаталној Венери и жени са Руненберга. Карактеризација Бјанке и Елизабет је уско повезана са ликом девице Марије, њихова појава је чиста, безгрешна и лишена сваке сексуалности. Антагонистички пар Венера-Богородица одговара типизираним сликама

14 Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert/ Der Runenberg: Märchen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2007, 34.

15 Уп. Klaus F. Gille: *Der Berg und die Seele: Überlegungen zu Tiecks, Runenberg*. In: *Konstellationen: Gesammelte Aufsätze zur Literatur der Goethezeit*. Berlin: trafo verlag, 2002, 256.

16 Eichendorff, 39-40.

жена грађанског друштва. Вештица и светица су постале мит, а демонизовање и идеализовање жене су у суштини две стране исте медаље.¹⁷ Сексуалност се, дакле, с једне стране демонизује и патологизује, а с друге спиритуализује кроз слику девице Марије.¹⁸

Сучељавање ове две женске фигуре наглашено је и кроз супротстављеност простора у којима оне бораве. Бјанка и Елизабет живе у равници, селу. Оне су окружене вегетативним светом. Може се рећи да ово поднебље зрачи јаком монотонијом, недостаје му збивања и промена.¹⁹ Мистериозна Тикова жена живи на планини, у опасном и непознатом пределу, а код Ајхендорфа је Венера повезана са морем и сиренама, те самим тим представљена као далека и недостижна. Овај топографски контраст указује на алегоријску суштину дела: супротстављеност уздигнутог љубавног и естетског ужитка, с једне стране, и досадне брачне и породичне свакодневнице, с друге.²⁰

Бјанка и Елизабет су представљене као бесполна бића, хермафродити, и у потпуности су десексуализоване. Код њих не постоји ерос, већ каритас, који код Ајхендорфа односи победу над сексуалношћу. Флоријева одлука да се на крају окрене вољеној Бјанки (када се она појављује обучена као дечак) може се тумачити као одлучивање за виши принцип.²¹ Име Бјанка (итал. *bianco, bianca*) указује с једне стране на везу с белом бојом, дакле чедношћу, а с друге стране на бледило, недостатак јачине и продорности њеног карактера.

Обе жене су приказане као невине, нежне, али спремне да се подреде мушкој одлуци и доминацији. Бјанка пати због незаинтересованости и дистанцираности Флорија. Одмах након његове одлуке да јој се посвети, она га прихвата без поговора и срећна је што је изабрана, иако је била друга опција, утешна награда:

„Da sagte Florio, zu Bianka gewendet: „Ich bin wie neugeboren, es ist mir, als würde noch alles gut werden, seit ich Euch wiedergefunden. Ich möchte niemals wieder scheiden, wenn Ihr es vergönnt.“

Bianka blickte ihn statt aller Antwort selber wie fragend mit ungewisser, noch halb zurückgehaltener Freude an und sah recht wie ein heiteres Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels aus.“²²

Елизабет је приказана као идеална супруга. Она је вредна жена са врлинама која воли свога мужа, која му је родила много деце. Њена лепота је људска, а самим тим и пролазна.²³ Она представља миран живот и оличење је старих хришћанских вредности. За разлику од привидног задовољства које на крају осећа Бјанка, Елизабет је осуђена на љубавну и материјалну пропаст, те се сеоска идила претвара у трагедију. За оба женска лика је карактеристично да су њихове судбине детерминисане одлукама мушкараца: Флоријо се одлучује за Бјанку, а Кри-

17 Уп. Bovenschen: *Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos*, 78.

18 Уп. Hartmut Böhme: *Romantische Adoleszenzkrisen: Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann*. In: *Text und Kontext*. Band 10: *Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen/ München: Wilhelm Fink Verlag, 1981, 159.

19 Уп. Geltinger, 37.

20 Уп. Detlef Kremer: *Romantik*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2003, 193.

21 Уп. Heide Hollmer; Albert Meier: „So oft der Lenz erwacht“: *Zu einigen Motivzusammenhängen in Joseph von Eichendorffs „Das Marmorbild“*. In: Wolfgang Bunzel (Hg.): *Schnittpunkt Romantik: Text und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997, 79.

22 Eichendorff, 49.

23 Уп. Geltinger, 47.

стијан напушта Елизабету и уништава њен живот, али и судбину целе породице: „Das ganze Dorf trauerte um den jungen Pachter, Elisabeth war untröstlich, die Kinder jammerten laut.“²⁴ Оне су, дакле, типови послушних домаћица, пасивних жена, које нису у могућности да се издигну изнад своје типизираности и остваре себе као индивидуе, тј. субјекте, а то значи, бића оспособљених за самостално мишљење и делање, дакле, ослобођених туђег вођства и надмоћи.

3. Мушкарац између две жене

Кристијан и Флоријо заузимају централну позицију у констелацији ликова у обе новеле. На месту између два света, реалног и имагинарног, обојица се првобитно одлучују за фантастичну сферу, дистанцирају се од добрих, верних и племенитих жена и окрећу се фаталном и сексуалном.

Одлучност мушких протагониста да приступе имагинарном свету може се интерпретирати на више начина. Валтер Минц иницијацију главног лика у свет Руненберга посматра као пројекцију његовог унутрашњег стања, те се Кристијановим лудилом може објаснити његова парадоксална потрага за транспарентношћу у тами, за кристалом у обичном камену, за мистеријом у хаосу.²⁵ Нарцисоидности се често повезује са Ајхендорфовим Флоријом. Он у Венери препознаје слику из ране младости. Флоријев сан са сиренама и потонућем у воду је елемент мита о Нарцису.²⁶ Управо ова визија о пропасти је тренутак у коме до тада тако јасан лик Бјанке полако бледи у његовом сећању, док у исто време почиње да га заводи Венера, која представља пројекцију, осликавање и ехо Флоријеве нарцисоидне егзистенције.

Ајхендорфова Венера и Тикова мистериозна жена могу се, такође, тумачити као персонификација поезије.²⁷ Овим приступом би се могла пратити романтичарска тежња ка универзалној поезији, синтези лепоте и поезије, ка бесконачном и неуништивом. Тиме би се могла оправдати фатална привлачност, али не и необуздана сексуалност коју ове жене буде код мушких протагониста, као ни крајњи ефекат: Кристијаново лудило и Флоријев бег у стварност. Белер на примеру *Мермерне сћаишуе* закључује да је лик Венере уведен управо да би се указало на искушења и опасности романтичарског песништва, јер хришћанска митологија не познаје такву врсту фасцинације класичном лепотом и демонском снагом у једном лику. Под искушењем и опасношћу се подразумева одступање од хришћанских начела, јер Ајхендорфова етичка интенција условљава одређена естетска ограничења против којих се романтизам начелно борио.²⁸ Ова интерпретација се може сматрати прихватљивом, уколико се ти ликови тумаче искључиво као алегорични прикази, што би, међутим, довело до поједностављивања њихове улоге и сврхе.

Унутрашње дилеме Кристијана и Флорија могу се посматрати и као адолесцентски процес сазревања, а њихово кретање у простору (брдо, равница) као маркирање одређених животних фаза. Прво Кристијаново путовање на планину је крај детињства. Адолесценција завршава повратком у равницу и он у њој во-

24 Tieck, 51.

25 Уп. Walter Münz: *Ludwig Tieck: ‚Der blonde Eckbert/ Der Runenberg‘*. In: *Interpretationen: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1996, 29-30.

26 Уп. Beller, 121.

27 Уп. Beller, 137.

28 Уп. Ibid, 141-142.

ди породичан живот одрасле особе. Каснији повратак у шуму и на планину више није у знаку адолесцентске кризе, већ лудила.²⁹ Код Ајхендорфа је избегнута трагедија, те се овај процес сазревања може посматрати као успео – Флоријо је у стању да разликује добро од лошег, да побегне од фаталне жене и одлучи се за Бјанку. С друге стране, о сретном завршетку би се могло говорити само када бисмо знали да Бјанка постаје „*femme totale*“;³⁰ тј. да превазилази границе типизираности, до чега, међутим, не долази. На крају дела она се појављује као слика анђела, потпуно лишена сваке одлучности и самосвесности. У њеном карактеру не постоји снага да се избори за своје потребе, она кроз цело дело остаје пасивна, те самим тим само објекат мушке контроле. Ова *femme innocente* не успева да се издигне изнад подређености мушкарцу и постане субјекат.

Насупрот Бјанки, Тикова Елизабет покушава да преузме контролу тако што се удаје за другог мушкарца у нади да ће други брак побољшати њену несрећну ситуацију. Ни она, дакле, не успева да пронађе решење, већ се поново потчињава и њена несрећа почива управо на несамосталности, тј. немогућности да сама изгради своју срећу. Њен живот контролишу и граде мушкарци, тако да она игра улогу објекта у сопственој судбини: „[...] er suchte sich zu zerstreuen, und trank häufigen und starken Wein, der ihn verdrießlich und jähzornig machte, sodass oft Elisabeth mit heißen Zähren ihr Elend beweinte.“³¹

Централна улога мушкарца у односима родова је везана за потчињавање жена, које се може развити у два правца: спуштање жене на ниво чисте чулности или одузимање њених родних особености и потпуна десексуализација.

Примарна, тј. површинска констелација по којој се мушкарац може посматрати као жртва женског „насиља“, жртва прождрљиве слике мајке која га позива у своју палату да би га у потпуности контролисала, замењена је другим односом родова, односом у коме је жена само пројекција мушке фантазије: она не може да врши насиље када постоји само у машти протагонисте.

Питање зашто се аутори немачког романтизма одлучују за ове типизирани, али и, надасве, негативне слике жена, остаје отворено за даља истраживања. Такође се отварају поља приступа другим романтичарским новелама са аспекта *gender studies*, те занимљиво питање о улози жене кроз векове, тј. о пројекцији жене у делима мушких аутора – тема која изнова постаје интересантна и непресушна.

Литература

Примарна литература

EICHENDORFF, Joseph von: *Das Marmorbild: Novelle*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2008, 31, 39-40, 49.

TIECK, Ludwig: *Der blonde Eckbert/ Der Runenberg: Märchen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2007, 34, 51.

29 Уп. Böhme, 136-137.

30 Michiel Sauter: *Marmorbilder und Masochismus: Die Venusfiguren in Eichendorffs ‚Das Marmorbild‘ und in Sacher-Masochs ‚Venus im Pelz‘*. In: *Neophilologus* 75 (1991), 126.

31 Tieck, 51.

Секундарна литература

BELLER, Manfred: *Narziß und Venus: Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘*. In: *Euphorion* 62 (1968), 121, 126, 137, 141-142.

BERGER, Claudia: *Identität*. In: Christina von Braun; Inge Stephan (Hg.): *Gender @ Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage. Köln: Böhlau Verlag, 2009, 50.

BEUTIN, Wolfgang et al.: *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, 223.

BÖHME, Hartmut: *Romantische Adoleszenzkrisen: Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann*. In: *Text und Kontext*. Band 10: *Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen/ München: Wilhelm Fink Verlag, 1981, 136-137, 159.

BOVENSCHEN, Silvia: *Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos: Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung*. In: Claudia Opitz (Hg.): *Der Hexenstreit: Frauen in der frühneuzeitlichen Hexenverfolgung*. Freiburg: Herder, 1995, 43-50, 78.

BOVENSCHEN, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 68.

GELTINGER, Kathrin: *Der Sinn im Wahn: ‚Verrücktheit‘ in Romantik und Naturalismus*. Marburg: Tectum Verlag, 2008, 37, 47-48.

GILLE, Klaus F.: *Der Berg und die Seele: Überlegungen zu Tiecks ‚Runenberg‘*. In: *Konstellationen: Gesammelte Aufsätze zur Literatur der Goethezeit*. Berlin: trafo verlag, 2002, 256.

HOLLMER, Heide; Meier, Albert: *‚So oft der Lenz erwacht‘: Zu einigen Motivzusammenhängen in Joseph von Eichendorffs ‚Das Marmorbild‘*. In: Wolfgang Bunzel (Hg.): *Schnittpunkt Romantik: Text und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997, 79.

KÖHNKE, Klaus: *Mythisierung des Eros: Zu Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘*. In: *Acta Germanica* 12 (1980), 136.

KREMER, Detlef: *Romantik*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2003, 193.

LÖNKER, Fred: *Nachwort zum ‚Marmorbild: Novelle‘*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008, 77.

MUDRAK, Andreas: *Lektüreschlüssel: Joseph von Eichendorff: ‚Das Marmorbild‘*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008, 40.

MÜNZ, Walter: *Ludwig Tieck: ‚Der blonde Eckbert/ Der Runenberg‘*. In: *Interpretationen: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996, 29-30.

PIKULIK, Lothar: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ‚Das Marmorbild‘*. In: *Euphorion* 71 (1997), 139.

POTT, Hans Georg: *Eichendorff und das Unheimliche*. In: Konrad Ehlich (Hg.): *Eichendorffs Inkognito*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1997, 254.

SAUTER, Michiel: *Marmorbilder und Masochismus: Die Venusfiguren in Eichendorffs ‚Das Marmorbild‘ und in Sacher-Masochs ‚Venus im Pelz‘*. In: *Neophilologus* 75 (1991), 126.

SCHANZE, Helmut (Hg.): *Romantik-Handbuch*. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2003, 531.

**GESCHLECHTERBEZIEHUNGEN IN LUDWIG TIECK'S NOVELLE *DER RUNENBERG*
UND IN JOSEPH VON EICHENDORFF'S *DAS MARMORBILD***

Zusammenfassung

In Tieck's märchenhafter Novelle *Der Runenberg* und in Eichendorff's Novelle *Das Marmorbild* werden ähnliche Figurenkonstellationen dargestellt: ein Mann zwischen zwei Frauen. Für beide Werke ist es charakteristisch, dass man zwei Präsentationen der Weiblichkeit in ihnen findet: eine dämonisierte, sinnliche Frau einerseits, und ein unschuldiges und desexualisiertes Mädchen andererseits. In dem Beitrag werden die Beziehungen zwischen den Geschlechtern aufgezeigt und interpretiert, und die passive Rolle der Frau im Vordergrund präsentiert: die Frau als Objekt der männlichen Kontrolle und ihre Unmöglichkeit sich als selbständiges Subjekt zu verwirklichen.

Milica Bojović

ХЕГЕМОНИ МАСКУЛИНИТЕТ ДАВИДА КОПЕРФИЛДА У ИСТОИМЕНОМ РОМАНУ ЧАРЛСА ДИКЕНСА

Рад се бави објашњењем хегемоног маскулинитета Давида Коперфилда у истоименом роману Чарлс Дикенса. Хегемони маскулинитет представља најдоминантнији облик маскулинитета, док су остали облици маргинализовани. Хегемона доминација дешава се када доминантне групе убеђују остале, истичућу уобичајени поглед друштвене реалности која подржава њихову позицију. Рад се заснива на теорији Боба Конела као и на Бурдијеовој дефиницији културног капитала. Кроз Давидов маскулинитет пратимо заступање хијерархије која показује да односи између хегемоног маскулинитета и рода нису једноставни. Да би се разумео хегемони маскулинитет потребно је разјаснити односе моћи, производње и емотивне везаности.

Кључне речи: хегемони маскулинитет, културни капитал, класна одређеност

У концепту хегемоног маскулинитета¹, хегемони подразумева друштвени утицај, који се постиже у приватном животу и културним процесима, као и превласт у домаћинству. Хегеменост се не односи на превласт засновану на снази, али је не искључује потпуно. Физичко или економско насиље подржава доминантни културни модел или идеологије оправдавају носиоце физичке моћи.

Веза између хегемоног маскулинитета и патријархалног насиља је веома блиска, иако не једноставна. Хегеменост не означава потпуну културну доминацију, брисање алтернатива, већ пре превласт постигнуту у оквиру равнотеже снага. Други модели и групе су потчињени а не елиминисани. Овај маскулинитет је јаван и не подразумева нужно моћне мушкарце, већ пре оно што одржава њихову моћ и што је већина мушкараца мотивисана да подржава. Он подразумева велику меру пристанка.

Давид Коперфилд има користи од потчињености жена а његов хегемони маскулинитет је израз поменути премоћи. Однос између хегемоног маскулинитета и израженог феминитета подразумева одржавање праксе која институционали-

1 Connell Bob у делу *Gender and Power*, Cambridge, Polity 1987 објашњава хегемони маскулинитет и враћа се на Грамшијеву анализу класних односа у Италији, одакле је термин хегемони позајмљен.

Bob Connell заступа мишљење да не постоји један облик маскулинитета у западном друштву, већ су у питању само различити начини постојања (као мушкарац или као жена). Постоје културно доминантни облици рода које описује као хегемони маскулинитет, коме супротставља феминитет. И ту издваја наглашени феминитет и друге мање видљиве форме. Грамши је развио теорију неједнакости која се примењује на односе расе, класе и рода. Долазимо до неједнакости рода која је кључна за хегемони маскулинитет. Конел истиче да теорије родних односа носе одговорност за разлике између мушкараца и облика маскулинитета. Његова теорија хегемоног маскулинитета наговештава да различити маскулинитети постоје симултано и стратификовани су у вези са хегемоним или најдоминантнијим маскулинитетом. Грамши истиче да хегеменост истрајава захваљујући владајућим групама које добијају пристанак нижих група. Владајуће групе морају да убеду друге у своју легитимност иако се ниже групе боре да би се одупрле својој маргинализацији. Хегемона доминација дешава се када доминантне групе убеђују остале истичућу уобичајени поглед друштвене реалности која подржава њихову позицију.

зује мушку доминацију над женама. У том смислу Давидов маскулитет мора створити успешну заједничку стратегију према женама. Због комплексности родних односа једноставна стратегија није могућа, па је потребно сложеније решење.

Хегемони маскулитет обухвата отвореност према домаћинству² и хетеросексуалну привлачност. Он настаје у односу на жене и потчињене маскулитете. Ови други маскулитети не морају се јасно дефинисати а постизање хегемонности може се састојати у спречавању алтернатива које би стекле културну одређеност и тако биле ограничене на приватност и несвесно. Давидов хегемони маскулитет је блиско повезан са институцијом брака,³ али Давид такође поседује особине потчињеног маскулитета то јест хомосексуалност.⁴ Тиме он идеолошки ратује и пркоси хегемонности. Кроз његов маскулитет пратимо заступање хијерархије која показује да односи између хегемона и рода нису једноставни, и истичући колико су други маскулитети маргинализовани и колико се најдоминантнији облик повезује са традиционалним особинама. Јер Давид је јак, успешан,⁵ способан, поуздан, има моћ и држи све под контролом и подржава родне подела рада.

Да би се разумео хегемони маскулитет потребно је разјаснити односе моћи, производње и емотивне везаности. Ако говоримо о моћи, говоримо о потчињености Давидових жена и његовој доминацији, тачније патријархату.⁶ Он

2 Кућа је Давидово место, не само у смислу поседовања, већ место где се испуњавају најдубље потребе. Његово понашање посматра се у односу на идеал куће. И он као и остали мушкарци средње класе мора да испуни захтеве кода домаћинства. Живот у кући је манифестација његове родне одређености која је конструисана кроз односе у породици. Начин на који су ти односи успостављени условљен је културним очекивањима. Давидов маскулитет који се показује у кући више је од скупа индивидуалних искустава јер однос према кући није само под утицајем мреже односа у коју је уплетен, већ и под утицајем осећаја шта је добро или лоше за њега као мушкарца. Кућа је од централне важности за његов маскулитет, јер је то место где је као дечак дисциплинован, а као зрео мушкарац домаћин, центлмен средње класе који тежи сексуалном романтичном задовољству.

Његово кућа ствара услове за приватан живот и истовремено представља круцијалну фазу да буде друштвено признат као зрела, потпуно маскулина личност. Дужност му је да заштити кућу, што није само израз моћи над потчињенима, већ и израз колективних мера које истовремено показују повезаност маскулитета са храброшћу. Односи у кући су односи производње, којима управља Давид као прави хегемони мушкарац.

3 Брак се подудара са два знака сазревања мушкарца, а то су развој каријере и оснивање породице. Мушкарац не може да мисли о браку ако не може да издржава породицу. Тако да брак прати налазак посла, партнерство у фирми, наслеђивање имања. Давид Коферфилд се бори у такмичарској дивљини тржишта да би обезбедио своју породицу, док по њему жена треба да буде потчињена и пружи мирно уточиште у кући. Зато што муж доноси приход који подржава уређење домаћинства, жена је материјално зависна.

4 То показује Давидов однос са Стирфордом.

5 Да би успео у послу он мора научити да се облачи за успех, то јест да носи одговарајућу одећу да би постигао утисак углађености, реда и амбиције. Његов пословни успех се везује за одређени низ културних норми повезаних са начином облачења. Начин одевања представља видљиви аспект културног капитала који је повезан са друштвеним статусом у различитом друштвеном окружењу. За Пјер Бурдијеа културни капитал представља „низ културних укуса, вештина и знања.“ Ако Давид Коферфилд буде разумео и ценио културне норме које заступају они са друштвеном моћи, имаће већу способност да сам поседује те моћи.

Бурдије Пјер, „Класни укуси и животни стилови“, Градина бр. 9-10, Ниш, 1987, 41-61.

6 Његов маскулитет се ствара на три поља: у кући, на послу и свим мушким односима. Давидова патријархална улога је потребна за маскулитет и самопоштовање. Потпуни Давидов хегемони маскулитет дар је оних који су му равни по пореклу. Заснива се на његовом дечачком животу ван породице и остварује се економским достигнућима у јавној сфери, а означен је мушком ини-

профитира од хегемоности ,патријархата и потчињености и својом влашћу и рационалношћу даје им легитимитет. Ако говоримо о родним поделама рада имамо у виду поделу задатака између жена и мушкараца и економске последице те поделе. Давидова жена треба да одржава домаћинство, док ће он зарађивати за живот. Тако приватна сфера домаћинства припада Дори, касније Агнес, док јавна сфера припада Давиду који одржава моћ кретањем између јавне и приватне. Свака криза у односима моћи представља претњу хегеконом маскулинитету.

У установљеном родном реду емотивна везаност показује се кроз хетеросексуални пар. Када говоримо о производњи овај облик маскулинитета повезан је са особинама мушкараца да зарађује новац, издржава породицу. Давид вредно ради и испуњава поменуте обавезе. Међутим он није типичан хетеросексуални мушкарац, друштвено изабран за хегемони маскулинитет који својим пословима брани идеолошку, економску и хетеросексуалну доминантност, иако добија сву корист од постојећег родног система: економску предност, власт, могућност развоја каријере, престиж, могућност доношења одлуке, одржавање моћи над женама.

Хегемони однос подразумева образовање. Оно повезује неједнакост класе и рода у веће структуре хегемоне контроле. образовање испитује Бурдјеову верзију теорије репродукције. Поменута студија открива да велику улогу има културни капитал. У школу коју Давид Коперфилд похађа ђаци доносе културни капитал који утиче на њихов успех у тој институцији. Многим ђацима недостаје културни миље и вештине које школа цени, што често доводи до њихове отуђености и маргинализације, јер они који имају моћ дефинишу културни капитал тако да то одражава њихова интересовања и укусе. Други вид теорије репродукције води нас до Мишел Фукоа.⁷ Он испитује како школска дисциплина управља ђацима, идентификујући оне који се уклапају у норму правог ђака, а нарочито оне који се не уклапају. Фуко сматра да се модерна контрола спроводи кроз технике надгледања и физичке наредбе, или дисциплином која се спроводи на телу. Крајњи циљ и последица дисциплине је нормализација.

Елиминишу се све друштвене и психолошке неправилности да би Давид постао послушни субјект, тако што ће се његов ум и тело преобликовати. Иако је Фуко фокусирао своју анализу на затвор, тврдио је да било која модерна институција укључујући школу спроводи сличне дисциплинске технике које доводе до нормализације. Све је то у циљу потчињености, јер школа Давида Коперфилда користи дисциплину да би преобликовала понашање и изглед ђака а њихово тело показало прихватљиво нормативно држање. Манири, стил, говор тела, усмено изражавање, не само Давидови већ и других ђака утичу на примену школских правила. Вредност културног капитала и циљ дисциплине не појављују се у оквиру званичног плана њихове школе. Таква школска организација је прожете идејама и праксама које се односе на класу и род а на ђацима је да разумеју ове

цијацијом. У његовом животу успоставља се равнотежа такмичења и другарства када као дечак учи како да постане део колективног мушког гласа заједнице. Али успех овог прогреса до сазревања има последице не само за њега већ и за његовог оца.

Давид Коперфилд не представља прави израз хегемоничног маскулинитета. То нас доводи до хомодруштвености, тачније његовог редовног дружења са другим мушкарцима, чиме маскулина страна бива препозната и хваљена и постаје средство јачања родне привилегованости. Тако се маскулинитет одређује јавном судбином, која искључује особине феминитета. Радам развија свој маскулинитет и као прави центлмен супротставља се жени куће.

7 Фуко Мишел, *Надзирајући и кажњавајући*, Просвета, Београд, 1987.

концепте. Скривени план школе објашњава ове концепте као природне. Тајни план спајамо са хегемоним маскулинитетом и видимо како опште идеје и праксе школе фаворизују хегемони модел. Све то помаже да се измами пристанак оних који не показују културни капитал, што нам олакшава коцептуализацију разлика и неједнакости и показује праксе кроз које школа производи различите неједнакости. Привилегија образовања одређује Давидов положај који је повезан са његовом родном и класном одређеношћу. За разлику од деце средње класе, фаворизују се и не заслужено поштују припадници више класе.⁸ Образовање и друштвени манири су неопходни да би Давид постао викторијански херој и џентлмен срење класе.⁹ И образовање и посао имају за циљ развој аутономне моралне особе. Посао надокнађује образовање које школа не пружа. Он налази пут до среће на вишој класној лествици захваљујући посвећености својој професији. Преузима контролу над својим животом тек када је приморан да напусти ситуацију која му је „купљена“ у адвокатској канцеларији и почиње обуку, постаје писац и критичар, што ће довести до његовог крајњег успеха.

Бити џентлмен подразумева и интелектуалну и моралну супериорност која опаравдава и чини природном класну структуру друштва. Херојево путовање је истовремено прогрес кроз живот кроз који он побеђује непријатеље и супротности и коначно достиже зрело доба као џентлмен Он поседује основну особину хегемоног маскулинитета а то је контрола над собом, околином и светом .

Читаочево разумевање хегемоног маскулинитета зависи од прихватања идеологије енглеског класног система и чињенице да је хијерархиска структура класе природни услов друштвеног постојања као и да је живот радничке класе инфериоран, не само у материјалном погледу, већ и у погледу прилика за морални и интелектуални развој.¹⁰ Ипак Давид успева да заузме сигурно место на вишем степену класне лествице. И упркос евидентној посвећености друштвеној правди Давид Коперфилд прихвата као природно постојање хијерархије којом доминирају господа, која су због своје економске моћи и контроле вође друштва. Џентлмен средње класе своју праву природу показује у породици , у односу према женама, он пролази пут од скромног живота до богатства и верује у могућ-

8 На пример у случају Стирфорда очигледно је да га третирају много боље него Давида и друге ђаке у Салем Кући. Чак га веома цене Давид, Пеготи и Хам који су припадници ниже класе а заправо би Стирфорт требало њих да поштује због њиховог моралног карактера. Он константно ни подаштава и угњетава оне који су нижег статуса као што су господин Мел и Хам, на пример оног тренутака када се вери са малом Емили.

9 Давид Коперфилд је типичан млади џентлмен раног викторијанског доба. Он поседује образовање џентлмена средње класе иако је сироче и нема универзитетску диплому. Либералних је уверења, али подржава естаблишмент. На пример он не доводи у питање друштвене конвенције које осуђују његову пријатељицу Емили јер је имала аферу. Он верује да је важно вредно радити, успети у каријери и зарадити новац. Верује у Бога мада га у зрелијем добу не видимо како иде у цркву. Битна вредноста за њега је хармонија куће .

10 „Када га очух Мердстон шаље у складиште вина да пере флаше Давид је дубоко узнемирен јер осећа да су му ускраћени потребни услови за лични развој у овој непријатној ситуацији. No words can express the secret agony of my soul as a sunk into this companionship.... And felt my hopes of growing up to be a learned and distinguished man crushed in my bosom. The deep remembrance of the sense I had of being utterly without hope now , of the shame I felt in my position, of the misery it was to my young heart to believe that day by day what I had learned, and thought, and delighted in, and raised my fancy and my emulation up by would pass a way from me little by little, never to be brought back any more, cannot be written.“
Dickens Charles *David Copperfield*, Penguin Books , England, 1994, 159.

ност друштвене и класне мобилности, при чему је његов развој у класном напредовању важнији од саме каријере.

Он је утеловљење вредности викторијанске средње класе.¹¹ Дикенс не приказује црно белу слику моралности, али показује да су богатство и класа непоуздани показатељи карактера и моралности, и позива нас да судимо о ликовима на основу њихових индивидуалних подвига и квалитета, не узимајући у обзир како их сурови свет третира. Класна одређеност одређује Давидов пут сазревања и моралности.

Тежња ка жељеном друштвеном статусу¹² употпуњава се свешћу о класним поделама. Он открива „тајну агонију своје душе“ и потпуно је скрхан.¹³

Док роман привилегује чланове оних група које се сматрају зрелијим (мушкарци, средња класа, Енглези), они мање зрелији (жене, радничка класа) у свом сазревању инсистирају на способности и праву да уђу у свет зрелијих. Класне одређености утичу на Давидово индивидуално сазревање и развој али истовремено показују сазревање британског друштва које ће се тек десити.

На крају можемо закључити да је култура средње класе повезана са поларизованим разумевањем рода. Посао је кључан за самодисциплину викторијанског мушкарца. Родни односи су трансформисани наметнутом дисциплином. Дисциплинска снага је ублажена потребом за слободом. Давид сам бира самодисциплину. На микрокосмичком плану дужност постаје саможртвовање које подразумева самопорицање и уздржавање. Давидова потреба за радом израз је маскулине моралности. Рад је маскулина дужност мушкарца. Да би се утеловио и одржао хегемони маскулинитет учитељи морају да раде на развоју љубави пре-

11 Припадник је средње класе у успону, класе трговаца, службеника, власника малих радњи, за коју Маркс сматра да ће се брзо укључити у радничку класу процесом историјске еволуције. То је класа чији се број повећава пре него смањује. Велика незаинтересованост једних припадника класе за друге даје нам слику друштва које чини Лондон, који постаје средиште модерних урбаних услова у којима се установљени модели људских односа распадају да би били замењени агресивним индивидуализмом, који се за узврат манифестује у економској експлоатацији. Марксов став је битан да би се интерпретирало и разумело викторијанско друштво и класни систем као и нова класна свест коју обликује урбанизација. Уништавање друштвених односа постаје модел за будућност урбане цивилизације и норма буржоаских градова новог индустријског света. Друштвене хијерације капитала не састоје се од оштрог контраста богатих и сиромашних. Чланови различитих класа насељавају исти простор, исте улице и болују од могуће урбане болести. Овај роман показује предности и мане буржаског друштва и тешкоће радничке класе. Друштвени успех Давида Коперфилада и тријумф над несрећним околностима резултат је самодисциплине и охрабривања доктора Стронга, пре него што је узрок лоше дисциплине господина Мердстона или образовног система господина Крикла.

12 Тежња ка жељеном друштвеном статусу показује се и кроз Давидово и Дорино удварање и брак. Након финансиске пропасте госпођице Бетси, Давид је сиромашан, а Дора ће можда сама морати да обавља кућне послове. Па Давид покушава да заради новац да би Дори омогућио живот богатства. На свом путу Давид сусреће различите структуре класе викторијанске Енглеске. Сам Давид је сироче и схватање свог статуса показује у разговору са Емили Мала Емили је такође несрећна због свог нижег друштвеног статуса и класе и жели да постане дама па и због тога бежи са Стирфортом.

13 “My hopes of growing up to be a learned and distinguished man were crushed in my bosom.” Dickens Charles *David Copperfield*, Penguin Books, England, 1994.

Када се Давидово богатство промени он ужива у статусу центлмена и не жели да ико сазна како је некада био сиромашан. Међутим његови ставови према нижој класи се разликују од Стирфордских. Пеготи постаје његова сурогат мајка а остали чланови њене породице добри пријатељи, чак се и на извесно време заљубљује у малу Емили не размишљајући да би брак са њом био класно неприхватљив. Ипак он одржава и наглашава класну поделу, а то се показује када никако не исправља Пеготи и њену породицу када му се обраћају са „господине Давид“.

ма послу. Љубави која ће трајати и у зрелом добу својих ђака. Род и мушкост су еквивалентни. Да би задржао усмереност ка послу Давид мора одржати важност рада, мора да потисне своје жеље. Он жртвује своје жеље и спроводи самоконтролу.

Давид није агресиван, не прави се важан, не улази у туче, већ је миран. А да би остао такав он мора да побеђује, да и даље зарађује новац и зато се не такмичи, а ако се и такмичи онда је то једино са самим собом, и то због тога да би контролисао бол и уверио своје тело да га не повређује онолико колико га заправо повређује. Страшним радом и жртвом може натерати своје тело да постане архетип и идеал маскулинитета.

Његов идеални маскулинитет постаје роба ради промовисања друге робе. Он се може користити као објект, на начин на који је уобичајено да жене буду коришћене. Давидов модел за успешан живот као мушкарца је привид хетеросексуалног односа и уклопљеност у нормативне ставове друштва.

Када одлази из школе Давид је већ упознат са чврстином коју је стекао и спреман је за посао у коме мушкарци увек морају бити у свом хетеросексуалном мачо гарду.

Давид Коперфилд не показује ауторитарни, неосетљиви маскулинитет којим утишава опозицију. И није неко ко ствара мачо климу која обесхрабрује све. Упркос беспрекорном маскулинитету он показује своју рањивост што подвлачи неки вид несигурности, па је потребно нешто што ће подстаћи његов маскулинитет. Показује јаку потребу да избегне сумњу. Терет маскулинитета је велики и стварни али није толико тежак човеку који остаје у позицији из које спроводи контролу над другима. Његов маскулинитет је израз не само моћи већ и узнемирености. Он је настао као последица ригидног тренинга у школи који је довео до мржње према онима који бескрупулозно уживају у моћи над другима. Тешко се слаже са мушкарцима осим ако бар један није у супериорнијој ситуацији. Давид је потпуно у складу са маскулиним моделима достигнућа, стиче моћ, успех и има наизглед хетеросексуални брак. Жена му је потребна да би потврдио свој маскулинитет. Моћ је акумулисан кроз каријеру, а и Давид је као и свако дете средње класе образован да би схватио живот у светлу успеха и напретка. Понекад поједини мушкарци у његовом животу представљају претњу сигурности маскулинитета. Успешно постигнут маскулинитет може имати празну унутрашњост, јер структуре које га подржавају су структуре света манипулације и издаје, што може створити осећај кривице због неправедности моћи које мушкарци спроводе. Јер уколико Давид не поседује моћ над светом и женама постаће мртав. Он мора успоставити маскулину фантазију контроле над женама.

Кроз свој однос са Стирфордом Давид као да остаје заточен у свом маскулинитету, с којим жели да се суочи. Можда ће Давид образовањем стећи нову свесност, можда ће доћи до промене? Његова мушкост је израз нежности и интелектуалне преданости. Он је мушкарац обучен да буде чист, скроман, уредан, суздржаног гласа и не претерано истакнутих физичких особина. Његово срце није сурово и тиме потпуно одступа са својим хегемоним маскулинитетом. Али је ипак створен за борбу и то чини на свој посебан начин. Класне разлике су битне за развој његовог маскулинитета. Велику улогу има и радно заснована култура маскулинитета. Давид поседује личну амбицију, има друштвену одговорност, емотивно је суздржан, и тиме обликује доминантни маскулинитет у породици средње класе. У томе му помажу институције живота средње класе, нарочито школе.

Мушка сексуалност постаје центар страха од нереда и наставља да се бори да укроти природне снаге. Труд Давида Коперфилда да одржи своју позицију моћи у друштву као целини и очува снагу свога домаћинства ствара психолошку повратну реакцију у његовој личности. Он очајно тражи морални ред који ће помоћи контроли као и неморалним снагама тржишта. Мушка сексуалност виђења је као облик самоконтроле и ознака средње класе.

Многе дихотомије, бриге овог центмена средње класе имају своје корене у детињству где се стварају прве класне и родне поделе. Као дете научио је да одређени друштвени простори припадају одређеним друштвеним групама. Научио је да користи своје тело како би показао класне и родне границе. Пошто је преодређен да постане центмен он не седи на степеницама, стоји усправно, не звижди, не виче. Имитирајући одрасле средње класе, успева да научи навике команде кроз говор тела, кроз начин којим посматра људе. Домаћинство и животни стил средње класе помажу да се створи и одржи структура власти и личност као што је Давидова, која одговара групи која је инструментална у обављању послова, владању и убирању плодова викторијанског друштва. Наравно то не значи да ова класа не ствара контрадикторности на индивидуалном и групном плану. Давидов однос према женама је природан и органски. Породица има сигурну друштвену улогу и упркос оштром детињству Давид стиче традиционално образовање дечака средње класе. У породици он као одрасли мушкарац подржава све друге, битне за његову орбиту, која представља посебан простор у коме се његова индивидуалност одржава. Давидов маскулитет је стабилан и сигуран у себе, али што се он више одржава и установљава то више доводи себе у питање. Али можда то треба и да очекујемо обзиром да маскулитет није нека врста стране, стечене суштине, већ је то особина постојања која је увек непотпуна и која се заснива и на друштвеној и на психичкој реалности на основу различитих облика моћи које поседује, моћи да успостави контролу над женама, контролу над другим мушкарцима, својим телом.

Давид Коперфилд не угрожава стабилност свог маскулитета који је ојачан сигурном потврдом моћи коју добија још у школи. Конели запажа да „бити одрастао мушкарац значи заузимати простор“. Маскулитет је одређен способношћу да се уђе и окупира простор и да се одреде његове границе кроз моћ која почињава. Маскулитет се дефинише уз помоћ просторне моћи. Маскулина активност сматрасе као савладавње простора што је по дефиницији окупирање јавног простора. Не зато што мушкарци немају приватне животе или се не повлаче у приватне просторе да би следили своја сексуална задовољства, већ зато што је приватно царство сексуалности увек везано за свет рада.

Можемо поставити питање да ли Давид осигурава патријархат тако што се труди да подвуче оштре границе између полова

Посао је један од начина где се садашњост и будућност спајају. Оданост послу значи оданост његовом животу. Давид кроз своје школовање показује да образовање у класно подељеном друштву има двоструку улогу да заокупља и ослобађа. Неуспех да се образују масе, које ће марити за себе, представља политику чији ће резултат бити будућа друштвена катастрофа. Давидово образовање представља морални напредак друштвеног материјала. Оно треба да спаја индивидуе и класе. Ако је оно намењено само привилегованима доприноси удаљавању класа и не доприноси борби за живот. Давидов рад, интелектуални живот су кључни за успех, за разумевање природе, људског друштва и људске свести. Његова радна етика је битна за културу викторијанског друштва.

Бурдијеова анализа нам дозвољава да продубимо схватање о културном капиталу. Културна разлика није резултат само префињености манира који је кодиран као спољашња манифестација унутрашњег укуса, већ је то родни маскулинитет. Давидов мушки ум представља ум више врсте, јер и његово незнање је на вишем степену, јер је образовано незнање. Он као неко ко производи бољу културу поседује образовни капитал. Ниво образовања признат је и допуштен Давиду као мушкарцу средње класе, што не може бити случај са његовим женама. Друштвени или класни капитал има убедљиво присуство као што Бурдије истиче, а индивидуе више класе, у овом случају Давид, презираће задовољства ниже класе. Давид не продаје свој интелект, не проституише своју културу и чува своју интелектуалну слободу. Његови инстинкти да се бори или подчини мушкарцима, као што то чини са Стирфордом, израз су великог проблема одраслог мушкарца.

Објашњавајући Давидов хегемони маскулинитет као да показујемо данашњу производњу оружја, војску која је патријархална институција, војно-индустријски комплекс и друго оружје умотано у друштвене форме, наглашавајући такмичење, муку, припадност елити.

Давид Коуперфилд наговештава да развијање економије куће, којом руководе жене искупује и поправља лакомост потрошачке економије којом управљају мушкарци, а која је заснована на агресивности, жељи за новцем, посвећености послу, успеху. Дикенс заправо користећи хегемони маскулинитет заправо показује социо економску динамику потрошачког друштва која се заснива на принципу да су сви гладни на овај или онај начин, док на индивидуалном нивоу он описује психолошко стање узнемирености.

Литература

Бурдије Пјер, „Класни укуси и животни стилови“, Градина бр. 9-10, Ниш, 1987.

Connell R.W. *Masculinities*, University of California Press, California, 1995.

Connell Bob, *Gender and Power*, Cambridge, Polity, England, 1987.

Dickens Charles, *David Copperfield*, Penguin Books, England, 1994.

Грамши Антонио, „Хегемонија, интелектуалци и држава“, Студије културе, Зборник, Службени гласник, 2008.

Фуко Мишел, *Надзирајући и кажњавајући*, Просвета, Београд, 1987.

DAVID COPPERFIELD'S HEGEMONIC MASCULINITY

Summary

The paper analyzes David Copperfield's hegemonic masculinity and the concept of cultural capital within the framework of Pierre Bourdieu's aim to construct "a general theory of the economy of practices". *David Copperfield* shows that masculinity is a complex construction defined in terms of manual labour and male breadwinning capacity. David Copperfield's masculinity is explained in terms of class and gender.

Dubravka Kovačević

ИМЕНОВАЊЕ, ИНИЦИЈАЦИЈА И НОВИ ОБЛИЦИ ПАТРИЈАРХАТА – УЛОГА ЖЕНЕ У РУЖДИЈЕВОМ РОМАНУ ГРИМУС

Осврћући се на Фукоову „био-политику“, односно на улогу коју „био-власт“ намеће пре свега женама и узимајући у обзир место које по Алтисеру производња заузима при сврставању тела као друштвено корисних или не, овај рад анализира стање друштва, створеног вештачки од стране Гримуса, у коме су жене лишене управо репродуктивних улога, а појединци ослобођени устаљених родних, расних и класних улога. Рад испитује спрегу између „фактора промене мушкоцентричног симболичког поретка“¹ и (не)могућности женске (само)репрезентације, при чему треба имати у виду везу између Гримусовог света и света из кога су људи који су населили тај свет потекли и шта су од њега наследили. Сагледана у овом контексту, Руждијева књига представља алегорију савременог патријархалног друштва, а његова критика се тиче (не)могућности превазилажења стереотипа, када су све његове „мане“ (смртност, болест, глад, производња...) откољене.

Кључне речи: ауторитативно друштво, интерпелација, перформативност, родне улоге

1. Патријархат, контрола женског тела и његова традиционална репрезентација у западној култури

У својој књизи *Историја сексуалности воља за знањем*, Мишел Фуко говори о репродукцији као основном механизму контроле власти над поданицима² и уводи комплементни термин „био-власти“.³ Једна од четири „стратешке целине којима су, поводом секса, разрађени посебни механизми знања и власти“⁴ је *хистеризација* управо *шела жене* које је тесно скопчано са телом државе „којем оно треба да обезбеди управо уредну плодовитост“.⁵ Елизабет Грос у *Променљивим шелима ка шелесном феминизму* проблематизује одговорност која се у патријархалној хетеросексуалној заједници намеће жени да „функционише као носиоц чистоће сексуалне размене“,⁶ а ради предупређивања болести-смртности заједнице. Но, иако је у Руждијевом роману *Гримус* жена у Гримусовој заједници разрешена ових дужности (будући да је ова заједница заједница бесмртних и стерилних људи, лишена, дакле, бојазни од болести, али и репродукције, које, по Фукоу, представљају стожере механизма контроле власти у савременом патријархалном друштву⁷), она, жена, не добија прилику да се саморепрезентује и ње-

1 Пјер Бурдје, *Владавина мушкараца*, превод Милева Филиповић, ЦИД, Универзитет Црне Горе, Подгорица, 2001, 123.

2 Мишел Фуко, *Историја сексуалности*, превод Јелена Стакић, Просвета, Београд, 1978, 95.

3 Исто, 124.

4 Исто, 92.

5 Исто, 93.

6 Елизабет Грос, *Променљива шела, ка шелесном феминизму*, превод Татјана Поповић, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд, 2005, 272.

7 Мишел Фуко, *Историја сексуалности*.

на репрезентација се и даље „уклапа и усклађује са очекивањима и жељама извесних хетеросексуалних структурисања мушке жеље“.⁸ Рад испитује спрегу између „фактора промене мушкоцентричног симболичког поретка“⁹ и (не)могућности женске (само)репрезентације, при чему пре свега треба имати у виду везу између Гримусовог бесмртног света и света из кога су људи који су населили тај његов свет потекли и шта су од њега наследили. Сагледана у овом контексту, Руждијева књига представља алегорију савременог патријархалног друштва, а његова критика се тиче (не)могућности превазилажења стереотипа једног таквог система, када су све његове „мане“ (смртност, болест, глад, немаштина, производња, класне разлике...) отколњене.

Дакле, положај, односно улога жене не може се посматрати ван контекста друштва о коме је реч, те треба напоменути да је свет који је Гримус створио по принципу *Мислим дакле постоји*¹⁰, ослобођен производње (а и надница¹¹) која је по Алтисеру неопходан предуслов за стварање једне друштвене заједнице и у односу на коју се тела обележавају као друштвено корисна или не.¹² Нема ни Алтисеровог идеолошког државног апарата (школа, црква...), а ни репресивног (затвора, судова...)¹³. Но, иако су они изостављени, стереотипи које су становници Телећег острва¹⁴ понели из света из кога су потекли остају део њих, чиме су подложни манипулацији и у једном сасвим другачије устројеном систему. За то је, како то види Алтисер, одговорна интерпелација којом се индивидуе претварају у поданике.^{15*16} По њему, свака је индивидуа увек-већ поданик, још пре свог рођења, јер свако рођење у сваком друштву прати изванредан идеолошки ритуал, и само именовање је знак иницијације у то друштво у коме тај поданик мора да нађе своје место *предодређено полом*¹⁷. Именовањем се поданику признаје право припадања заједници, његово место и улога у заједници, он је њиме интерпелиран и одазивањем постаје свестан те своје улоге и прихвата је.¹⁸ Због тога Гримусу није ни био потребан какав казни закон – репресивни државни апарат, идеологија је одвећ била дубоко укореењена кроз, како ће се то у раду показати, ауторитативни начин мишљења: жеља за припадањем (поред жеље за бесмртношћу, знањем и одржањем физичке лепоте, о којима ће касније бити реч) била је кључна смерница Гримусу при одабиру особа које ће насељавати његов бесмрт-

8 Исто, 280.

9 Пјер Бурдје, *Владавина мушкараца*, превод Милева Филиповић, ЦИД, Универзитет Црне Горе, Подгорица, 2001, 123.

10 Салман Ружди, *Гримус*, превод Лазар Мацура, Политика, Народна књига, Београд, 2004, 90, 91.

11 Исто, 208.

12 Луј Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати: (белешке за истраживање)*, превод: Андрија Филиповић, Корпос, Лозница, 2009, 128.

13 Исто, 156.

14 острво које је Гримус настанио бесмртницима пажљивим одабиром, користећи се јонским оком и воденим кристалом не би ли житељи тог острва које је замислио по својој мери, имали жељене карактеристике.

15 О двосмислености енгл. термина subject Алтисер говори на 182 страни: он може значити слободну индивидуу, одговорну за своје поступке, или поданика који се покурава вишем ауторитету, а једина његова слобода би онда била својевољно прихватање потчињавања. Ја сам се одлучила за термин поданик, јер Алтисер управо жели да покаже механизме манипулације од стране система, спровођене над члановима заједнице које треба контролисати-држати покорним.

16 Исто, 175.

17 Исто, 176.

18 Исто, 178-181.

ни свет. Та жеља, као продукт страха од изопштавања, учинила их је објектима репресије не државног апарата, већ симболичког поретка, који се огледа у језику, а тиме и у начину мишљења.¹⁹

2. Дистрибуција моћи ауторитативног знања кроз симболички поредак

Иако су становници одлучили да о Гримусу ћуте и да га не помињу, иако је био табуисан, физички одсутан, ипак је био митски присутан, те је имао ауторитативну власт над њима и моћ манипулације.²⁰ Како опстанак патријархалне културе захтева ауторитет, прогоном Гримуса - дотадашњег владара, становници бесмртног острва се нису одрекли и принципа ауторитета, устројеном у начину мишљења, па су развили филозофски систем опседнутости, заснован на механизмима порицања који је био само још један облик ропства, јер је подразумевао некритичко прихватање стварности:

„Опседнутост, „посвећеност“, процес претварања људских бића у окамењене, поједностављене људе К, представља одбрану од Ефекта (...) концентриши се на облик ствари, на материјално постојање и на „главна интересовања“, па ће унутрашњи и спољни свемир бити блокирани. (...) због тога су (...) одлучно одбијали да расправљају о пореклу – јер (...) би (то) значило да прихватају присуство непријатеља кога су прогнали из својих мисли.“²¹

Становници Гримусовог света су људи на граници „између самоодржања и самоуништења“ на којима се читава, како би то Хоркхајмер и Адорно рекли: „... покушај јаства да преживи само себе. Страх да се изгуби јаство...“²² Први кога је задесила смрт услед самоспознаје да је тло на коме је лежала његова опседнутост трошно, био је нико други до творац тог филозофског система, Гриб. Он је био први који је сагледао цену самообмане. Он је себе осигурао љубављу према својој жени, Елфриди, међутим оног тренутка када га она вара са Лепршавим Орлом, када изневерава брак, који је по Бурдјеу „централни диспозитив“²³ симболичког капитала мушкоцентричног поретка, када одлучи да напусти његов „принцип инфериорности и искључење жена“, она тиме руши принципе на којима почива филозофија њеног мужа, односно филозофија целог града К. Урушавањем поретка, сагледавањем света ван тог патријалхатом наметнутог симболичког поретка, урушавају се животи који су били највернији том поретку. Креће читава лавина самоспознаја/смрти, а одмах за Грибом, на ред долази градоначелник, гроф Александар, кога је жена, Ирина, такође преварила са Лепршавим Орлом. Њихов брак, био је пољуљан и пре доласка Лепршавог Орла, а њихово дете, једино дете на острву, једини наследник, је идиот, чиме се снага патријархалног система, на још једном, додатном нивоу - нивоу уништења лозе, иронично урушава.

Дакле, иако је друштво које Ружди приказује, ослобођено производње и репродукције, оно је и даље родно условљено, а захваљујући интерпелацији у

19 Видети: Мишел Фуко, *Ријечи и ствари: археологија хуманистичких наука*, превод Никола Ковач, Нолит, Београд, 1971.

20 Видети: Нортрон Фрај, *Велики код(екс): библија и књижевност*, преводилац Новица Милић, Просвета, Београд, 1985.

21 Исто, 209, 192.

22 Мах Норкхејмер – Theodor Adorno, *Дијалектика просветишћелства*, превод Надежда Чачиновић – Пуховски, Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1974, 47.

23 Пјер Бурдје, *Владавина мушкараца*, 6.

спрези са управо идентификованим „симболичким насиљем“ које Пјер Бурдје види као:

„Насиље благо, неосјетно, невидљиво, чак и за његове жртве, којему је својствено да се врши једино симболичким путевима комуникације и знања, или тачније, незнања, захвалности, или на крају љубави. Овај изузетно уобичајени друштвен однос пружа тако привилеговану прилику да се схвати логика владавине која се врши у име симболичког принципа, који знају и признају и онај који влада и онај којим се влада, да се схвати да је, говор (или изговор), начин живота (или начин мишљења, говора или деловања), и општије, својство које разликује, обиљежје или жиг чији је симболички најзначајнији учинак да је то тјелесно својство потпуно произвољно и предвидљиво као боја коже.“²⁴

Том телесном својству о коме Бурдје говори, опозицији мушко-женско, које је природно, друштво је, а реч је о патријархалном друштву, доделило, путем симбола, који се наслеђују и таложу генерацијама, однос субординације, легитимне владавине мушког над женским принципом, као „друштвено-логичку нужност“,²⁵ која се издаје као природна. Ликови у Руждијевом роману су заточеници управо оваквог симболичког поретка, са изузетком Лепршавог Орла, кога су разни симболички пореци тумачили као уљеза, а које је он за узврат могао критички да сагледа и изгради колико толико независну визију света, ослобођену мушкоцентричног знања, што га је учинило аутсајдером и предодредило за „фактор промене“.

3. Име као родна и друштвена судбина

Но, иако се до сада у разматрању поставки Гримусовог света читало пар фактора које Бурдје сматра неопходнима за промену, иако је породица као „главни чувар симболичког капитала“²⁶ урушена, кроз оспоравање симболичних функција браку и потомству, иако је жена ослобођена репродуктивне функције, односно иако су биолошки разлози условљавања при подели рада ишчезли, активности жена у „економији симболичких добара“²⁷ остале су исте, а оне су наставиле да потврђују предрасуде мушкоцентричне визије.²⁸

Њихова улога у новој заједници наслеђена је из претходне. Боље рећи, наслеђен је дијапазон улога које жене могу имати (који је искључиво патријархалан: жене си или домаћице или проститутке), а тиме и имена. Улога појединих жена се мења, што условљава и промену имена код тих жена, која још прецизније дефинишу придодату им улогу. Иако је требало да „историјска имена послуже за опсену“,²⁹ нови носиоци ових имена су „реинкарнирали њихово наседиментирано значење“, испољавајући карактерне особине претходних носилаца.³⁰ Тако се женама, које раде у јавној кући острва, мења име које је у складу са њи-

24 Исто, 6.

25 Исто, 6.

26 Исто, 133.

27 Исто, 61.

28 Исто, 48.

29 Салман Ружди, *Гримус*, 13.

30 Уп. Жак Лакан, „Функција и поље говора и језика у психоанализи“, превод Даница Мијовић и Филип Филиповић, у *Списи*, Просвета, Београд, 1983, 60.

ховим „чарима“, односно њихова улога је да материјализују одређену жељу мушкараца.³¹ „Бум-бум“ де Сад, мадамзел Флоренс Најтингел, Индијка Камала Су-тра, Кинескиња Ли Кок Фук су биле проститутке чија су имена у складу са њиховим специјалностима: помагање у самомучењу муштерија, певање успаванки клијентели, експериментисање, акробација ...³² Та имена су их заправо подсећала на задатак који је требало да обаве: обезбеђивала су „материјалне резултате“³³. Односно овде је на снази перформативност „као реитеративна и цитатска пракса којом дискурс производи дејства која именује“.³⁴ Комбинација имена западне културе као и специјалности ових проститутки подвлачи патријархално доживљавање жене као инфериорније у односу на мушкарца. Узмимо за пример Флоренс Најтингел која више не стоји као симбол посвећене и самосталне болничарке, већ се у патријархално настројеном симболичком поретку деградира при чему јој се додају нова значења, сада пропуштена кроз патријархалну матрицу и прикладнија за мушкоцентричну визију света, што представља још један Руждијев иронични кометар на такво друштво. Затим, Јокаста „(ни)је личила на трагичну краљицу, супругу и мајку едиповског краља, ни у чему осим у заједничком имену“,³⁵ по мушкоцентричној обради, она је као власница бордеља била заслужна за разврат и перверзије које се сад природно очекују од жене са таквим именом, јер њено име је кроз историју обележавало жену склону инцесту – перверзији. А Медеја није нимало храбра чаробница из грчких митова, већ слаба жена „близу нервног слома“,³⁶ која сврху свог живота подређује аспирацијама Лепршавог Орла. Медеја каже „Куд он буде ишао, ту идем и ја.“³⁷ Иако Медеја прати Лепршавог Орла и представља му ослонац у последњој „бици“ са Гримусом, као што је једна друга Медеја помогла Јаону да пронађе златно руно и постане законити владар једног другог света, и иако је била „једина константа у преображеном свемиру“³⁸ противтежа променљивом Лепршавом Орлу, она која га држи за руку и подржава у одлуци,³⁹ она ипак спава када Гримус открива своју естетску игру манипулације Лепршавом Орлу и подарује му знање⁴⁰. Јер женама је одречено право да се баве филозофијом и стекну рационализовано знање својствено мушкарцима.

Птичарка, која је име, а тиме и улогу, наследила од ловачког пса, је ту да „намирише“ то јест намами Лепршавог Орла у руке Гримусу, а мешање женског и животињског елемента сугерише да су облици инстинктивног и интуитивног знања, својствени женама, искључени из таквог друштва, што представља још један аспект дела, који саркастично жигосе рационалистички западни систем мишљења. Од некадашњег „слободног духа (који) презире пећ и казан, а кога су привлачили лук и стрела“, постала је запостављена служавка.⁴¹

31 Исто, 157.

32 Салман Ружди, *Гримус*, 157-159.

33 Џудит Батлер, *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“*, 27.

34 Исто, 14.

35 Исто, 157.

36 Исто, 320.

37 Салман Ружди, *Гримус*, 264.

38 Исто, 344.

39 Исто, 354.

40 Исто, 343.

41 Исто, 19, 305, 319, 322.

Животи свих женских ликова су подређени мушкарцима. Сам бордељ је био патријархална установа иако га је водила жена, служио је за задовољавање потреба мушкараца – Медеја је имала задатак да задовољи потребе жена што је више била последица Јокастине љубоморе, него стварних потреба јавне куће, јер једине жене које је она задовољавала су управо њене колегинице, док су муштерије искључиво били мушкарци. Чак је и улога једине мушке проститутке, Жила Пријапа, била задовољавање искључиво мушкараца, а он сам је, као мушкарац, имао повлашћени положај.⁴² Заправо у књизи се доводи у питање „билошко начело“, онако како га патријархално друштво види, којим психоанализа објашњава женски развој, и по коме „жена треба да обавља извесне друштвене функције, а не неке друге, заправо да она треба да буде потпуно ограничена на подручје репродуктивности“⁴³ (тезу коју сем Цудит Батлер, оспорава и Бурдје), а одговор на питање „да ли је однос међу половима закон природе или пак језик културе“⁴⁴ постаје јасно. Иако су поштеђене улоге мајке (сем Ирине која је мајка, не случајно идиота, а и која је вечито трудна, јер је попила течност бесмртности не знајући да је трудна и којој то, не случајно, представља терет⁴⁵), рођењем у патријархалној заједници им је предодређено да буду или курве или домаћице, што би значило да та присила није биолошки условљена. Јер, показује се кроз књигу да је „...род део онога што одлучује о субјекту (...) род (је) конструисан кроз односе моћи и, посебно, кроз нормативне присиле које не само што производе различита телесна бића, већ их и регулишу(...) и утврђују учинке рода...“⁴⁶ Род је конвенција:

„Постављен као субјекат културе, мушкарац тако добија једну ‘специјалну’ моћ – моћ једног пола/рода да ‘социјално одређује’ други пол/род ... (жене) дефиницију свог културног бића добијају ‘споља’ (...). Овде је, према томе, реч о опозицији са још далекосежнијим практичним и појмовним последицама. То је опозиција измђу субјекта и објекта и објекта, означавајућег и означеног, која се одмах успоставља и као доминација – субјекта над објектом, означавајућег над означеним, мушког пола/рода над женским полом/родом, мушке ‘културе’ над женском ‘природом.’“⁴⁷

Додељивањем друштвене функције субјекат се заправо објективизује. Тако да не чуди што Наполеон О’Тул сматра своју жену Долорес О’Тул својом, својим поседом, чак и када га је она напустила, јер она и даље носи његово име⁴⁸. То му омогућује Закон Оца: „У патронимском именовану жена, и у размени и проширењу патронимског ауторитета какво је догађај брака, очински закон „остварује“ идентитет и ауторитет патронима.“⁴⁹

42 Салман Ружди, *Гримус*, 158.

43 Цудит Батлер, *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“*, превод Славица Милетић, Самиздат В92, Београд, 2001, 53.

44 Жарана Папић, *Полности и култура, Тело и знање у социјалној антропологији*, Библиотека XX век, Београд, 1997, 6.

45 Салман Ружди, *Гримус*, 205.

46 Цудит Батлер, *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“*, 10.

47 Жарана Папић, *Полности и култура, Тело и знање у социјалној антропологији*, 286/287.

48 Салман Ружди, *Гримус*, 168.

49 Цудит Батлер, *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“*, 265.

4. Хермафродитски принцип рода: изгнанство из заједнице, живот у међупростору, праг поретка и закона, питање границе и новог друштвеног поретка

Једини аутсајдер из патријархалног система био је Лепршави Орао. И управо у његовим именима се налази разлог његове могућности супротстављања врховном владару Гримусу. Његово првобитно аксонско име Рођен-из-Мртвих (мајка му је омрла одмах по његовом рођењу) указивало је на предодређену му улогу да доноси смрт и претпоставило га за Гримусовог Анђела Смрти⁵⁰, истовремено га искључујући као непожељног члана заједнице. Затим његово друго име којим су га Аксоне оловљавале, јер је прво било табуисано, било је Џо-Су, а двоструко име је означавало да његов пол није био изванредан, то јест указивало је на хермафродитост, а по Фукоу: „Хермафродити су дуго сматрани злочинцима, или изданицима злочина, јер су њихов анатомски склоп, само њихово биће збуњивали закон који је правио разлику између полова и прописивао њихово спајање.“⁵¹ И поврх свега убрзо му је умро и отац, а бити сироче значило је изопштавање на додатном нивоу, тако да је Лепршави Орао био троструко изопштен из заједнице племена Аксона. Када је испио бочицу са жутом течношћу, не би ли пронашао своју сестру Птичарку, јер му је та инцестуозна веза недостајала, тај обред иницијације у нови - Гримусов свет, подразумевао је нову улогу, па и ново име, и постао је Лепршави Орао. Орао, као симбол земаљске птице, Рушитеља⁵², као пандан, Симуругу - рајској птици (која указује на Гримуса као њен акроним), у којој су садржане особине свих осталих птица.⁵³ Име које је оправдано физичком сличношћу Лепршавог Орла и Гримуса⁵⁴, а и каснијим спајањем-мешањем њихових идентитета помоћу *Подводача*.⁵⁵ А Лепршави да указује на променљивост и некохерентност његовог идентитета, јер он изнова одбацује свој идентитет, чиме, како то Џудит Батлер каже:

„...Поставља сопствену границу и потврђује сопствени „интегритет“. То није покопана идентификација, напуштена у заборављеној прошлости, већ идентификација која мора увек бити изнова сравњавана са земљом и покопавана, присилно одбијање којим субјекат непрестано одражава своју границу.“⁵⁶

Због тога је Лепршави Орао у својим Унутршњим Димензијама, у свом суочавању са собом, морао да се суочи са својом прошлошћу, са богом Аксона и да је „сравни са земљом“.⁵⁷ И управо то неприпадње, његово стално изопштавање из сваке заједнице у коју је крочио (индијанске, заједнице града К...), обележило га је као тачку могућег отпора било ком систему, јер није постојао један кохерентни систем који је формирао његово „ја“. Остали нису успевали, нити би успели, јер њихово „ја“ које би хтело да се супротстави својој конструкцији увек у извесном смислу црпи из те конструкције да би артикулисало њену супротност; надаље,

50 Исто, 19, 33, 325.

51 Мишел Фуко, *Историја сексуалности*, 38.

52 Салман Ружди, *Гримус*, 62.

53 Исто, 293.

54 Исто, 288.

55 Исто, 340-342.

56 Џудит Батлер, *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“*, 149.

57 Салман Ружди, *Гримус*, 120-124.

„ја“ извлачи такозвану „дејственост“ делимично и из тога што је уплетено у саме оне односе моћи којима тежи да се супротстави.“⁵⁸

Обележен именом као аутсајдер, као хермафродит, као некохерентна личност, Лепршави Орао једини није осећао носталгију према Гримусовом свету и једини је могао да га уништи. Гримусов свет, који је требало да представља отклон од репресије патријархалног света:

„Да ли би радије предао наше знање властима? (...) Да ли би радије био затворен у некој душевној болници? Или да гледаш како влада користи наш дар за производњу оружја за рат?“⁵⁹

Али који је и сам почивао на истој идеологији, јер оснивач тог света није могао другачије да га осмисли, јер је рођењем у себи увек-већ био интерпелиран. „Таква су расејена лица, јасно. Увек подражавају корене.“⁶⁰ Једино је Лепршави Орао без гриже савести могао да уништи темеље тог света, јер је био отпадник од истог. За овај рад је најбитније одређење Лепршавог Орла као хермафродита: пол који делује као регулативна норма, као „део регулативне праксе која производи тела којима управља“⁶¹ код њега је био двострук. Јер једино је он, као мушкарац могао да репрезентује жену, и једино је он пошто је био (бар у једном делу свога живота сматран) женом могао да је репрезентује аутентично.

Но, када је дошло време за репрезентацију творац-контролор Гримусовог света био је убијен, „бог је био мртав“ остваривши своју естетску смрт, а нови владар – Лепршави Орао, одбио је да влада таквим светом и замислио је нови свет. Лепршави Орао је био свестан да се „...јединство колектива и господства одржава се у формама мишљења...“⁶² односно да је он одређен „смислом једног језика (...) који свет ствари доводи у одређени поредак“⁶³ Схватао је да се у замишљању тог новог света не може „отети заводљивости западних појмова, нити може сасвим избећи властити доминантни код, нити га се одрећи.“⁶⁴ Иако су два фактора промене (патријархалног) поретка била испуњена: ослобађање жене од репродуктивне функције и ослобађање људи од прозводње, остао је језик кроз који се мисли стварност, а „’Стварност’ полности јесте заправо *стварности мишљења* о полности, јер *изван* мишљења о њој нема ни те ’стварности’“⁶⁵ Тај нови свет растакао се у „Млаком плесу“: „Његови молекули и атоми су се разбијали, растапали, тихо нестајући у исконску, неуобличену енергију. Сировина бића тражила је своје,⁶⁶ јер није постојао језички поредак који би биће могао осмислити у неауторитативним појмовима.

58 Џудит Батлер, *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“*, 159.

59 Салман Ружди, *Гримус*, 295-296.

60 Исто, 113.

61 Џудит Батлер, *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“*, 13.

62 Мах Норкхеимер – Theodor Adorno, *Дијалектика просветишћелства*, 36.

63 Жак Лакан, „Функција и поље говора и језика у психоанализи“, 58.

64 Жарана Папић, *Полности и култура, Тело и знање у социјалној антропологији*, 62.

65 Исто, 9.

66 Салман Ружди, *Гримус*, 357.

Литература

- Алтисер, Луј, *Идеологија и државни идеолошки апарати: (белешке за истраживање)*, Корпос, Лозница, 2009.
- Батлер, Џудит, *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“*, превод Славица Милетић, Самиздат В92, Београд, 2001.
- Бурдје, Пјер, *Владавина мушкараца*, превод Милева Филиповић, ЦИД, Универзитет Црне Горе, Подгорица, 2001.
- Фрај, Нортроп, *Велики код(екс): библија и књижевности*, превод Новица Милић, Просвета, Београд, 1985.
- Фуко, Мишел, *Историја сексуалности*, превод Јелена Стакић, Просвета, Београд, 1978.
- Мишел Фуко, *Ријечи и ствари: археологија хуманистичких наука*, превод Никола Ковач, Нолит, Београд, 1971.
- Грос, Елизабет, *Променљива шела, ка телесном феминизму*, превод Тајјана Поповић, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд, 2005.
- Кон, Дорит, „Оптика и моћ у роману“ и „Одговор Џону Бендеру и Марку Селцеру“, Селцер, Марк, „Графичко несвесно: одговор“, Бендер, Џон, „Нека свет буде безбедно место за наратологију: одговор на текст Дорит Кон“, у Реч, број 31, март 1997.
- Лакан, Жак, *Сјиси*, Просвета, Београд, 1983.
- Папић, Жарана, *Полности и култура, Тело и знање у социјалној антропологији*, Библиотека XX век, Београд, 1997.
- Ружди, Салман, *Гримус*, превод Лазар Мацура, Политика, Народна књига, Београд, 2004.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor, *Дијалектика просветитељства*, превод Надежда Чачиновић – Пуховски, Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1974.

NAMES, INITIATION AND NEW FORMS OF PATRIARCHY – THE ROLE OF WOMEN IN RUSHDIE’S NOVEL GRIMUS

Summary

Bearing in mind Foucault’s ‘bio-politics’, more precisely the roles that ‘bio-power’ imposes onto, before all, women, and taking into the account the place that the production, according to Althusser, has in the process of marking the bodies useful or not useful to societies, this paper makes an analyses of the state of the society, artificially made by Grimus, in which women are deprived of their reproductive functions, and the individuals are freed from their gender, race and class roles. It questions the interaction between the factors of change of patriarchal symbolic system and (in)ability of women (self)representation, upon which a connection between the Grimus’ world and the world which the people inhabiting his world came from and what they inherited from it. In this context, Rushdie’s book makes an allegory of contemporary patriarchal society, and his critique is about (in)ability of overcoming of the stereotypes, when all its “shortcomings” (mortality, illnesses, hunger, production...) are removed.

Ivana Bančević

ВИЗУЕЛНО–ПОЕТСКА ИСТРАЖИВАЊА ВУЈИЦЕ РЕШИНА ТУЦИЋА¹

Рад се бави основним поетским прекупацијама једног од најзначајнијих стваралаца српске наоавангарде, песника Вијуце Решина Туцића, при чему је посебна пажња посвећена његовим визуелно-поетским истраживањима. Показује се да Туцићеву поезију обележава перманентно трагање за новим могућностима песничког израза, било да се исти остварује још увек у границама самог језика и његовог визуелног идентитета (графостилематика, спацијална форма) или расте до својеврсних вербо-воко-визуелних пројеката као што су „Реформ гротеск“ и „Стругање маште“. Визуелно-поетска компонента Туцићевог стваралаштва чини тог песника легитимним наследником поетских и поетичких тенденција из периода историјске авангарде.

Кључне речи: авангарда, неоавангарда, визуелна поезија, интертекстуалност

*О авангарди можемо говорити само тамо где се
револуционисање песничког смисла вредношћу по
себи, тамо где раскрајање традиционалног, па и
умерено модернистичког појма поезије постаје
примарни циљ, без обзира на овакву или онакву
успелост естетских остварења које тај процес собом
доноси.*

(Негришорац, 1996:22)

Неоавангардна струјања у српској књижевности јављају се након Другог светског рата, док потпуно доминацију књижевном сценом бележе током седамдесетих и осамдесетих. Скоро сва искуства у области уметничких манифестација стечена током историјске авангарде биће продубљена и довршена управо у настојањима стваралаца названим „нови авангардисти“ или „неоавангардисти“. У питању су тенденције интернационалног карактера, те се појаве у српској књижевности показују само као део истовременог „оживљавања“ авангардне поетике и надограђивања на темељима исте.

Нека од кључних поетских настојања авангардиста полазила су од свести о могућностима полимедијалног изражавања уметничког садржаја. Касније, у радовима неоавангардиста, тенденције таквог типа у потпуности се реализују у остварењима означавеним као конкретна и визуелна², гестуална, компјутерска поезија, летризам, сигнализам, концептуалистичка уметност и слично. У српској књижевности најзанимљивија и најзначајнија достигнућа поменутих поетских

1 Рад је настао 2009. године у оквиру курса проф. др Гојка Тешића „Авангардне и неоавангардне тенденције у српској књижевности“ на програму академских мастер студија на Филозофском факултету (Одсек за српску књижевност и језик) у Новом Саду.

2 Термине конкретна и визуелна поезија користимо као равноправне ознаке за све оно што се сматра експерименталним тенденцијама у поезији, од Малармеа и Аполинера па до тзв. неоавангардних песника (Пониж, 1978: 218).

струјања везују се за стрваралаштво Вујице Решина Туцића, Војислава Деспотова, Владимира Копицла, Владана Радовановића, Мирољуба Тодоровића, Славка Матковића, Каталин Ладик, Јудите Шалго, Бранка Андрића, Ненада Богдановића и друге.

Рад Вујице Решина Туцића обележен је перманентним трагањем за новим могућностима песничког израза, било да се он остварује још увек у границама самог језика и његовог визуелног идентитета (графостилематика, спацијална форма) или расте до својеврсних „вербо – воко – визуелних“ пројеката (у терминологији Владана Радовановића) као што су „Реформ гротеск“ и „Стругање маште“.

У првој збирци песама „Јаје у челичној љусци“ из 1970. године већ се уочавају неке од поетских константи песничтва Вујице Решина Туцића. У питању је семантичка и асемантичка конкретна поезија која се одликује визуелним интервенцијама на плану графостилематике (употреба великих и малих слова независно од ортографске норме и разноврсност по питању типа и величине слова), затим, поигравање „простором песме“, тј. белинама чија смисаона употреба доприноси истраживању спацијалне форме, као и спој визуелних сигнала са слојем звучања одређене песме. Пре но што „под лупу“ ставимо поменуту збирку, потребно је напоменути да постоје разлике између првог издања збирке и каснијих прештампавања. Наиме, запажа се разлика у начину преламања стихова, будући да су стихови у првом издању краћи, те су саме песме дуже, што је, свакако део визуелног уобличавања песама. Такође, уз прво издање збирке „Јаје у челичној љусци“ као прилог, тачније као интегрални део збирке, стоје картице ужетом везане за књигу, док су на картицама откуцани стихови из појединих песама збирке³. Занимљиво је да ни у једном наредном издању збирке не налазимо напомену аутора, ни приређивача, која би објаснила сврху наведених промена.

„Јаје у челичној љусци“ је збирка песама у којој визуелне ефекте Вујица Решин Туцић углавном остварује на плану графостилематике. Уочава се честа смешна малих и великих слова, понека калиграфска новина у виду стихова куцаних искошеним писаним словима („Вампири једу свеже воће“ и „Јаје у челичној љусци“), којима се истиче маркирана реч или стих. Учесталост таквог уобличавања резултира тиме да ретко која песма не садржи поменуте визуелне ефекте. Они нарочито доминирају у песмама „Последње здраво“, „Краљица пећи“, „Ми смо изрјадни“, „Купићу ти малог магарца“, „Залуд се мени небо плави“, „Здраво градови! Здраво села!“, „Окренимо се креденцу сиротињском“ као и у песми „LONG SIZE! ZIMA! ZIMA!“ (при чему великим словима наглашени стихови LONG SIZE представљају интерполиране цитате рекламних огласа). Такво слободно поигравање величином и обликом словних знакова карактеристично је скоро за велики број неоавангардних песника. Када је у питању тадашња југословенска сцена, програмску подршку за поменуте графичке маневре Војислав Деспотов (Деспотов, 2005:69, 70) налази у песми „Велика и мала слова“ авангардисте Љубише Јоцића, која истовремено говори и о циљу такве употребе словних знакова:

3 О улози ових картица могуће је само нагађати: да ли су на њима исписани, по песничкој процени, најважнији стихови збирке или су картице својеврсни предговор, поговор књизи. Међутим, ову интересантну замисао споја збирке песама и употребног предмета препознајемо, рецимо, у Павићевом роману „Последња љубав у Цариграду“, који је допуњен тарот - картама. Затим, временски ближе „Јајету у челичној љусци“ је „збирка“ Војислава Деспотова „Дњижепта бибил зир-у хунт“ из 1976. године, која није књига са страницама, већ скуп картица које су, пак, организоване по устројству употребних предмета као што су сликовница и купон.

*шреба писати онако како ко зна и како му се
ДОПага/
ако је неко писмен и зна све како се шта пише
не мора да се тога држи/
МОГУ СЕ ЦЕЛЕ НЕКЕ РЕЧЕНИЦЕ ПИСАТИ ВЕЛИКИМ СЛОВИМА
или малим
ТАКО БИ се у ШТАМПАРСТВО УВЕЛА
НЕКА ВРСТА ДИЗАЈНА И ТО СВАКАКО шреба урадити.*

Поигравање графостилематиком налазимо у и збиркама Војислава Деспотова и Владимира Копицла, док је код Туцића реч о једном од најучесталијих поступака ове врсте „дизајнирања“ песме.

Словне елементе комбиноване с математичким (бројеви) налазимо у песмама „Становао сам у Београду“ и „Госпођица са наслоном за регистратор Хермес“⁴.

У неким песмама се уочава и пажљиво испуњавање простора, тј. поигравање спацијалом формом. Трагови таквог поступка видљиви су у песми „Здраво градови! Здраве села!“ у којој наизменично смењивање кратких и дужих стихова дочарава немирни и узбуркани ритам градске средине, док томе доприносе и у изворном облику интерполирани цитати (као што су називи пива RAN-DENBERG, KARLSBERG или назив часописа Барба, пећи на нафту ПРЕПОРОД и друго). Песма „Кад човеку дође ко олово тешко“ поприма нестандардни облик: аутор остављајући по само једну реч да чини одређени стих, истовремено визуелно обликује песму, наглашавајући семантику издвојених речи. У одређеним деловима, облик песме постаје доминантан, док семантика речи кореспондира са тзв. „падајућом“ формом песме. У збирци „Гнездо параноје“ из 2006. године велики број песама или њихови делови уобличени су на исти начин: „У нека рана времена“, Пуста ствар живота“, „Да се не срушим“, „Није свест изникла“, „Тако и човек понекад“, „Сви нешто примећују“ и друге.

*Ја бил сам и мислил
да свети ми мил,
да животи је џлеј,
да људи су блаџ.
Ал не би џлеј,
и не би блаџ,
ми шешко,
ми мноџо
олово леџни у долово,
мрим,
мрим
у сним.*

(Одломак из песме „Кад човеку дође тешко ко олово“)

Сличан поступак запажа се и у песмама „Јаје у челичној љусци“ и „Окренимо се крденцу сиротињском“. У последњој неки стихови се састоје од слога или једног гласа, настајући слоговном или вокалном радукцијом одређене речи.

⁴ Радикалнија употреба математичаких знакова запажа се у песмама Дражена Мазура „11068“ и Матјаже Ханжека „83576“ које се састоје искључиво од бројева.

*Коме песме, коме сћари лонци.
Из креденца чују се прајорци.
Свадбе,
одбе,
бе
и
е.
Су сћишгле.*

(Одломак из песме „Окренимо се креденцу сиротињском“)

У последњој песми, као и у песмама „Алада о мертвиме“ I и II Туцић разграђујући природни језик, за материјал песме оставља само крхотине истог: присутни су графички знакови који означавају остатке речи или одређене слоге, поједине гласове или узвике. Тако, узвици су језички „материјал“ од којег је изграђена „Песма растанка“, али они истовремено творе и визуелни лик песме.

Као што смо већ поменули, у појединим песмама визуелна организација је пре свега у функцији дочаравања, тј. упућивања на звучну раван песме која се у истој делимично остварује. У песми „Тротинет“ словне ознаке упућују на ономатопеју звука тротинета.

*Овамо шрошинеш!
Т-р-р-р.
Кроз главну улицу, до хошела.
Т-р-р-р-ш.
Сшој!*

(Одломак из песме „Тротинет“)

Од самих ономатопеја сачињена је, на пример, песма Љубомира Стефановића „Pedigre song“ у којој се подражава лајање пса, док би песма Андреја Живора „До поште и натраг“ била најближа поменутој Туцићевој песми, због опонашања звукова градског саобраћаја, углавном аутомобила.

Песма „Спавање у каучу“ је занимљива због тога што, како је запажено, аутор пише песму у којој је у класичној вербалној комуникацији ошћао само наслов (Кисић, 1991: LXXIX). На први поглед песма личи на својеврсну визуелну игру која настаје на писаћој машини и покушава да подражава изглед строфе из традиционалне поезије (катрен). Међутим, сваки стих или низ песме може се тумачити као сигнал одређене, забележене ономатопеје као што је опонашање звука за време спавања (означено нивовима који се попуњавају понављањем слова м) или опонашање звука за време сна или љубавног чина (у низу који се састоји од поновљеног узвика „ах“ или „аха“, у зависности од тога коју варијантру ове песме читамо). Други стих представља низ у којем је исписана азбука, сигнал литературе и културе читања. Песма „Спавање на каучу“ само делимично долази из летристичке праксе коју одликује употреба асемантичке ономатопеје. Међутим, на дубљем звучно - асоцијативном нивоу, ова песма нуди и извесну унутрашњу, између наслова и забележене ономатопеје, остварену логику, коју тешко проналазимо у правим летристичким песмама, на пример, Србе Игњатовића или Милорада Стојевића.

Уколико је збирка „Јаје у челичној љусци“ отвара ла могућности за делимично јасну рецепцију, збирком „Сан и критика“ (1977) та могућност је смањена. У претходној књизи језик, као и визуелни ефекти, често почивају на редукацији

поруке која се своди на реч, слог, узвик или глас. У новој збирци ти елементи су углавном именице, придеви и глаголи, али уједињени таквим асинтаксичким и кумулативним комбинаторичким могућностима које доприносе херметичности исказа, до граница алогичности. На пример, песме „Длака парадајз миш“, „Сукња вуна лед, чеп олово брег“ састављена су само од именица, „Прљаво млако лепљиво, свучено усправно дубоко“ искључиво од придева.⁵ У неким песмама ове збирке избор језичких елемената од којих се песма гради у функцији је визуелног обликовања. У песми „Сирово кувано, плашљиво храбро“ контрастираним придевима који чине сваки стих, па тако и целу песму, постиже се извесни паралелизам на плану визуализације будући да се речи завршавају идентичним словним знаковима, те се од истих граде вертикални нивои. Исти случај је и са песмама „Махати мокрити плакати“, „Зелено купити, писано клонити“, „Говори брзо, путуј опрезно“. Поменути ефекти до потпуног изражаја долазе у песмама „Не буди груб, научи да љуби“, „О суза и, и брашно о“ и „Од колико од, од заливен од“, где се елементи визуелног паралелизма (графички лик узвика „О“ на почетку и на крају стиха или предлога „Од“ у другој песми) издвајају као први утисци и доминанте којима је подређен готово асемантички садржај песме:

*Од било од.
Од залази од.
Од загрљен од.
Од како од.
Од дошао од.
Од жалостан од.
Од мршав од.
Од некад од.
Од галама од.
Од њо од.
Од јабука од.
Од колико од.
Од заривен од.*

(Одломак из песме „Од колико од, од заривен од“)

Како је већ запажено, једна од заједничких одлика историјске авангарде и неоавангарде је и у томе што *ниједно нардено дело не сме да има, или боље рећи, не сме пренећи преовлађујуће искуштво из претходнога. Слави се Каирос, као митски бог промена. Рад у језику, простору, мишљењу, облику, боји, звуку, ничим не сме бити заустављен* (Кисић, 1991: LXXVIII). Ове речи несумњиво најбоље сведоче о развојном луку поезије Туцића. Већ наредна збирка „Простак у ноћи“ из 1979. године радикално продубљује претходне, тако што класичне поступке визуелног уобличавања песме помоћу графостилематике и спацијалне форме употпуњује новом техником визуализације, техником цртежа, односно стрипа. Свака пема у овој збирци стоји у језичком запису, али је допуњена цртежом који увек кореспондира са песмом, те можемо рећи да су у питању „нацртане песме“,

5 О односу према језику при таквим конструкцијама доста добро сведочи хумористично – сатирична опаска Војислава Деспотова. У „Чекићу таутологије“ стих „Прљаво млако лепљиво, свучено усправно дубоко“ Деспотов најљује апострофом: *Погледај, анђеле Шекспире, шта је остало од славе језичке у овим групама придевских енигми* (Деспотов, 2005: 50).

тј. ликовним формом представљени семантички сдржаји песама.⁶ Наравно, није тешко одгонетнути ко би из периода историјске српске књижевне авангарде могао бити зачетник оваквих песничких пројеката. Збирка „Откровење“ Растка Петровића из 1921. године, свакако, даје довољно разлога за то. Дванаест штампаних дрвореза који употпуњују песме, тј. на извесан начин кореспондирају са њиховим садржајем, представљају интегрални део збирке у тој мери да се иста тумачила и као *графичка маја* (Тошић, 1983:157-158). У питању су покушаји интермедијалог карактера, при чему се једна песничка или прозна целина изражава елементима или језиком двеју различитих уметности. Поред Вујице Решина Туцића, такве тенденције у својим „романима у сликама“ негује Војислав Деспотов (рецимо „Петроградска прашина“ из 1990), док се исти поступак уочава и у последњем роману Саве Дамјанова „Историја као апокриф“ (2008).

Збирка „Гнездо параноје“ из 2006. године делимично се показује као резултат сличних настојања, при чему ће, у овом случају, уместо цртежа, песму допунити фотографија. Такође, фотографија није више само осликовљена песма, већ и повод за „коментар“ који се реализује на тематско – мотивском плану исте песме. Такве су песме „Стојим у блату“ и „Нису имали времена“ у које су интерполиране фотографије из породичног албума.

Када је у питању *преовладавање вербалне праксе* (Негришорац, 1996: 149) у досад наведеним збиркама Вујице Решина Туцића⁷, треба додати и песме из „Реформ гротеск“ (1983), које не доносе нарочите иновације на плану визуелне поезије у оквиру Туцићевог песништва, осим неколико песама испеваних у микроформи од четири стиха до једанаест: песме „Говорим тихо“, „Где смо, о наша сјајна звездо“, „Уста ми се стисну“, „Деца имају душу“, „Јутро“ и једне песме у прози („Хартија:близина и даљина“). Слична истраживања на пољу минималне песничке форме налазимо и у збирци Војислава Деспотова „Прљави снови“ из 1988. године (песме „Воће и поврће“, Плакаћу данас“, „Уље за кочице“ и друге).

Међутим, „поема“ „Реформ гротеск“ представља посве занимљив производ „вербо-воко-визуелне“ праксе. Како је већ речено, у питању је *поема која се мно­го мање чита него што се гледа и слуша* (Негришорац, 1996: 168). Необичност и занимљивост ове „поеме“ лежи у смелом поигравању просторним распоредом графема, гласовних скупина, као и натписа са извесним семантичким садржајем (као што су *Писац разговара, писац се осврће/ Писац поштаира/ Писац чучи у ну­жнику/ Писац показује/ Текст о животи, подијекти о смрти/Веселе концепције, заносни савети/ Вешти односи, несаломљив компромис/ Сумрак редакције, зора издавача* и други који могу бити и рефлекси актуелне стварност, тачније закулис­на врева из света штампаних медија). Посебни слој „поеме“ чини разноврсност графостилематских решења, будући да се запажа присуство различитих облика и величина слова, уз подражавање изгледа штампаног и рукописног материјала. На саму интенцију аутора да се креативно „поигра“ са графичким решењима словних знакова указује и императивни (или аутопоетички) натпис на првој страници „поеме“ који гласи „Пластична слова! Врући усклици!“

6 Из таквог устројства књиге донекле иступа песма „У једном часопису“ где је садржај шестоделног цртежа, који претендује да буде колаж, ипак комплекснијег карактера у односу на остале од­носе цртежа и текста. Пре свега, због тога што се његова функција не остварује само појавношћу, већ и одређеним конотацијама које цртежи садрже (рецимо, цртеж – ликовни цитат из Мунковог дела „Крик“).

7 Мада књига „Простак у ноћи“ већ не подлеже таквим ограничењима, будући да језички (вербал­ни) и ликовни (визуелни) елементи стоје у потпуно равноправном положају.

Словним знацима различитог дизајна, величине и распореда користили су се дадаисти. У другој половини двадесетог века на домаћој књижевној сцени, осим у поезији Вујице Решина Туцића, радикалније експериментисање величином и обликом словних знакова, а често у колажном облику, налазимо и у радovima Миролуба Тодоровића, Бранка Алексића, Зорана Мирковића и других.

У контексту целокупног Туцићевог стваралаштва, та поема, степеном иновације, представља најаву самог врхунца графичких, спацијалних, ликовних и колажних истраживања, чији се резултати синтетишу у „визуелном роману-есеју- поеми“ *Стругање маште*. Уколико су се елементи дадаизма, надреализма и целокупног авангардног наслеђа могли наслутити и уочити у дотадашњим Туцићевим књигама, у „Стругању маште“ исти долазе до потпуног изражаја. У питању је подухват колажног устројства, који подразумева комплементарност вербалних и ликовних елемената.⁸

За стварање Туцићу је послужио многобројни материјал: словни знаци различитих стилова и величина који сами по себи образују графостилематски колаж са посебном спацијалном организацијом која често одступа и од самог стандардног - водоравног положаја текста, као и најразноврснији ликовни елементи од којих се истиче цртеж. Читаве странице овог „визуелног романа- есеја – поеме“ подсећају на права колажна платна преузета са дадаистичке изложбе. Осим Туцића, на основама комплекснијег дадистичког колажа ствара и Славко Матковић своје „Селотејп текстове“ из 1993. године.

Чини се да „Стругање маште“ у контексту колажног поступка добро појашњава Војислав Деспотов говорећи о колажном духу двадесетог века: *Уметност и тежи обједињавању (синкретизам, мултимедијалност) или поштомном специјализирању; у новијим тенденцијама присутан је хибридан однос према песничком шекспиру: конструиивно – деструктивно истовремености* (Деспотов, 2005:157). Када буде писао о конструкцији као крајњем исходу „Стругања маште“ (називајући дело *велелетном грађевином*) Остоја Кисић ће дати и једну суштинску напомену по којој је ово дело *састављено из цитата* (Туцић, 1999: LXXVI). Наравно, пожељно је овај „визуелни роман – есеј – поему“ сагледати с аспекта цитатности, будући да одређење колажа *као цитативног жанра* (Ораић Толић 1990: 110) свакако омогућава прецизније разматрање хетерогеног карактера „Стругања маште“ у оквиру визуелно - поетских истраживања. Сходно томе, уочава се да су најзаступљенији интермедијални цитати (преузети из других уметничких медија као што је сликарство, музика, филм) и изванестетски (преузети из неуметничких текстова)⁹. Интермедијалне цитате препознајемо као ликовне елементе од којих су најчешћи разноврсни цртежи и сличице предмета, грађевина, животиња, људи у позама и покрету, уметничких дела, затим форографије (рецимо фотграфија из рекламе за биоскоп „Звезда“ на Теразијама), при чему је заступљена и техника плаката (Туцић, 1999: 311, 319, 324, 334).¹⁰ Затим, могуће је

8 Наравно, жанровско одређење „Стругање маште“ је посебан проблем. Иван Негришорац о овој књизи пише као о роману, тј. прозној врсти. У електронском каталогу COBISS уз „Стругање маште“ стоји одредница „поезија“. Ми ћемо се руководити поднасловом преузетим из публикације „Стругање маште, визуелни роман – есеј- поема“, избор из поезије Вујице Решина Туцића, Дневник, Нови Сад, 1999.

9 Класификација према: Дубравка Ораић Толић, *Теорија цитатности*, 1990, 21-23.

10 Присуство цртежа у песничкој пракси Вујице Решина Туцића, као и код других неоавангардиста (или, пре тога, авангардиста), није случајно, посебно зато што је у питању најприсутнији интер-

препознати доста изванестетских цитата: некњижевни текстови, делови новинских чланака, рекламни слогани, или интерполирана табела за одређивање знака по кинеском хороскопу, затим уплатница, пријава и купон који треба да се попуне и друго. Изванестетски цитати се код неоавангардних аутора могу наћи и у функцији самих песама. Такви су примери песма „Вештачко дисање“ Мирољуба Тодоровића која је цитат преузет из медицинског приручника, затим песма „Образац“ Јудите Шалго која заправо представља образац из породилишта. Ту су изводи из речника у песмама „Енглеско-српскохрватска песма“, „Немачко-српскохрватска песма“ и „Италијанско-српскохрватска песма“ Војислава Деспотова или попуњени образац са личним подацима у песми „Нисмо више деца“ истог аутора.

У „Стругању маште“ уочавају се и интертлитерарни цитати, преузети из књижевних дела. Такав је, на пример, цитат који садржи два преузета стиха из поезије Ане Ахметове (Туцић, 1991: 297), затим делови непрепознатљиве песме сачињене од вертикалног низа добијеног понављањем једне речи (карамболиран), као и фрагменти наративних форми- романа или прича (Туцић: 1991: 340)¹¹.

Поментути цитати својом припадношћу ликовној уметности, књижевности и извануметничким, цивилизацијским тековинама чине јединствен колажни спој, који се радикално супротставља традиционалној форми романа, есеја и поеме.¹² Мноштво цитата и фрагмената без строго условљених међусобних односа истовремено отварају неограничен број могућности читања „Стругања маште“. У питању је и замисао „отвореног дела“ или „дела у покрету“, које при сваком читању пружа могућност *једног мноштва личних интерпретација*, те самим тим *аутор пружа уживаоцу дело на довршење* (Еко, 1965:55). Несумњиво, „Стругање маште“ је један од најинтригантнијих и најсмелијих пројеката српске неоавангардне књижевности, књига која никада неће бити коначно прочитана.

У огледу „Монокл Вујице Решина Туцића“, који представља битан допринос разумевању Туцићевих језичких „експеримената“, наилазимо и на један, можда, преурањени закључак:

Ни слика, ни мелодија, ни значење, ни порука нису оно што Туцића заокуља: холи материјални језик, ширина његових могућности, његово ојоро брујање и чар брујизма, својеврсни језички примитивизам, све што сачињава снажан динамички набор ових шекстова (Негришорац, 1996: 157).

медијални цитат. Моћ инкодиране поруке коју собом носи цртеж веома је добро објаснио Ролан Барт: *Цртеж је, чак и када је деноципиран, кодирана порука/ Постујак цртања (кодирање) опшечитка захтејева појелу на значајно и безначајно – цртеж не репродуцира све и често чак врло мало а да тиме не престаје бити јаким поруком. Док фотографија не може дјеловати унутар свој премејта/ „фактура“ цртежа чини већ једну коноцију* (Барт, 1981: 77-78).

11 Наравно, немогуће је утврдити извор свих интерполираних цитата, како интрмедијалних, тако и интерлитерарних. О томе пише и Остоја Кисић: *И дан – данас, када је Туцић престао да исеча грађу за своје многобројне странице романа Стругање маште може се наћи у његовој библиотеци на сићушине изресе из зломазних књига, часописа, различитих уџбеника и енциклопедија као неких сведока једног рада, али више се не може дешифровати ни уз помоћ остатака где су ти исечци завршили, на коме сегменту романа* (Кисић, 1991: LXXVI).

12 Скоро подједнако иновативним чини се и Туцићев текст „Баук поезије“ (Туцић, 1983,) где је интерполирано мноштво фотографија, књижевних и ликовних фрагмената, а који заправо представља изричито супротстављање жанру традиционалне књижевне критике (први поднаслов је „другарска критика“) или драме (други поднаслов је „немо – драма“).

Међутим, јасно је да се Туцић, упоредо са разграђивањем језика, упуштао и у посебна истраживања на плану визуелног обликовања песме или њених сегмената: почев од збирки „Јаје у челичној љусци“ и „Сан и критика“ где је, поред рада на језику, видљив посебан графостилематски маневар, као и рад на „простору“ песме, спацијалној форми, преко књиге „Простак у ноћи“ где између ликовних компоненти и вербалног, тј. језичког слоја постоји однос потпуне равноправности, па све до великих експеримената „вербо - воко - визуелне“ праксе којима припадају „Реформ гротеск“ и „Стругање маште“. С тога можемо закључити да је као последица високо развијене свести о могућностима полимедијалног и интермедијалног песничког израза, Туцића непрестано заокупљао, како сам језик, тако и његов визуелни идентитет, неистражене могућности комбиновања и колажирања вербалог, ликовног и аудитивног.

Визуелно – поетска истраживања Вујице Решина Туцића показују се као оригинална и провокативна остварења неоавангардних тенденција у српској књижевности. За иста не можемо рећи да су добила заслужену пажњу својевремене књижевнокритичке сцене, док би се савремена интересовања могла свести на неколико битних радова и огледа посвећених Туцићевој поезији. Међутим, намеће се питање да ли ће се и крајње смели производи његових визуелно – поетских истраживања, као што су поема „Реформ гротеск“ и „Стругање маште - визуелни роман, есеј, поема“ у књижевној критици или широј читалачкој публици потврдити као зрела и битна достигнућа неоавангарде на целокупном бившем југословенском простору. Будући да је наш век окренут визуелном (у већој мери него друга половина двадесетог века) и да ту зависност од визуелне презентације (у свакодневном животу и у уметности) још више продубљује и једноставно намеће бивствовање у „Гејтсовој галаксији“ и информатичком друштву, можда постоји могућност да визуелно – поетска истраживања (из области визуелне и конкретне поезије) очекује рецепција непредвидљивих размера.

Литература

- Умберто Еко, *Ошворено дјело*, превод Ника Милићевић, Издавачко предузеће Веселин Маслеша, Сарајево, 1965.
- Denis Poniž, *Antologija konkretne in vizualne poezije*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1978.
- Ролан Барт, *Реторика слике*, у: *Пластични знак, зборник текстових из теорије визуалних умјетности*, приредили Ненад Мишчевић и Милан Зинаић, Ријека 1981.
- Д. Тошић, *Ошкровање, збирка песама или графичка маја, Годушњак града Београда*, књ. XXX, 1983.
- Вујица Решин Туцић, *Хладно чело: поетски митови осме деценије*, Нови Сад, 1983.
- Владан Радовановић, *Воковизуел*, Нолит, Београд, 1987.
- Дубравка Ораић Толић, *Теорија цитативности*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1990.
- Вујица Решин Туцић, *Стругање маште*, избор из поезије Вујице Решина Туцића, Нови Сад, 1991.
- Остоја Кисић, *Лирски песник из времена процвата самоуправљања, у Стругање маште*, Дневник, Нови Сад, 1991.
- Иван Негришорац, *Легитимација за бескућнике*, Нови Сад, 1996.
- Војислав Деспотов, *Чекић таутологије*, Грдаска народна библиотека Жарко Зрењанин, Зрењанин 2005.

Visual – poetic study by Vujica Resin Tivic

Summary

This paper looks into the basic poetic preoccupations of one of the most eminent authors within the Serbian new avant-garde, the poet Vujica Resic Tivic, with a special attention to his visual-poetic study. It has been shown that Tivic's poetry is seen as marked by permanent quest for new possibilities in poetic expression, whether it is achieved within the language and its visual identity alone (*graphostylematics, spatial form*), or it develops into unique verbo-voco-visual projects such as "Reform Grotesk" and "Struganje Maste". The visual-poetic component of Tivic's work makes this poet a legitimate descendant of the poetic and poetical tendencies from the historical avant-garde period.

Key words: avant-garde, new avant-garde, visual poetry, intertextuality

Sanja Zlatković

ЦИНОЛУДИЧКИ ДИСКУРС

Генерисање индивидуалности у академској производњи текста, основна је интенција овог дискурзивног андрогина. То је мали прилог превредновању академског дискурса у научне сврхе. Полазећи од најприхваћенијих методологија и теорија у науци о књижевности, циљ је да се укаже на пукотине у научном дискурсу, који би требало да буде стваралачки а не јалово еклектичан. Радови нуде повратак сопству у научном изразу које се изгубило некритичким прихватањем чињеница и ставова других критичара као супериорних у односу на властита. Теза је да без циничког осврта на књижевно-научну традицију и лудичког исказивања критичарске замисли нема даље еволуције у научном дискурсу. Методолошко-научне идеје требало би да се схвате као средство а не као циљ у генерисању научног текста.

Кључне речи: цинизам, лудизам, дискурс, епистемиолошки анархизам, (анти)академизам

„Ви сте информатори - ми смо информлади
садашњост је скица, а будућност план!
И овог јутра кроз европске ролетне
Свануо је нови инспиратив дан!“
Војислав Деспићов, „Без назива“

Увертира

Одвајкада је у историји мисли постојала подела на две врсте: на метафизичку, озбиљну и тешку мисао која је доводила до истине, напретка и добротe и опозитну мисао која је неозбиљна, лака, чија је намера да руши. Али, постојали су духови који су увидели да ослобођена, не-логична, оштра, помамна мисао може да буде темељ помака ка ономе што скучена људска логика не може да објасни. Подједнако је дуга и комплексна линија развоја те неумерене, махните, особењачке, луцнуте мисли и праксе као и линија рационалне, добре, лепе, хумане и племените људске промисли. Ипак, и даље се сматра (упркос бројним примерима) да је неозбиљност погубна и назадна а озбиљност и примереност напредна и пожељна. Који су то бројни примери који обарају ову догму?

Наспрам Платона стајали су киници, те је „кинизму Диогена из Синопе смех над филозофијом сâм постао филозофским па се управо у пантомимама и играма речи филозофа из бачве родила радосна знаност“ (Слотердајк, 1992: 510). Ето алтернативе грандиозној озбиљности идеалистичког дискурса који филозофију, науку и уметност одељује од живота, који разара доживљај, радост, безбрижност, животност. Тако Диоген нуди другачији егзистенцијализам, сатирични, критички безочан, виталнији од моралног, теолошког, метафизичког, оностраног. Јавио се и Протагора са својим релативизмом као умереним обликом неозбиљности.

Тако је наспрам Ешила, Софокла, стајао Аристофан: касније наспрам догматичног средњег века ренесансна Раблеовска, Еразмовска и Вијоњовска мисао; наспрам устоличене, моћне, озбиљне филозофије на сцену ступају Кјеркегор и Ниче, иронични према њој са захтевом за укидањем свега што се представља као

искључиви плод ума, рација, муке, просвећености. Потом авангардни уметници који у пракси потврђују моћи циничног и лудичког става у култури уопште; Адорно, свестан да искључива рационалност води у ћорсокак и Фајерабенд који сву своју активност усмерава ка критици западноевропског рационализма афирмишући анархизам, или Слотердајк који жели да ревитализује кинизам у виду новациничког и други.

Шта држи на окупу све ове појединце и групације? Један посебан став према доминирајућем, али и према стварности, мишљење које је цинично и делање које је смело и лудичко. Њихову „праксу“, без обзира да ли се крећу у области уметности, науке, филозофије, политике, културе, ... назваћемо **ЦИНОЛУДИЧКИМ ДИСКУРСОМ**. Лингвиста ће сложеници *цинологичко* вероватно дати значење огорчено-вулгарно и неозбиљно својство неког бића, док ће цинологик рећи да је луцидан играјући се инверзијом. У сваком случају, цинологичко има своја својства, често у себи опозитна али не и контрадикторна, већ суживотворена. Оно руши устаљену супротност умно-безумно, разумно-лудо нудећи се као дрскост, смелост, особењаштво, шаљивост, лакрдија, виловање; као синтеза циничног смеха који руши и саблажњава и хумора који очарава, као спој недозвољеног говора, безобзирности и наивне игре, забаве и произвољности. Али, он такође спаја ум и без-ум употпуњујући овај први јер је свако сазнање скучено ако је сведено само на *ratio*, треба га обогатити алтернативним видовима сазнања, без-умљем, алхемијом, алтернативном медицином, магијом, игром како би се открило оно што је с друге стране или изван, изнад ума. Пол Фајерабенд ће рећи да „када се ради о знаности, ум не моће бити свеопћи и не-ум не може бити искључен.“ (Фајерабенд, 1994: 124). У конкретном случају, теоријска анализа могла би се употпунити ирационалном спознајом тј. новонасталим уметничким делом, односно, цинологички дискурс у књижевној теорији и филозофији морао би бити спој науке и уметности, баш као што је Ничеова *Весела наука* написана у филозофско-есејистичком облику, док ће Фајерабенд исходште своје науке као анархистичке епистемологије дати у облику студије „Наука као уметност“. Цинологички дискурс води приближавању науке и уметности, *ratio* и *iratio*, укључујући и уживање, радост, ничеанско *оздрављење*. Бодријар и Пол Вирилио говоре о томе да смо сведоци криза науке и филозофије јер више нису у стању да разазнају свој предмет, односно свесне су својих ограничења која носи *ratio* те Фајерабенд мисли да треба развити друге поступке и приступе као што то већ дуго чине песници и књижевници. Тако и Ниче сматра да „само као ствараоци можемо уништавати (Ниче, 88: 1984)“ а тиме и критиковати.

Логика ограничава (било где, у уметности, у теорији, у култури) даје предност мудрости над озбиљним животом, попут „утопијске глупаче“ (Слотердајк, 1992: 511), елитизује разум, док кинизам огољава, отвара и лудизам по-рађа и ствара. Стога је освежавајућа, цинологичка компонента неопходна допуна сазнању а она се не огледа у укидању претходног, већ у поигравању датим материјалом, укључивањем контекста и плурализмом истина које, иако су појединачне и мале, нису мање вредне. Огледа се и у шоку, игри, смеху, поштовању телесног доживљаја и уживања, укуса, личног наспрам универзалног значења. Посебна субјективност преметена у праксу, повратак идентитету без униформности, спознаја себе али не у смеру који води ка нашој унутрашњости (у копање), већ ка споља кроз изражавање себе, креативно исказивање, по-рађање; циљ није само самоспознаја већ такође и спознаја другог који се изразио. Сама спознаја је вишесмерно и вишеструко лутање, процес, играње, а не повратак кући. Цинологи-

дика не интересује Итака, он путује и открива, не креће се у круг, већ по спирали. На тој спирали он попуњава знакове, јер не верује у пуноћу и садржајност и истинитост знака већ га пуни својом произвољном игром, именује ствари, понаша се као песник наспрот тумачу семиотичару. За њега нула није празнина, ништа, не-биће, већ нпр. омча, кратер, точак...

При том пуњењу цинолудизам не тежи целовитости, и он није пука произвољност; учитавање искуства и правила лудизма (и изостанак правила је правило) води даље док се процес не угуши. Дубравка Ораић-Толић рече да се онтолудизам 20. века три пута упокојио: авангардни онтолудизам у идеологији, неоавангардни у кичу, а постмодерни у етици. То су опасности за цинолуде, чим уплове у владајуће рационалне тековине културе, самоукидају се.

Заправо је читав цинолудизам борба за алтернативно, за анархистичко, за радикално, за слободно, он атакује на сваку идеализацију теорије и метода иронијом и хумором, укључује не-научне и преднаучне форме спознаје, противи се свему што се намеће као једини и апсолутни ауторитет у име Слободе, Истине, Правде, Ума, Етике.

„Стваралачки хаос или стваралачка неодређеност је најбоља спознајна клима за слободне људе“ (Фајерабенд, 1987: 334) рећи ће Хелмут Спинер, док ће за напредак науке Фајерабенд нудити једино важеће правило „Anything goes“ јер су све методе ограничене. Тако у клими политичких слобода, уметности концепта и плурализма епистема, где су ограничене моћи институција, цинолудизам може да делује стваралачки уводећи теоријски плурализам, важност контекста, нов однос правила и традиција, хуманост, индивидуалне слободе. А пример тог правила је следећа интерпретација, односно...

Интра-претација

Н.В.Д.К.

(Хекса-бина-децимални конвертор или симулација поезије
у конвенцијама римованог стиха)

V.Pruitt

Hex	Binary	Decimal
0	0000	0
1	0001	1
2	0010	2
3	0011	3
4	0100	4
5	0101	5
6	0110	6
7	0111	7
8	1000	8
9	1001	9
A	1010	10

B	1011	11
C	1100	12
D	1101	13
E	1110	14
F	1111	15

Аутор тумачења датог реди-мејда у прилогу има интенцију да у поступку стварања интерпретације доживи, психоаналитички речено, *talking cure* - чишћење говором. Ово пургативно дејство научног дискурса, настаје, фројдовски речено, као последица приморане жанровске сублимације аутора која укалушљује текстуалну креативност у шаблон академског дискурса. Обзиром на чињеницу да аутор свесно потискује бујицу речи и идеја пред поменутом наметнутом формом научног реферата, да би спречио, како би Фројд рекао, повратак потиснутог, аутор се у избору примарне грађе определио за реди-мејд (бројчани конвертор) који је сасвим подесан за либидинозно дискурзивно везивање, односно књижевнотеоријско тумачење.

Погодност грађе видимо у њеној примарној беспредметности јер слој приказаних предмета има нулту вредност. У оваквом облику реди-мејд не даје могућност пројекције ега аутора у тумачење песме чиме се са једне стране избегава новокритичарски речено, грешка афективности а са друге, психоаналитички речено, испољавање књижевнокритичарског нарцизма. Уколико метааналитички приступимо песми, долазимо до хипотезе да је аутор песме одабиром конверторског реди-мејда у поетску раван пројектовао нереализовану амбицију бављења електротехником или математиком. Тиме што се потписао као V.Pruitt аутор је метафорички испољио едипов/електрин комплекс (у делу који се односи на опсесивну поетичку везаност за оца) према дадаисти Марселу Дишану, који је свој историјски, вајарски реди-мејд „Писоар“ потписао са R.Mutt. Сам текст не може нам директно осликати психичко стање аутора. Он „није жива особа која се непосредно исказује у делу“ (Бужињска, Марковски, 2009: 136). Поменути минималистички концептуализовану структуру овог симулакрума поезије, аутор је, фрајевски речено, архетипски уронио у ритуално поетско „очишћење“, у дадаистички архетип, принцип стварања путем разарања. V.Pruitt и R.Mutt тако су нераскидиво компаративно-естетички повезани.

Феномен реди-мејда у књижевности очистићемо од рецептивних предрасуда које га аксиолошки унижавају. Оголићемо га до идеје да би га сагледали онаквим какав он у својој есенцији јесте. Показаћемо да је он, хусерловски речено, ствар коју је свест обдарила смислом. Интенционалност аутора текста је да покаже „да је књижевно дело схематизована творевина која тражи актуализацију“ (Бужињска, Марковски, 2009: 90). Актуализација реди-мејда као примарне књижевне грађе наступа као реакција на хипертрофираност књижевне теорије данас. Еидетски опис поетске творевине назване „Н.В.Д.К.“ захтева занемаривање примарне емотивне компоненте у доживљају песме и на трансцендентално прекорачење чулног искуства у правцу разума. „Н.В.Д.К.“ може да се једино воли разумом, само тако може да буде саморазумљиво. Реди-мејд попут овог, сам је по

себи хетерономичан – независан је од читаоачеве свести. Како је ушао у књижевност, добивши поетску односно естетску функцију, тако из њега комотно може да се врати у дискурс математике односно електротехнике. Из ових ставова имплицира следећи (квази-став) који тврди да „поетски језик никада не лаже јер никада ништа и не тврди“ (Бужињска, Марковски, 2009: 103). Схематичност наше „песме“ не може се попунити било којим обликом реципијентске конкретизације обзиром на већ изречени став да слој приказаних предмета не постоји а у вези са чињеницом да не живимо у апстрактном свету бројева. Изеровски сценарио читања овог текста апелативно упућује на не-тражење класичног смисла „песме“. Рецепција „Н.В.Д.К.“ иницијално је отежана компликованим и рогобатним поднасловом „Хекса-бина-децимални конвертор или симулација поезије у конвенцијам римованог стиха“. Овакав поднаслов условљава замаглаивање или драстичније речено помрачење хоризонта очекивања. Имплицитни читалац ове симулације може да актуелизује значење ове песме захваљујући својој информатичкој писмености.

„Језик“ „песме“ је потпуно супротан зауму. Он је најуниверзалнији од свих могућих језика, чак и од есперанта. Он је екстремно сконцентрисан на еуфонију: алитерација н, л, ј, и д, и асонанца у, а и е у исказу налик на мантру - „нула-један“. „Н.В.Д.К.“ заробљава израз радикално дајући тумачењу велику слободу. Онеобичавање саме песме условљено је њеном обичношћу – преузетошћу – поступком реди-мејда. Песма захтева да се види огољена аутотеличност дела, идеја. Бројеви су шифре које отежавају рецепцију. Хомогеност песме представља нумеричка прогрессија. Ритмичка доминанта је стопроцентно трохејска. Реди-мејд као уметнички феномен не подлеже канонизацији жанрова. Огољеност његове конструкције и његова аутотематичност представља цинично ругање жанру.

Објективни корелатив одсуства емоција „песника“ који проистиче из природе реди-мејда у складу је са неемотивним доживљавањем бројева читаоца. Користећи новокритичарски појам верног читања или *close reading*-а, моћи ћемо да упутимо читаоце на вишечитљивост нашег текста. Ако текст читамо хоризонтално, вертикално па чак и дијагонално добићемо различите типове римовања: паралелни и укрштени а имаћемо чак и леонинску риму у случају стихова: 0101 и 1010. Ми нећемо склизнути у новокритичарски појам, грешку звану јереси парафразе, и нећемо стати на пример иза оваквог тумачења: Песник нам објашњава есенцију нашег бинарног бића заснованог на опозицији нуле (Не-битка) и јединице (Битка). Нећемо такође рећи да је ритам лирског субјекта заснован на контрапунктској смени нуле и јединице нити ћемо претпостављати да је у интерпретатора ове песме уграђен чип, те да је сама интерпретација откровење настало услед кратког споја у нервним струјним колима књижевног критичара. Ми ћемо само тврдити да је ова песма, песмица, песмоид, једна органска целина коју карактерише хармонично слагање свих елемената. Гледајући кроз призму новокритичарске ироније, позваћемо читаоце да, вореновски речено, ставе текст на лочачу ироније и кажу своје мишљење. Тек ће тако песник V.Pрутт добити потврду своје песничке визије.

Читалац, у зависности од броја страних језика којима се служи, може себи да приушти задовољство симултаног превода делова песме на више страних језика, не реметећи при томе структуру саме песме. Тиме би добили отелотворење Бахтинове хетероглосије: Null-Null-Null-Null / Null-Null-Null-Eins / Null-Null-Eins-Null / Null-Null-Eins-Eins // Rei-ichi-rei-rei / Rei-ichi-rei-ichi / Rei-ichi-ichi-rei / Rei-ichi-ichi-ichi // Один-нуль-нуль-нуль / Один-нуль-нуль-один / Один-нуль-

одѝн-нуль Одѝн-нуль-одѝн-одѝн // Un-un-zéro-zéro / Un-un-zéro-un / Un-un-un-zéro / Un-un-un-un. Овакав пример немачко-јапанско-руско-француског хетероглосичног превода (конкретизације) песме можда даје један вашарски, односно карневалски тон чину интерпретирања, али нама и јесте циљ да будемо амбивалентни: и озбиљни и смешни, и мудри и глупи, и приземни и високопарни. Висококомуникативна интенција критичара, у складу је са показаним високим металингвистичким потенцијалом песме. Примарна грађа нашег истраживања је до сада била, бахтиновски речено, неприсутна односно одсутна из корпуса књижевних дела. Самим чином уношења песме у књижевнокритички дискурс ми морамо да је повежемо односно интертекстуализујемо са нумеричком и комбинаторичком неоавангардном поезијом, са дадаистичким и осталим текстовима који су цинично желели да се поиграју са хоризонтима очекивања публике у маниру „Цар-је-го“.

Разумевање, објашњавање, егзезеза и одређивање смисла текста који је пред нама, очигледно захтева плуралистички приступ. Ниче би рекао „један исти текст омогућава бесконачно много тумачења и ниједно од њих није „исправно““ (Бужињска, Марковски, 2009: 191). Сваки сегмент песме, стих представља један број у три система: хексадецималном (шеснаестоцифреном), децималном (десетоцифреном) и бинарном (двоцифреном). Низање стихова представља бројну прогресију. Низ од шеснаест стихова чини целу песму. Она је издељена на 4 x 4 стиха – катрена који почињу са стиховима који се завршавају са две нуле а завршавају се са стиховима који се завршавају са две јединице. Песма почиње са четири нуле а завршава се са четири јединице. Стихови се ритмично попуњавају јединицама које овладавају песмом. Сваки наредни елемент пунији је бројчаном вредношћу за један што значи да имамо двоструко испуњавање садржаја песме: и нумеричко и текстуално. Херменеутички круг који смо исписивали у последњем пасусу може се вртети унедоглед сагледавањем распореда елемената реди-мејда вертикално, дијагонално, у цик-цак итд. Одабраћемо једну позицију да бисмо показали у којој мери предразумевање односно предрасуде диктирају разумевање песме. Уколико је наша позиција уобичајено критичарска, иако је ово „уобичајено“ крајње неодређено, ми бисмо рекли за песму да то није поезија, да ту нема емоција. У песми нема ниједног слова, то није песма. Каква је то песма која значење заснива на говорењу а не на читању, итд. Јавни чин тумачења „Н.В.Д.К.“ одређује, хајдегеровски речено, његов тубитак (Dasein). Говорењем о „Н.В.Д.К.“ ми потврђујемо његову егзистенцију, његов идентитет. Да би смо га разумели, потребно је да га ставимо у традицијске оквире. Коришћење цифара у авангардној поезији имало је више функција: да укаже на дехуманизацију „Човек број 20“, на бесмисао поезије (дадаистичка сцијентистичка употреба бројева) или да буде саставни део визуелне поезије. Аутор „Н.В.Д.К.“ очигледно је познавао традицију јер псеудонимом упућује на Марсела Дишана и поетику даде те је гадамеровски речено, стваралачки извршио фузију хоризоната анулирајући дистанцу између прошлости и садашњости аутора. У намери да аутора боље разумемо од њега самог, ушли смо у сферу романтичарске херменеутике.

Структура песме, њен склоп, грађа, унутрашња организација, конструкција веома је чврсто повезана нумеричком прогресијом. „Песма“ је целовита јер је у целини преузета као нумерички конвертор. Она је комбинаторичка а самим тим склона и преображајима – са једног нумеричког система ми се пребацујемо у други. Структура песме се не позива ни на шта споља, она је затворена и ауто-

номна. Ова текстуална творевина је хомолошки правилна: нумеричка прогресија важи за све низове: и бинарни и децимални и хексадецимални.

Централни низ, онај који се изговара, састоји се из два двосложна знака: нула и један. Ознака, односно цифра и означено, односно бројчана вредност у „песми“ користе се сасвим другачије. Значење реди-мејда почиње да се успоставља на фону звука, односно римовања. Нула и јединица су једини знакови који припадају свим нумеричким знаковним системима: и бинарном и децималном и хексадецималном. Оне су најмањи заједнички садржалац за сва три система. Десигнати знакова, односно цифара, су апстрактни – они су бројеви. Секундарни моделирајући систем у случају нашег реди-мејда је поменути бројчани систем – он је различит од природног језика али је повезан путем звука за њега. Елементи нуле и јединице имају нулти домен денотације – значење нуле и јединице не можемо директно дефинисати. Са друге стране, конотација нуле и јединице су бројне: нула симболише ништавило, одсуство, поништавање, анулирање, нивелацију док јединица конотира ка постојању, елементарној испуњености, почетку, нечему блиском нули а које опет није нула.

Вратимо се на дилему: да ли је ово песма или није? Да ли је ово реди-мејд или није? Да ли је ово симулација поезије или није? Има ли конвенција или нема? Све ово указује на интерпретативне пукотине, на апорије. Аутор „Н.В.Д.К.“ је извршио интервенцију на Хекса-бина-децималном конвертору убацујући један празан ред после сваког четвртог реда. Тиме је створио строфе, односно белину између њих и створио графичку илузију песме која се састоји од четири „катрена“. Ово јесте песма ако уважимо чињеницу да постоји ритам у њој. Конвенција римовања нас такође уверава да се ради о поезији. Можемо рећи да „Н.В.Д.К.“ истовремено и јесте и није песма – она је песмоид, нешто између. Она има и нема поетичку функцију. Њено место и њен идентитет одређује текстуално окружење: математичко / информатичко, односно књижевно. Чак ни интенција аутора није важна – он је мртав. Битан је читалац. Читалац одлучује да ли ће „Н.В.Д.К.“ бити песма или не. Чак не мора ни да одлучи. Чак не мора ни да је прочита. Ако је прочита читалац ће произвести смисао ове песме. Бесконачни број читалаца произвешће бесконачни број смислова „Н.В.Д.К.“. Можда „Н.В.Д.К.“ припада нечему што би могли да назовемо пост-поезијом. Она је репрезент, симптом и синдром истрошености конвенције римовања. Само захваљујући нечему што је мртво, а то је конвенција римовања, „Н.В.Д.К.“ оживљава као поезија. Ова „песма“ коезистира путем идеје реди-мејда са текућом поетском продукцијом која није редимејдовска.

„Н.В.Д.К.“ као текстуална творевина свој смисао задобија у живој речи, жива реч доминира над текстом, што јесте логоцентричка позиција нашег разматрања. Али, да ли је то баш тако? Бројеви од којих се састоји текст призивају да буду ишчитани, то јест да се претворе у оно што је одсутно, у речи. Апстрактно значење „песме“ дозива у себе конкретизацију у облику критичарских метафора: попуњавања суда материјом, слагање и замена коцкица итд. Разлука, односно процес одлагања значења је неминован у конституисању значења „песме“. Са друге стране, конституисано тумачење примарне грађе, то јест „Н.В.Д.К.“ подвргава се конвенцијама научног писања интерпретације. Пукотине идиома и институције настају у тражењу решења проблема којим би се неконвенционална грађа као што је дадаистичка или нека друга авангардна могла конвенционално описати. Сама примарна грађа проблематизује ограничена књижевнотеоријска средства и доводи проучаваоца до запитаности ваљаности књижевнотеоријских

конвенција. Сви досадашњи обрти, инскрипције које смо чинили тумачећи реди-мејд, потврђују деридијански став „Il n'y a pas de hors-texte“ односно, да „ништа није ван контекста и да увек постоји могућност реконституционализације речи, реченице или текста која ће променити њихово значење“ (Бужињска, Марковски, 2009: 405). „Песма“ коју бесомучно тумачимо порврђује нам да се налазимо у тамници језика. Можда ми у ствари желимо да покажемо да је наша интерпретација нова, оригинална, супериорна у односу на све до сада. Можда ми желимо да будемо оригинални по сваку цену. Можда желимо да покажемо нашу научност натрпавањем свих досадашњих књижевнотеоријскометодолошких термина да би посредством де мановске ироније показали да смо изнад сваке теорије и да, у суштини, не припадамо ниједној. Можда смо ипак интерпретацији приступили, блумовски речено, из једне *misreading* позиције и показали да смо методолошки недочитани сваштари. Можда смо све погрешно разумели.

Финале

Цинологизам у теорији доводи до приближавања уметности; цинологизам у уметности води до, како захтева Ниче, друге уметности – која је ругајућа, лака, пролазна, боемски несметана, божански вештачка, ведрa ... док нам је воља за „истином по сваку цену“ мрска (Ниче, 1984: 13). Тако сте овде добили два цинологичка текста, у епиграфу и песмоиду, док је интерпретација песмоида цинологизам Фајерабендовог типа. Али ту не можемо стати јер „свет укључује у себе бескрајне интерпретације“ (Ниче, 1984: 292) и ми док пишемо не желимо да будемо само схваћени већ исто тако и не-схваћени и не желимо да нас било ко схвати и посвећујемо се ономе ко има желудац и срце за наше дело.

Јачина цинизма је у моћи противречења коју Ниче види као оно велико, ново, запаљиво у нашој култури, као највећи корак ослобођеног духа, док се у корену наше страсти сазнања налази обавеза да „откријемо како јунака тако и будалу јер смо у крајњој линији превише тешки и озбиљни људи те нам ништа не чини тако добро као капа дворске будале“ (Ниче, 1984: 128).

Нешто се променило у савременом постмодерном добу. О тој промени говори Дубравка Ораић-Толић. Цинологизам је био креативан и културотворан док је данас у свом онтолошком облику, онтологизму изгубљена разлика између игре и стварности. Раније је он тежио да створи нову стварност, засновану на смрти Речи и Логоса и да је утемељи на слици и не-разуму док се у опасном пост-лудизму брише разлика између игре и стварности те ће нас телевизија или филозофија или савремена средства комуникације убедити да је рецимо рат игра.

Иако смо још увек млади и луди, и можда нисмо седму ноћ дочувани, вра-на нам је мозак попила, луцпрдасти смо, неумерени, махнити и лаки под капом ипак смо свесни могућности и опасности информладости и цинологичког става.

Литература

Ниће, Fridrih, *Vesela nauka*, Grafos, Beograd, 1984.

Фајерабанд, Паул, *Наука као уметност*, Издавачка књижара Зорана Стојановића, Издавачко предузеће Матице српске, Сремски Карловци, Нови Сад, 1994.

Bužinjska, Ana, Markovski, Pavel, *Književne teorije XX veka*, prevela Ivana Đokić – Saunderson, Službeni glasnik, Beograd, 2009.

Oraić Tolić, Dubravka, *Ontološki ludizam u: Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, priredili Živa Benčić i Aleksandar Flaker, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Slon, Zagreb, 1996.

CINILUDICROUS DISCOURSE

Summary

Generalising of individuality in academic text production is the main intention of this discursive androgyny. It is a minor contribution to over-evaluation of academic discourse for scientific purpose. Starting with the most accepted methodologies and theories within science of literature, the purpose is to indicate cracks in scientific discourse, which should be creatively, and not barrenly eclectic. Studies offer return to oneness in scientific expression which has been lost by uncritical acceptance of facts and attitudes of other critics as superior to their own. The thesis is that without cinical review of literary-scientific tradition and ludicrous stating of a critic's notion there is no further evolution of scientific discourse. Methodological and scientific ideas should be comprehended as a means, and not as a goal in scientific text generation.

Svetlana Rajičić-Perić, Vladimir Perić

ТОМАС ПЕЈН: РЕВОЛУЦИОНАРНИ ПАМФЛЕТИСТА

Томас Пејн: револуционарни памфлетиста је студија о једном великом мислиоцу, агитатору и пропагандисти који је својим делима и залагањем обележио књижевност XVIII века као и Рат за независност Америке. Као један од лидера америчке револуције, он је вештином своје реторике утицао на ширење свести о независности и на крају се и изборио за њу. Централна тема рада обухватиће истраживање и анализу главних идеја за које се залагао Томас Пејн, а изложених у његовим познатим памфлетима *Здрав разум* и *Америчка криза*.

Значај Пејнових идеја на америчком континенту испитиваће се полазећи од његових изворних списа, биографија, оних старијих написаних још за време Пејновог живота, али и оних новијих, објективнијих, затим књижевних критика његових дела, али и књижевно-теоријских студија о књижевности револуционарног периода.

Кључне речи: Томас Пејн, памфлет, независност, револуција, САД

Десетог јануара 1776. године изашло је прво издање памфлета *Здрав разум* (*Common Sense*). Аутор овог дела је тада још увек био непознат, а дело је у веома кратком временском периоду успело, да својом формом и изразом, дефинише аргументе за које се борило становништво америчких колонија. Већ узаврели конфликти око пореза, надлежности парламента и односа које су колоније имале наспрам Велике Британије, прерасли су у борбу за независност и стварање демократске републике. Када из данашње перспективе посматрамо све околности тог периода, долазимо до закључка да је револуција била неизбежна. Адвокати, трговци, земљопоседници и плантажери су били они који су учествовали у дебатама на Континенталном конгресу и који су, врло често на радикалан начин, расправљали о неким важним питањима. Они су били људи који су имали све предиспозиције да воде ефикасан рат за независност. Ипак, да је историја морала да се ослони само на њихова премишљања, можда никада не би дошло до рата. С друге стране, америчка радничка класа - фармери, механичари, морепловци и рибари - били су ти који су америчку револуцију, заправо, учинили револуцијом. Многи од њих су знали да неће остварити све своје снове, али ипак су одлучили да појачају борбу материјално, политички и борбено, онда када је то било најпотребније. Иако је *Декларацију о независности* (*The Declaration of Independence*, 1776) написао аристократа из Вирџиније,¹ а уредио комитет колонијалне елите, независност је стварно проистекла из снаге памфлета *Здрав разум*, чији је аутор био пореклом из радничке класе. Када је говорио о томе зашто није прихватио посао професора, него се отиснуо у писање револуционарних списа, Томас Пејн је објашњавао да га је збивање у Америци тог периода учинило писцем. Пошто је потицао из радничке класе, живео је у убеђењу да он и слични њему имају право да буду грађани. Он је видео да читава историја света чека на исход сукоба између америчких колонија и Велике Британије. Ипак, плашио се да Американци не могу да сагледају шта је улог њихове земље у том сукобу. Оригиналноост памфле-

1 J. P. Boyd, *The Papers of Thomas Jefferson*, vol. I, Princeton University Press, 1950.

та *Здрав разум* навео је многе истраживаче да сагледају Пејна као потпуно иновативног, политичког мислиоца. Они су га видели као творца радикално новог, литерарног стила, који је носио са собом и нову политичку граматику. С друге стране, било је и оних који су, иако прихватајући да је утицај Пејна био велики, оспоравали његове заслуге за било какву иновативност. Пејн лично није сумњао у важност свог рада и тврдио је да је међу оснивачима новог, независног света. Он је своју иновативност видео као заслугу самих Американаца. За разлику од неких других великих револуција, ова је била посебна по томе што су квалитет и вредност слободе били схваћени, а приврженост Американаца тим принципима је и довела до револуције. По речима министра државе Вермонт:

„Пејн и други писци тог времена, који су писали о америчкој политици, доживели су невероватан успех: не зато што су подучавали људе принципима које они нису до тада схватили, већ због тога што су им пренели принципе, које су и они сами од њих претходно научили, на један веома јасан и ефектан начин, и у једној најкритичнијој и најважнијој ситуацији.“²

Пошто Пејн није потписао дело својим именом и презименом, већ уз напомену да је то дело једног Енглеца, врло брзо је сумња пала на Бенџамина Френклина, Семјела Адамса и Џона Адамса. Први који је погодио Пејнов идентитет био је Вилијам Смит (Вилијам Смитх, 1727-1803), председник универзитета Филадельфија, који је оптужио Пејна да је странац, који се меша у њихове послове. Пејн је знао за америчку резервисаност, чак и код пријатеља који му је помогао у издавању овог памфлета, младог др Бенџамина Раша. У јулу 1776. године Раш је потписао Декларацију, али само једно лето пре, 1775. године, он се још увек двоумио. Није био једини који је оклевао, и то оклевање није имало везе са питањем лојалности према Великој Британији. Питали су се, како је то изводљиво да колоније поразе Велику Британију, тада најјачу војну силу? Како да владају сами без помоћи круне? Како да преживе без сигурности, коју им пружа британска империја?

Аутори који су писали о политици, обично би састављали своја дела имајући у глави њихове образоване пријатеље, као циљну групу. Пејн, с друге стране, занатлија, али и интелектуалац, формулисао је своје ставове тако да је свако могао да их разуме. Идентификовао се са радничком класом и писао на тај начин, да би они док читају могли да се идентификују са њим. Реченице су му биле кратке и избегавао је стране речи и компликоване изразе.³ Пејн је завршио рад на памфлету у децембру 1775. године. У периоду од 1763. године до 10. јануара 1775. године, када се појавио *Здрав Разум*, амерички памфлетисти су издали на стотине дела, али са разликом у томе, што је та дела прочитало у просеку на десетине хиљада људи, а Пејнов памфлет је прочитало око стотину хиљада. *Здрав разум* се дефинитивно разликовао од било ког дела до тада објављеног. Ово дело је генерално прихваћено као моћно пропагандно оружје у борби за независност, као и ремек-дело светске књижевности.

2 S. Williams, *The Natural and the Civil History of Vermont*, Walpole, N. H. 1794, 372-373.

3 R. A. Ferguson, „The Commonalities of Common Sense“, *William and Mary Quarterly*, vol. 57, no. 3, July 2000, 465-504.

Своје дело *Здрав Разум*, Пејн је првобитно намеравао да објави у виду неколико новинских чланака, што и објашњава подељеност дела на четири издвојене целине. Међутим, његов пријатељ, др Бенџамин Раш, убедио га је да ће дело бити ефикасније уколико га објави као памфлет. Структурално, прва два дела памфлета садрже највећи део Пејнове теорије. У трећем делу се, и по речима самог Пејна, не налази ништа више од чињеница и обичних аргумената. У овом делу се говори о манама помирења и о слабостима у структури британске империје. Четврти део истиче потребу за брзом акцијом и проглашавање независности.

Први део памфлета, Пејн је отпочео уопштеним коментарима о влади, да би касније почео са отвореним нападима и повезивањем краља са криминалним и убилачким активностима британске владе. Он такође наглашава да тај проблем нису изазвали садашњи краљ и влада, већ да је проблем у суштини политичког и друштвеног поретка у Великој Британији. Империја није обезбедила грађанима мир и просперитет, већ им је донела ратове и муку. Грађани америчких колонија нису себе видели као Британце и нису се звали Британцима, већ Американцима. Они су се борили за своја основна људска права. Зато је одвајање америчких колонија од Велике Британије био морални и патриотски потез. У њему није било никаквог криминалног основа. Иако га је Раш упозорио да избегава позив на револуцију и независност, Пејн је то у овом памфлету отворено урадио. Пре него што је то урадио, он је испричао причу, која је говорила о пореклу и настанку владе и друштва. Тим својим речима, он је поставио разлику између владе и друштва и рекао да је:

„...друштво у свакој држави благословено, али да је влада чак и у најбољој држави, нужно зло.“⁴

Говорећи о слободној вољи и анархизму, Пејн није себе сврстао ни у једну групу. Он је по опредељењу био револуционарни демократа. Он је да говорио о слободној вољи и истицао да у свакој земљи, мали број људи живи по начелима слободне воље. Ти исти људи ће прво помислити на друштво из моралних, али и из практичних разлога. Зато су они ти, који стварају оно што ће Пејн у својим каснијим радовима назвати „једноставна демократија“. Сваки човек ће, на основу својих природних права, имати своје место у овом парламенту.⁵ Раст колонија ће натерати њихове грађане да делегирају одговорности и да поделе првобитну целину на делове, као и да изаберу представнике. Да би спречили настајање разлика између изабраних и оних који бирају, они ће се постарати да се избори често одржавају.

Након увода у којем је представио један такав демократски парламент, Пејн почиње да говори о уставу Енглеске и тренутак у делу када га помиње је савршен, јер након излагања о демократском парламенту, чини да овај изгледа још несавршеније. Он истиче три највећа зла тог устава а то су тиранија монархије, коју заступа краљ, затим тиранија аристократије, коју заступају његови непосредни подређени и републиканска дешавања о којима одлучује доњи дом парламента. Он даље говори о томе како британски краљ нема више апсолутну моћ

4 Т. Paine, „Common Sense“, in *The Collected Writings*, 6-7.

5 Пејн је расправљао о „једноставној демократији“ у делу *Prava čoveka (Rights of Man)*, други део, Т. Paine, „Rights of Man, vol. II“, in *The Collected Writings*, 663-731.

и да је за то заслужан устав народа, а не влада.⁶ Пејн је затим напао питање наследне моћи и рекао је да у томе лежи зло монархије. То је противприродно и доказ томе су многи краљеви, који нису били достојни такве позиције. Он каже да су сви људи по рођењу једнаки и да нико рођењем не може добити право да влада.⁷ Пејн затим испитује како су настали први краљеви и долази до тога да су владавину првих краљева увели пагани:

„У ранијој историји света, према хроникама, краљеви нису постојали, па зато није ни било ратова, јер гордост краљева баца човечанство у тај хаос.....

Пагани су обожавали своје мртве краљеве, а хришћански свет је отишао и даље обожавајући своје живе краљеве. Како је безбожно додељивати титулу светог величанства смртнику, који се усред највећег сјаја претвара у прах.“⁸

Пејн затим наводи и да се у Библији монархија сматра грехом, и да је Свевишњи против ње. На питање одакле потиче моћ краљева, Пејн одговара да је она одувек била заснована на томе, да су се бирали било званичним или незваничним изборима, или узурпацијом. Он даље наводи да, уколико је један краљ изабран на одређени начин, то повлачи за собом да ће на исти тај начин бити изабран и следећи.⁹ На крају овог првог дела он побија теорију по којој наследна моћ спречава појаву грађанских ратова, износећи податак да их је у британској историји било много:

„Тридесет краљева и два малолетника су владали овом поремећеном краљевином од времена освајања, и за то време било је ни мање ни више него осам грађанских ратова и деветнаест устанака. Према томе, уместо да доноси мир, наследно право делује против мира и уништава и саму основу, на којој се чини да он почива.“¹⁰

Трећи део памфлета садржи размишљања о садашњој ситуацији у Америци. Он каже да је питање будућности Америке кључно у односима Велике Британије и америчких колонија. Било је много оних који су заговарали потенцијално помирење. Пејн је одбио да прича о помирењу и, шта више, позвао је људе да се наоружају. Онима, који су још увек били неодлучни, Том Пејн је поручио да се не брину по питању британске војне заштите. Он је објаснио да је у прошлости Велика Британија бранила колоније само када је имала интереса за то.¹¹

„Хвалили смо заштиту Велике Британије, не

6 T. Paine, „Common Sense“, in *The Collected Writings*, 9-10.

7 *Ibid*, 12.

8 *Ibid*, 12-13.

9 *Ibid*, 17.

10 *Ibid*, 18-19.

11 *Ibid*, 21.

увиђајући да је њена побуда била интерес, а не приврженост; није нас штитила од наших непријатеља ради нас, већ од својих непријатеља ради себе саме, од оних који никада нису били у свађи с нама ни због чега другог и који ће увек бити наши непријатељи из истог разлога.“¹²

Америчке колоније ће самостално полако напредовати и развијати своје тржиште. Оне ће стварати добре пословне односе са осталим земљама, трговачким партнерима, па ће на тај начин и нестати потреба за одбраном од истих. Истакао је да Француска и Шпанија никада нису и неће бити амерички непријатељи.

Онима који су сентиментално доживљавали нарушене односе између америчких колонија и Велике Британије, гледајући у Велику Британију као земљу од које су потекли, Пејн је поручио да је то управо још један разлог више, због ког треба осудити Велику Британију за њену политику.¹³

Било је и оних који су маштали да ће заједно са Великом Британијом створити најјачу светску економску и војну силу. Пејн је њима одговорио да је превасходни циљ америчких колонија да шире трговину и да ће тим путем створити пријатељске односе са целом Европом, а не само са једном земљом. Он је даље објаснио да није добро стварати посебне трговинске везе ни са једним делом Европе, јер је Европа, као целина, њихово тржиште.¹⁴

Он тражи од свих оних који заступају помирење између Велике Британије и Америке да наведу позитивне ствари, које би уследиле због помирења. Пејн обашњава да, и уколико би дошло до помирења, иста ситуација би се поново догодила.

Он зато поручује:

„Време је да се одвојимо. Чак и раздаљина коју је Свевишњи ставио између Енглеске и Америке, јак је и природан доказ да превласт једне над другом никада није била божја воља. И време у којем је откривен овај континент повећава уверљивост овог аргумента, а начин на који је настањиван, још више га поткрепује. Открићу Америке претходила је реформација, као да је Свевишњи милосрдно намеравао да створи уточиште за будуће прогнанике, када отаџбина није могла да им пружи ни пријатељство ни сигурност.“¹⁵

Пејн је исмејао оне који су заговарали помирење и који су могли да се рукују са „убицама“, како их је назвао.¹⁶

Томас Пејн је схватао да људима недостаје план, идеја, како да започну револуцију и како да се извуку из тадашње тешке ситуације. Републиканизам је за

12 *Ибид*, 22.

13 *Ибид*, 22-23.

14 *Ибид*, 24.

15 *Ибид*, 25.

16 *Ибид*, 26.

њега био најбоље уређење владе, јер се он заснива на општем добру свих грађана. Пејн је такође бринуо да би се несигурне везе између колонија могле прекинути, па је зато био међу првима који су предложили конференцију за формирање „континенталне повеље“, чији би циљ био да уједини све Американце, гарантујући им слободу, право на власништво и религију по избору.¹⁷

Пејн се супротставио побожанству тог доба и заступао је верски плурализам. Говорио је да је управо воља Свевишњег таква да постоји више религија. Одмах затим је наставио ка питању неопходног раздвајања цркве и државе. Сматрао је да једина веза, коју би влада требало да има са црквом је да штити све њене проповеднике. Америка није имала краља од крви и меса. Њен краљ је, по речима Пејна, био Свевишњи Бог, а Американци су владали божји закони. Позивајући се опет на природна права, Пејн је рекао да је влада у рукама америчких колонија њихово природно право и да ће га остварити само ако буду били јединствени у тој намери.¹⁸

На крају, Пејн је још једном позвао људе да реагују и да искористе прилику која им се пружила. Упозорио је да неодлучност може довести до катастрофалних последица. Америчке колоније су, по његовим речима, имале само један пут, а он је водио ка брзој и одлучној декларацији независности:

„О, Ви који волите човечанство! Ви који не сме-те да се супротставите не само тиранији, већ и тиранину, супротставите му се сад! Угњетен је сваки делић старог света. Слобода се прогања широм земаљске кугле. Азија и Африка су је одавно отерале – Европа је сматра странцем, а Енглеска јој је наложила да оде. О! Прихватите тог изгнаника и на време.“

Пејнова визија америчке демократије је била отворена и није била ограничена само на амерички континент. Он је веровао да ће Америка дати пример осталим земљама света како да се изборе за своја права и да ће уједно постати азил за све оне који траже слободу. Идеја и језички израз овог памфлета променили су мишљење многих људи и подстакли их на револуцију. Време када се памфлет појавио је било такође савршено, одмах након говора британског краља Џорџа III. Он је говорио о побуни америчких колонија и о његовој намери да ту побуну угуши.¹⁹ У неким каснијим писмима пријатељима, Пејн је тврдио да је намерно наместио време објављивања памфлета, тако да се подудара са краљевим говором.

Реакције на објављени памфлет су биле бројне, јер је памфлет пружио једно ново значење постојању Америке. У свим колонијама се убрзо причало само о томе. На улицама народ је гласно читао и причао о тада већ извесној револуцији.²⁰ Већ тог пролећа, скупштине и већа су почели да доносе одлуке, изјашњавајући се за независност и дајући упутства делегатима да ту молбе пренесу. У ма-

¹⁷ *Ибид*, 33.

¹⁸ *Ибид*, 35.

¹⁹ P. H. Smith, *Letters Of Delegates to Congress, 1774-1789*, vol. 3, January 1-May 15, 1776, Washington, D. C.: Library of Congress, 1978.

²⁰ E. Randolph, *History of Virginia*, ed. Arthur H. Shaffer, Charlottesville: University Press of Virginia, 1970, 233-234.

ју месецу, Континентални конгрес је донео одлуку, у којој је тражио да колоније формирају нове владе. Четвртој јула 1776. године, Америка је прогласила независност. Уследио је ратни период у којем је Пејн активно учествовао, писањем памфлета из серије *Америчка криза (Америџан Црисис)* у којима је позивао своје саборце да истрају до победе.

Пејнову серију памфлета *Америчка криза* обележиле су теме америчког идентитета, национализма и солидарности. Он је у њима сликао стварно време у ком су се колоније налазиле, али и потенцијално, које би могло да дође. Није избегавао да пише и о поразима, али је уверавао читаоце да ће на крају ипак победити разум и воља народа. Пејн је у памфлетима изражавао своју бригу за крхке међуколонијалне везе, а расправа о будућности колонија на западу, само је оправдала његову стрепњу.

Пејн је и овде подсетио на значај америчке револуције и рекао да су његове примедбе у памфлетима упућене целом свету, а не само Американцима. Он је изразио уверење да ће и ова серија памфлета, као што је био случај и са *Здравим разумом*, наћи пут до Европе и информисати људе о идеологији Американца. Додаје још и то да би Американцима било лакше да доведу до револуције у Енглеској, него Британцима да освоје Америку. Интересантно је да у свим својим памфлетима он нигде не помиње стварање републиканске владе у Великој Британији, већ да само говори о неопходним променама у ставовима и владавини краља. Другим речима, његова посвећеност републиканизму била је везана за Америку, али не и за Велику Британију.²¹

Датума 19. октобра 1781. године, Американци су заједно са Француском, као својим савезником, завршили рат. Осамнаест месеци након тога, 1783. године, Велика Британија и Америка су потписале уговор у Паризу. Тог истог дана, Пејн је објавио свој последњи памфлет из серије *Америчка криза, Америчка криза XIII (American Crisis No. XIII)*. Посветио га је унији држава и обратио се својим sunarодницима, са жељом да цене новонасталу унију држава и да је ојачају. Он је рекао:

„Времена, која кушају људске душе су прошла, а највећа и најпотпунија револуција, коју је свет икада искусио, сада је славно и срећно изведена.....“

Ово је најсветија ствар у уставу Америке, на коју би сваки човек требало да буде поносан и коју би требало да чува.....“

Наше држављанство у Сједињенима Америчким Државама је наш национални идентитет..... Наше велико име је Американца.“²²

С књижевне тачке гледишта, ова серија памфлета стоји самостално у америчкој контроверзној књижевности. Читањем памфлета, могу се наћи бројне граматичке и синтаксичке грешке, као и нетачна употреба цитата. Ипак, изнад свих ових грешака, налази се моћ фраза и реченица, идеја и емоција, створена

21 *Ibid*, 189.

22 T. Paine, „The American Crisis, No. XIII, 1783“, in *The Collected Writings*, 348-355.

делом под утицајем свести о правом тренутку, написана јасним језиком и обавијена таквом снагом, да може да допре до срца и разума свих људи. Скоро сваки број Пејнових памфлета из ове серије поново је објављиван у дневним новинама широм континента. Иако је Пејн последњем памфлету из серије дао број XI-II, симболишући тиме број држава у унији, било је објављено још три памфлета и то два под називом „Додатно издање“, („Supernumerary“) и једно под називом „Посебно издање“, („Extraordinary“). Да би одржао дух војске и грађанства, Пејн је у периоду од седам година, колико је рат за независност трајао, објавио шеснаест памфлета из серије *Америчка криза*. Сви они су се позивали на визију Америке и Американаца као народа који има посебну мисију на земљи.

Учврстивши независност у Америци, Том Пејн је пренео револуцију и на европски континент. Када се Пејн вратио у Енглеску, он се надао да ће и ту довести до оне исте револуције какву је произвео у Америци. Зато је са истим жаром написао памфлет *Права човека*. Међутим, ефекат дела и исход револуције нису били исти. Поставља се питање зашто је то тако? Американци су веровали у неправду и корупцију коју су трпели од стране британске владе, а Пејнова улога је била у томе што је само потврдио њихове ставове. У Европи је ситуација била потпуно другачија. У Енглеској је монархија годинама била уважаван облик владавине и већина учених људи је сматрала да је то влада која је најподеснија за неко веће друштво. Тако се Пејн нашао у мањини истицањем своје идеје републиканизма, наспрам присталица монархије. Пошто је био умерен у својим радикалским ставовима, он је током боравка у Француској постао жртва режима. Провео је десет месеци у затвору у Луксембургу, али ни тада није паузирао у својим теоријским разматрањима.

У књижевности и историји како Америке тако и Француске, Томас Пејн стоји као веома важна личност. У рату за независност у Америци истакао се као војник, дипломата и новинар, а у Француској револуцији и као творац устава. Оно што је заједничко за обе земље је да је Пејн био борац за права људи и за демократију. Иако се није могао похвалити познатим пореклом, за живота је био саветник неколико председника и поштован од стране угледних грађана. Пејн је говорећи о свом дару тврдио да никада раније није прочитао дело ниједног другог писца. Зато се претпоставља да је управо америчко тло и стање које је на њему затекао, узроковало да развије књижевни стил који је извршио утицај на политичке и религијске идеје, прво у Америци, а затим и у целом свету. Својим памфлетима надјачао је политичке сараднике у борби за независност, како Френклина по питању иностране политике, тако и Вашингтона по питању стратегије одбране. По завршетку револуције у Америци, Пејн је јасно истакао свој став да њен значај знатно превазилази подручје америчког континента и да ће се он проширити и на остале делове света. Ипак, оно што ће касније и сам Пејн потврдити је да је америчка револуција била јединствена, јер су јој ослонац биле сложене идеје и уједињена нација. Пејнова идеја о томе, да свако људско биће има своја природна права и да је обавеза друштва да та права очува, важи и данас, две стотине година након његове смрти.

Данас, два века након његове смрти, Пејнова репутација се није значајно променила. Томас Пејн је био и остао извор инспирације оних који су тражили друштвене и политичке реформе, али такође и мета напада оних који су у његовим реформама видели опасност. Пејнови радови се данас користе на одсецима за америчку историју и политичке науке, на факултетима широм света. Његови списи се поново штампају, подижу се нове бисте и отварају нова друштва у ње-

гову част. Све ове године уназад, амерички народ је црпео снагу из његових дела и цитирао Пејна сваки пут када би наишао неки тежак период на њиховој политичкој сцени. Окретали би се Пејну да се подсети ко су, како су настали и да затраже одговоре на то шта даље. За разлику од неког претходног доба, у данашње време и политичке партије, оне леве, али и оне десне оријентације, показују тенденцију да се позивају на Пејна и да га називају својим. Ипак, истина је нешто другачија. Можда су десничарска позивања на Пејна иронична и неискрена, као и давна изјава Џона Адамса, Пејновог савременика и политичког противника, о томе да је Пејн најутицајнија личност друге половине осамнаестог века.²³ Не постоји друго објашњење сем да су њихови политички потези подсмех Пејну, јер је данашња политика Америке у потпуној супротности са ставовима за које се он изборио. Пејново опште добро је замењено личним добром, а интереси радничке класе, подређени су интересима богатих. Народ је постао мање слободан и сигуран, како у економском тако и у војном смислу. Пејн је био инспирисан снагом овог новог континента и сматрао је да ће он постати уточиште за цело човечанство и модел за то, како би требало да изгледају све остале земље.

Чињеница да политички активисти и реформисти и данас, два века након Пејнове смрти, налазе узор у њему, доказ је не само његове величине као револуционара, већ и величине и снаге његових идеја о космополитизму, људским правима и потрази за универзалном истином, што се издваја као генерални закључак овог истраживања.

Библиографија

- Andrews, C. M., *The Colonial Background of the American Revolution*, New Haven and London: Yale University Press, 1924.
- Foner, P. S., *The Complete Writings of Thomas Paine*, New York: Citadell Press, 1945.
- Foner, E., *Thomas Paine: The Collected Writings*, New York: The Library of America, 1995.
- Aldridge, A. O., *Thomas Paine's American Ideology*, Newark: University of Delaware Press, 1984.
- Aldridge, A. O., *Man of Reason: The Life of Thomas Paine*, London: Cresset Press, 1960.
- Clayes, G., *Thomas Paine: Social and Political Thought*, Routledge, 1989.
- Clark, C., *Social Change in America*, Chicago, Ivan R. Dee, 2006.
- Clark, H. H., *Six New Letters of Thomas Paine*, Madison: The University of Wisconsin Press 1939.
- Cogliano, F. D., *Revolutionary America 1763-1815*, London: Rutledge, 2000.
- Dyck, I., *Citizen of the World: essays on Thomas Paine*, London: Helm, 1987.
- Edwards, S., *Rebel: A Biography of Thomas Paine*, Praeger Publishers, Inc. 1974.
- Fast, H., *Citizen Tom Paine*, Cleveland, 1945.
- Ferguson, R. A., „The Commonalities of Common Sense,“ in *William and Mary Quarterly*, vol. 57, no. 3, July 2000, pp. 465-504.
- Foner, E., *Tom Paine and Revolutionary America*, London: Oxford University Press, 1976.
- Fruchtman, J. Jr., *Thomas Paine: Apostle of Freedom*, New York: Four Walls Eight Windows, 1994.

23 D. F. Hawke, *Paine*, New York: Harper and Row, 7.

- Fruchtman J. Jr., *Thomas Paine and the Religion of Nature*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.
- Gilbert, F., *To the Farewell Address: Ideas of Early American Foreign Policy*, Princeton, 1963.
- Hawke, D. F., *Paine*, New York: Harper and Row, 1974.
- Kaye, H. J., *Thomas Paine and the Promise of America*, Hill and Wang, 2005.
- Keane, J., *Tom Paine: A political life*, Boston: Little, Brown, 1995.
- Larkin, E., *Thomas Paine and the Literature of Revolution*, New York: Cambridge University Press, 2005.
- Miller, J. C., *Origins of the American Revolution*, Stanford: Stanford University Press, 1943.
- Parrington, V. L., *Main Currents in American Thought*, New York: Harcourt Brace and Company, 1927.
- Passos, J. D., *The Living Thoughts of Tom Paine*, New York: Longmans, Greene, 1940.
- Powell, D., *Tom Paine: The Greatest Exile*, London: Croom Helm, 1985.
- Schouler, J., *Americans of 1776: Daily Life in Revolutionary America*, Bowie Md: Heritage Books, 1990.
- Smith, F., *Thomas Paine: Liberator*, New York: Frederick A. Stokes Company, 1938.
- The American Revolution: „Writings from the War of Independence“, New York: Library of America, 2001.
- Thompson, I. M., *The Religious Beliefs of Thomas Paine*, New York: Vintage Press, 1965.
- Tyler, M. C., *The Literary History of the American Revolution 1763-1783*, New York, 1897.
- Vickers, V. J., *Thomas Paine and the American Revolution*, New York: Routledge, 2006.
- Walker, T. C., „The Forgotten Prophet: Tom Paine's Cosmopolitanism and International Relations“, in *International Studies Quarterly*, Vol. 44, No. 4, Blackwell Publishing, pp. 51-52.
- Ward, H. M., *The American Revolution. Nationhood Achieved 1763-1788*, New York: St. Martin's Press, 1955.
- Weyde, W. M. V., *The Life and Works of Thomas Paine, X vols*, New Rochelle: New York, 1925.
- Williams, S., *The Natural and the Civil History of Vermont*, Walpole, N. H. 1794.

THOMAS PAINE: A REVOLUTIONARY PAMPHLETEER

Summary

Thomas Paine: A revolutionary pamphleteer is a study about one great thinker, the agitator and propagandist who with his deeds marked the literature of the 18th century as well as the War for Independence. As one of the leaders of the American Revolution he used his rhetorical skills and made a great impact on growing the conscience about independence. The central part of this research will be analysis of his main ideas in his well known pamphlets *Common Sense* and *The American Crisis*.

The importance of Paine's ideas in America of the revolutionary period is going to be analyzed starting from Paine's writings, biographies, the older ones, written during the time of Paine's life and the newer, more unbiased ones, then literary criticism of his works and also the literary-theoretical studies about the revolutionary period literature.

Keywords: Thomas Paine, pamphlet, independence, revolution, USA

Violeta Vesić

УЛОГА АУТОРА У ИЗГРАЂИВАЊУ ЗНАЧЕЊА КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

Циљ овог рада је да истражи однос између аутора, творца књижевног дела и његовог значења. Стога, рад садржи дефиниције појмова као што су *аутор*, *ауторово вербално значење*, као и дефиниције других релевантних појмова који произиласе из ова два, као што су на пример: *значај значења*, *значењски типови*, *шумачење*, *кришика*, *ваљано шумачење* итд. Осим дефиниција, понуђена су и детаљнија образложења ових појмова као и њихов значај за књижевну критику. Дати појмови и разлике између њих су посматрани, с једне стране, из перспективе Ерика Доналда Хирша, и, донекле, Тери Иглтона, док су, са друге стране, сагледавани кроз примере на конкретним делима из англо-америчке књижевности. Такође, проблем значења је, у једном осврту, сагледан из угла лингвистике. Најзад, образложене су три херменеутичке скепсе са којима Хирш сукобљава своје ставове.

Кључне речи: херменеутичке скепсе, вербално значење, значењски типови, тумачење, критика

Оно што ме је мотивисало за проучавање улоге аутора у изграђивању значења књижевног дела је, пре свега, дело *Начела шумачења* Ерика Доналда Хирша као и Тери Иглтонов однос према овом делу унутар *Књижевне теорије*. Наиме, Тери Иглтон ниједно учење није изложио једнострано; сваки од приступа је приказан као јединствен и пун корисних увида, али је, такође, истакнуто да постоје аспекти у тим учењима који су идеолошки и догматски, чак и они који негирају било какву повезаност са идеологијом и друштвеном реалношћу. Веома је занимљиво то што Иглтон као замерку једном приступу унутар књижевне критике износи недостатак и занемаривање неког начела, а затим критикује пренаглашавање истог начела у другом приступу. На пример, он структуралистима замера занемаривање аутора, претварање аутора у пуки медијум из којег проговарају дубинске структуре текста; са друге стране, он критикује Хиршову херменеутику због пренаглашавања улоге аутора у одређивању значења књижевног дела. Стога, овај рад ће претежно разматрати проблем значења из угла ова два аутора.

Проналажење начела ваљаног тумачења

Ерик Доналд Хирш сматра да је интелектуални значај било ког тумачења одређен пре свега његовом ваљаношћу. Стога, оно на чему он инсистира у свом делу *Начела шумачења* је управо проналажење начела за ваљано тумачење.

Када се утврђује ваљаност тумачења, утврђује се, пре свега, вероватноћа хипотезе на којој се тумачење заснива. Показује се да ли је та вероватноћа већа или равна вероватноћи других већ познатих хипотеза о датом тексту. Хирш истиче да тумач треба имати одговорност да пресуди о томе која је победничка хипотеза, и замера тумачима јер често одбијају да преузму ту одговорност. Процес утврђивања ваљаности се, дакле, заснива на искуству, на сазнањима која су већ позната. Међутим, када у процесу тумачења искрсну нове релевантне чињенице,

од старих се одустаје у корист нових. Из тога произилази да је тумачење имплицитно прогресивна дисциплина - постоји садашња ваљаност (која се може одредити) и коначна ваљаност (која се никад не може унапред одредити). Као теоријски циљ тумачења, Хирш истиче достизање истине, односно закључак да је тумачење тачно, на основу досадашњег знања. Истину је, по Хиршу, могуће достићи, иако је немогуће са сигурношћу тврдити да је она достигнута. Иако је појам истинитости проблематичан, не треба одустајати од тежње да се до истине дође. Аналогно томе, може се рећи да људи, у свакодневном животу, често теже истини иако нису у потпуности сигурни да ће је достићи. Као практични циљ тумачења, треба достићи општу сагласност, то јест, чврсто засновано слагање да је неки низ закључака вероватнији од неких других.

Главна Хиршова теза говори да је аутор творац значења текста и да је, стога, ауторово вербално значење незаобилазно нормативно начело у тумачењу. Хирш објашњава да је то једина врста тумачења која се може сматрати ваљаном зато што је предмет тумачења одређен. Одређеност је у овом случају, заправо, управљеност ка ауторовом значењу. Ипак, Хирш је суочен са херменеутичком скепсом која одбације идеју о аутору као творцу стабилног значења и тиме угрожава његову почетну идеју о ваљаности тумачења. Постоје три вида те скепсе: аутономизам, радикални историзам и психологизам. На сва три вида скепсе ће Хирш одговорити својим противаргументима.

Семантички аутономизам; појам значења

Семантички аутономизам представља учење по коме књижевни текстови спадају у засебно онтолошко подручје где значење не зависи од пишчеве воље. То је, дакле, теорија која сву пажњу критике преноси са писца на дело. Највећи заговорник ове теорије је, по Хиршу, Т. С. Елиот који у свом делу *Традиција и индивидуални шаленаш* тврди да је најбоља поезија безлична, објективна и аутономна; она по настанку живи сопственим животом, потпуно одвојеним од живота аутора. Дакле, по Т. С. Елиоту, аутор нема надзор над речима које је пустио у свет, и, као њихов тумач, нема нека посебна преимућства. Стога, Елиот никада и није коментарисао разнолика тумачења својх песама руковођен ставом да је једно тумачење подједнако ваљано колико и друго под условом да је „сензитивно“ или „плаузибилно“. Дакле, закључак је да значење није оно што је узначио аутор, већ оно што песма сама може означити сензитивним читаоцима.

На овакво схватање значења текста Хирш бурно реагује. По њему, став да су сва могућа значења текста прихватљива доводи до хаотичне демократије читања, ћудљиве произвољности у академској критици, немогућности да се примени неко објективно начело. То представља прогон аутора и слободан терен критичарима да заузму његово место.

Хирш се супротставља семантичком аутономизму објашњавањем саме природе значења. Значење је активна конструкција која се догађа у свести а не у самим језичким знаковима. Кад год је значење повезано са речима, ту везу успоставља нека особа, јер, по Хиршу, невероватно је да постоји нека посебна земља значења која се налази изван људске свести. Ослањање искључиво на језички систем у откривању значења је проблематично и због тога што сваки след речи може имати више значења. Рецимо реченица „Отвори врата“ може да се односи буквално на врата те собе; затим, може да значи 'сарађуј', а може да значи и 'отвори врата перцепције, прошири своје видике' итд. Наведена значења су, пак, очеки-

вана, значења која би свако могао да претпостави. Међутим, узмимо Тери Иглтонов занимљив пример, шта би наведена реченица „Отвори врата“¹ могла да значи ако сам некога претходних 20 минута везивао за столицу а онда је изговорио? Из овога следи да непознавање контекста (практичне сврхе) у коме је реченица изговорена, отежава пут до значења.

На пример, крај првог чина Бекетове драме *Чекајући Гогоа* се завршава реченицама: „Хајдемо...(*Нико се не ђомиче*)“. У овом случају, друга реченица доприноси томе да реченица „Хајдемо“ добија значење које је много шире од буквалног. Најобичнијом, свакодневном реченицом која означава позив на покрет, Бекет је означио, заправо, супротност -немогућност било какве промене, било каквог прогреса у свету који се базира на односу слуга - господар (представљен у односу између Лакија и Поцоа).

Дакле, у оба случаја („Отвори врата“ и „Хајдемо“) претпостављена значења не играју апсолутно никакву улогу у тумачењу јер аутор означава нешто потпуно ново, нешто ван свих очекиваних семантичких оквира. На основу ових примера може се закључити колики је значај аутора, као творца веома оригиналног, специфичног значења. Такође, може се приметити и значај контекста, јер ако се реченице посматрају изоловано, ретко се може схватити њихово право значење. Такође, битан је и шири контекст, јер ако се не прочита цела драма, значење ове конкретне ситуације измиче, јер и ова друга реченица „*Нико се не ђомиче*“ само делимично одређује значење претходне. Тек кроз поновно искрсавање овог момента током драме значење почиње да се назире.

Вербално значење; сусвојивост и репродуктивност; језичке норме

Вербално значење је централни појам Хиршовог дела. То је значење које је аутор сопственом вољом одлучио, тј. 'свољио' да пренесе. Тумач долази до ауторовог вербалног значења на основу проучавања оног што је вероватно било предмет ауторовог интересовања у моменту стварања дела. Не треба мешати вербално значење које се налази у тексту са свим другим ирелевантним значењима које је аутор могао имати на уму када је писао текст. На овом месту, можемо застати и видети заправо сличност Хиршовог и Елиотовог става по питању ауторовог значаја. Иако су били супротстављени у погледу семантичке аутономије текста, сада, пак, можемо видети извесно слагање када је у питању сам процес стварања књижевног дела. Наиме, Хиршова ирелевантна значења насупрот ауторовом вербалном значењу се могу схватити као аналогија Елиотовом безначајном 'ја', насупрот значајном 'ја'. Значајно, стваралачко 'ја', одбацује тривијалне, себичне, претерано личне циљеве и предаје се нечему много већем; аналогно томе, вербално значење искључује из себе пишчева ирелевантна значења. Хирш истиче да се вербално значење може 'сусвојити', односно пренети некоем посредством језичких знакова. Оно се може још и 'репродуковати', тј. схватити на исти начин било да се сагледава из савремене перспективе или, пак, неке друге епохе; али и када га разумевају две различите особе.

Поставља се питање до које мере је језик пресудан у одређивању значења, а до које мере је оно независно? Узмимо, на пример, превођење. Искуство показује да током превођења техничког текста са неког језика, могуће је готово увек наћи

¹ Terry Eagleton, заправо, наводи пример „Затвори врата“ (*Literary Theory: An introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, 1996, 99).

еквивалентне термине у језику на који се текст преводи. Међутим, ако се преводи лирска песма, то никако није случај. Значење лирске песме је веома скопчано са изворним језиком и врло је тешко превести је. Пример лирске песме говори о томе колики је утицај језичког система у креирању значења. Дакле, упркос извесним лингвистичким ограничењима који утичу на вољу аутора или тумача, ипак је могуће пренети одговарајуће значење, или да искористимо Хиршов термин, 'сусвојивост' је могућа. Када би лингвистичка ограничења била пресудна, тешко да бисмо могли разумети Бекетов *Чин без речи*, где се значење одређује искључиво покретима, невербалним реакцијама глумца и сценским реквизитима. Иако нема речи, сасвим је успешно узначена безначајна улога, немоћ појединца насупрот невидљивој сили која усмерава његов живот. Такође, такозване Пинтерове паузе, тишина између исказа у драмама Харолда Пинтера, биле би ирелевантне, иако је могуће да баш оне понекад говоре више од самих исказа.

Психологизам

Један вид психологизма коме се Хирш супротставља заснива се на ставу да ауторово значење не може бити мерило тумачења јер аутор често нема потпуну свест о томе шта узначава. Сократ је, рецимо, разговарао са песницима који нису знали да објасне значење својих песама. Штавише, давали су контрадикторна и збуњујућа објашњења. Међутим, Хирш истиче да колико год магловито, нејасно, неодређено, претенциозно пишчево значење било, оно је ипак његово значење, и не треба га мешати са његовом способношћу објашњавања. У истом смислу, Кант је тврдио да боље разуме Платона од њега самог. Међутим, по Хиршу, то није могуће; могуће је једино да је Кант био боље упознат са тематиком којом се Платон бавио, а тематика свакако није еквивалент значењу. Иако многи тумачи, пак, тврде да су открили пишчево значење којег он није ни био свестан, по Хиршу је то заправо откривање само једне компоненте ауторовог значења. Та компонента није одмах видљива али легитимно припада домену ауторовог значења, будући да се ауторово значење састоји како из експлицитних тако и из имплицитних компоненти.

Други вид психологизма истиче да се значење текста мења од читања до читања. Као аргумент за ову тврдњу често се наводе примери аутора који су незадовољни својим делом и након накнадног читања често приступају исправкама, ревидирању текста. Такође, постоје и аутори који након извесног времена тврде да више не разумеју свој текст, а постоје и они који га у потпуности одбацују. Хирш, пак, тврди да упркос бурним реакцијама писаца на свој текст, не може се самоуверено тврдити да је текст променио значење. Реакције и значење нису исто. Текст је могао да промени само значај који има за писца што и доводи до оваквих реакција.

Дакле, разлика између стабилног, непроменљивог значења текста и његовог променљивог значаја који читалац доживљава је кључна разлика унутар Хиршове расправе.

Трећи вид психологизма истиче да је значење немогуће репродуковати – тумач га не може схватити исто онако како га је сам аутор замислио, јер су аутор и тумач две различите особе. Пошто се доживљаји и осећања тумача разликују од ауторових, онда се морају разликовати и значења која тумач конструише на основу речи које су пред њим. По овом ставу, свако различито схвата и реагује на *дуђу* као појаву, па, стога, свако различито конструише значење речи 'дуга'. То

је по Хиршу поистовећивање менталних процеса са значењем, а исправност тог става се не може емпиријски доказати.

Ослањајући се на Хусерлову феноменологију, Хирш дефинише значење као интенционални предмет – предмет који се различитим интенционалним чиновима може интендирати на исти начин. Интенционалност је кључни термин Хусерлове феноменологије и односи се на управљеност свести ка предмету. Један предмет, рецимо коцка, може посматрати из више углова, у неколико различитих временских тренутака, од стране једне или више особа које ће увек видети дату коцку а не нешто друго. Аналогно томе, и значењу текста се може приступити са различитих страна, у различитим временским интервалима, од стране једне или више особа, које ће га разумети на исти начин. Дакле, по Хиршу, значење остаје истоветно, иако му је приступљено различитим менталним чиновима.

Радикални историзам

Радикални историзам се заснива на ставу да се значење текста мења кроз историју, да је значење текста различито у зависности од епохе из које се посматра, да епоха има изванредан утицај на значење. Хирш признаје да ми, понекад, нисмо у стању да дођемо до свих културних датости нужних за разумевање неког старог текста, али, то никако не значи да ми никад нисмо у стању да „истински“ разумемо текстове из неког минулог доба у оном виду који су имали.

Да би илустровао променљивост значења кроз историју, Рене Велек наводи пример из Марвелове песме. Марвел у својој песми користи фразу 'вегетабле лове' у смислу љубави која расте и развија се попут вегетације. Међутим, данашње значење ове фразе би било нешто попут 'поврћна љубав'. То би била прва асоцијација данашњег читаоца и вероватно би изазвала смех јер термин 'вегетабле' означава поврће а и сама колокација љубави и поврћа делује помало чудно. Хирш, пак, тврди да се није променило значење речи 'вегетабле' већ се променио њен данашњи значај за нас. Могли бисмо да се послужимо Хусерловом терминологијом и да кажемо да је Марвелов хоризонт донекле различит од хоризонта савременог енглеског језика и да он омеђава могуће импликације. Посао тумача је, по Хиршу, да занемари сопствене случајне асоцијације и да постулира ауторов хоризонт ('вегетабле' као вегетативна, она која расте, а не као поврће).

Или, боље речено, да би тумач разумео вербално значење из било ког доба, он мора да прихвати двоструку перспективу, он мора да задржи своје становиште, али да истовремено, у машини, поима становиште говорника. То је у супротности са радикалним историзмом који инсистира да један текст можемо разумети само у нашим категоријама, јер се данашња искуства, категорије и начини мишљења разликују од оних из прошлости. Хирш, са друге стране, да би поткрепио своју тезу о могућности преношења истоветног значења, наводи пример преводиоца. Преводилац, као и тумач, неупућенима преноси значење у категоријама које су њима познате, тако да значење при том остаје еквивалентно изворном значењу. Хирш прихвата став радикалног историзма да ми, углавном, боље разумемо неког савременика него ли неког претходника; међутим, по њему, то не важи аутоматски за сваки посебан текст. Хирш наводи пример Блејка и тврди да постоји вероватноћа да Вилијема Блејка много боље разумеју данашњи зналци него ли било ко од његових савременика. Такође постоји схватање да је Цона Дона много боље разумела публика 1930. него ли 1730.

Што се тиче разумевања савременика, по Хиршу, потребна је конструисати пишево значење, исто као што је потребно конструисати значење неког писца из прошлости. Дакле, процес је исти у оба случаја и не мора да значи нужно да је овај први лакши.

Хирш преиспитује тврдњу да је епоха деловала на начин писања Симон Вајл, а, такође, и на тумачење њеног дела. Да ли је Симон Вајл могла тако сјајно да пише о начину на који *Илијада* открива улогу грубе силе у људском животу да није претходно искусила страхоте нацизма; такође, да ли је публика је повољно реаговала на њену критику зато што су и они сами припадали тој епохи и искусили исто што и она? По Хиршу, и ми можемо да реагујемо на такво писање на сличан начин, али не зато што живимо у доба насиља, већ зато што смо и сами прочитали *Илијаду* и уочили исто значење, иако можда несвесно, односно, неексплицитно.

Међутим, епоха свакако мора имати извесан утицај на ауторово писање. Можемо навести пример Џорџа Орвела који је радио као колонијални полицајац у Бурми где је био сведок безочне плачке и репресије, а онда је у својим *Бурманским данима* оштро критиковао колонијализам. Затим је у Шпанском грађанском рату дошао у додир са стаљинским ликвидацијама и у *Живојинској фарми* критиковао стаљинизам. Из тога се види да је епоха у којој је живео ипак имала утицај на писца. Ипак, разумљиво је да тумач не мора живети у репресивном систему да би разумео да је значење текста критика репресије.

Значењски типови

Кључан појам у Хиршовом делу је појам значењског типа. Несумњиво је да аутор готово увек више узначава него што је свестан да узначава. Када аутор каже да није био свестан неког значења свог текста - то је могуће зато што је он замислио значење у целини, а касније увидео да још неко значење припада тој целини. Та целина која садржи и имплицитна значења је, заправо, значењски тип. Када неко каже:

„Ништа ми не причињава такво задовољство као Бетовенова „Трећа симфонија“²

подразумева се да се реч „ништа“ односи на друга уметничка дела а не, рецимо, на купање у мору. Иако аутор ове реченице, док ју је изговарао, није имао на уму ни купање у мору ни неко друго уметничко дело, постојало је неко начело, значењски тип који је искључио прву а укључило другу могућност. Постојање значењских типова је веома значајно за процес тумачења. Оно дозвољава да две особе могу запазити различите видове значења, а да, при том, та значења припадају истом значењском типу.

Тумачење и критика; значење и значај

По Хиршу, треба правити разлику између значења и значаја, и разлику између тумачења и критике. Значење представља оно што је аутор својо и узначио, унутрашњи смисао дела који је апсолутан и непроменљив, који остаје исти током времена. Са друге стране, значај представља било који уочени однос изме-

2 Е.Д. Хирш: *Начела тумачења*, Нолит, Београд, 1983, 68.

ђу значења и нечег другог - између дела и нас самих, дела и ауторове личности, једног дела и других сличних дела.

Тумачење има за предмет вербално значење дела, док критика, са друге стране, има за предмет значај дела, оно што је променљиво и што варира. Тумачењем би текст требало да се учини разумљивим, док се критиком показује његова вредност, доноси суд о његовој важности, описују се његове везе са садашњим или прошлим ситуацијама, користи се за поткрепљивање неког аргумента.

У подручју биографије, рецимо, тумачење одговара разумевању живота неког човека онако како је он текао, а критика одговара смештању тог живота у неки обухватнији систем, рецимо, његов значај у односу на политику тог доба.

По Хиршу, и тумачење и критика су неопходни да би се дошло до сазнања. Ми прво конструишемо значење неког другог човека и приклањамо се његовој вољи. Међутим, чим схватимо ауторово значење потпуно смо независни од његове воље. Онда његово значење можемо да доводимо у везу са чиме год хоћемо: са нама, са историјом, са личношћу аутора, са другим делима истог аутора.

Различита и диспаратна тумачења

По Хиршу, треба правити разлику између различитих и диспаратних тумачења. Постоје тумачења која обрађују различите теме, користе се различитим речником, али се односе не исте конструкције значења. То су различита али не и диспаратна тумачења. Са друге стране два тумачења могу да буду слична по језику а да се ипак односе на различите конструкције значења. То су диспаратна тумачења.

У првом случају, неки кратак коментар би се могао слагати са неким дугим и свеобухватним коментаром - оба би се могла односити на исто значење. Дакле, тумачења би се разликовала али не би била диспаратна. Из искуства нам је познато да два тумача често користе различите приступе да би саопштили иста значења.

Тумачење и критика - унутрашња критика и спољашња критика

Тумачење неког дела може да се назове термином 'унутрашња критика', а критика неког дела може да се назове термином 'спољашња критика'. Када је Хирш критиковао Гадамера, он је истакао да је Гадамер у свом делу јасно остварио своје циљеве и то представља Хиршову унутрашњу критику или тумачење. Међутим, описивањем штетности тих циљева и грешака које је Гадамер правило Хирш прелази са позиције тумача на позицију критичара. Унутрашња критика има за циљ разумевање ауторових циљева, док спољашња критика има за циљ изношење вредносних судова о делу.

Међутим, могу се, рецимо, јавити две врсте спољашње критике *Изгубљеног раја*: једна која разматра то дело у односу на историју математике, и друга која се, рецимо, бави испитивањем да ли код Милтона Бог говори као школски свештеник. Поставља се питање која је критика прикладнија од ове две? По Хиршу, прикладнија би била ова друга, јер је она ближа унутрашњој критици, она може да се не слаже са сврхама аутора, његовим укусом и методама, али ипак узима у обзир те сврхе.

Закључак – ваљаност, аутор, вербално значење, значењски тип, значење и значај, тумачење и критика

Дакле, Хиршова херменеутика истиче ваљано и објективно тумачење као примарни принцип у приступању књижевном делу. Да би се пронашло начело утврђивања ваљаности узима се аутор као носилац значења. Аутор током стварања дела може у глави имати више значења али само је вербално значење предмет тумачевог интересовања - оно значење до којег се може доћи пажљивим испитивањем ауторовог хоризонта значења, односно интересовања аутора у време док је дело настајало. Вербално значење представља значењски тип који у себи може садржати више имплицитних значења (значења којих аутор није био свестан). Значење текста се не мења током времена, мења се само његов значај за онога који делу приступа, или за самог аутора. Проблемом значења се бави тумач, а проблемом значаја критичар.

Критика Хиршовог приступа

Тери Иглтон у својој *Књижевној теорији* износи недостатке Хиршовог приступа. Он тврди да је појам значењских типова ауторитаран јер тежи томе да све потенцијално анархичне, конфликтне детаље сабије унутар ауторовог вероватног значења; док се оно што се не може сместити тамо, искључује као могуће. Међутим, битно је одати признање Хиршу јер је у свом делу овакве замерке предвидео и унапред одговорио на њих. Из саме дефиниције појма *кришика* види се да је критици, насупротив тумачењу, дата пуна слобода да се бави свим оним што је тумачењу 'зобрањено', свим субјективним, комплексним, контрадикторним значењима. Хирш прихвата да се мудрост састоји у способности живљења с неизвесностима, тајанствима, сумњама. Рецимо, када се анализира Китсова песма, читалац мора да у имагинацији дочара себи сумње, дивоте и тајанства Китсове песме али мора и да своју имагинативну конструкцију подвргне строгој дисциплини. Моменту наслуђивања треба уследити критички моменат. Тиме се нагађања у тумачењу подижу на ниво сазнања, то јест, оно што је интуитивно постаје свесно.

Библиографија

- Beckett, Samuele, *Waiting for Godot*, Grove Press, New York, 1982.
Eagleton, Terry, *Literary Theory: An introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, 1996.
Hirš, E. D, *Načela tumačenja*, Nolit, Beograd, 1983.
Petrović, Lena, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Prosveta, Niš, 2004; (T.S. Eliot: 'Tradition and the Individual Talent', 108-113).

THE ROLE OF THE AUTHOR IN DEVELOPING THE MEANING OF A LITERARY WORK

Summary

The purpose of this paper is to explore the connection between the author, the creator of a literary work, and a work's meaning. Thus, the paper provides definitions of the terms such as *author* and *authorial verbal meaning*. Also, it deals with definitions of other relevant and closely related terms, namely, *the mea-*

ning's significance, meaning types, interpretation, criticism, valid interpretation. Furthermore, the paper aims at offering a comprehensive explanation of these terms as well as pointing out their significance within literary criticism. On the one hand, the given terms and differences between them are dealt with from the perspective of Eric Donald Hirsh and, to some extent, of Terry Eagleton. However, on the other hand, they are applied more specifically to a few particular works of Anglo-American literature. At one point, the problem of meaning is viewed in terms of linguistics. Finally, three kinds of hermeneutical scepticism are considered, against which Hirsh strongly argues.

Key words: hermeneutical scepticism, verbal meaning, meaning types, interpretation, criticism

Milica Vojinović-Tmušić

МАКЈУАНОВА МЕСЕЧАРСКА МАПА: ОЧУЋЕЊЕ У НАРАЦИЈИ УТЕХЕ СТРАНАЦА

Објављен 1981, Макјуанов други роман, *Утеха странаца*, упркос морбидним и мрачним темама које истражује није наишао на негативне критике. Површински део његове привлачности лежи у примамљивости описа страног, безименог града, кроз који главни ликови, опчињени и застрашени у исти час, лутају и губе се. Непознато и туђе одувек је имало ефекат магичне привлачности на „странце“. Сврха овог рада јесте да истражи у коликој мери страном и непознато утичу на самоспознају и достизање свести о себи и сопственој природи, али такође и да објасни шта је заправо то што подразумевамо као „страно“: да ли је страном оно што нам је географски удаљено, да ли су нам страни иначе блиски људи, или смо пак ми сами себи странци. Кроз призму Лаканове теорије о стадијуму огледала и примарној идентификацији, овај рад ће покушати и да објасни разлоге мрачних догађаја у роману и мотиве ликова који трагом пустих улица долазе до спознаје о сопственом идентитету и природи.

Кључне речи: страном, друго, очућење, стадијум огледала, идентификација

Путовање. „Приморава вас да верујете странцима и изгубите из вида сву ону познату утеху дома и пријатеља. [...] Ништа не припада вама осим најосновнијих ствари – ваздуха, спавања, сна, мора, неба – свих оних ствари које теже ка вечном или вашој замисли вечно.“¹

И пре самог почетка, Макјуан нас кроз примамљиви, иако помало злокобни опис путовања и искушавања непознатих предела уводи у основни приповедачки ток свог романа. Измештање радње коме британски писци неретко прибегавају датира још из периода готских романа и заснива се на приписивању оних ужасних, узнемирујућих и притајених црта људске личности неком другом и страном поднебљу, које не припада нама: био је то одувек добар начин отуђивања од сопствених мрачних нагона.

Роман *Утеха странаца* је други роман Ијана Макјуана, објављен 1981. године. Радња романа је прилично једноставна и сведена. Млади љубавни пар из Енглеске, Колин и Мери, налазе се на одмору у неименованом граду у некој страном земљи. Једне ноћи се губе у сплету пустих улица и срећу мештанина Роберта који их води у свој ресторан, где им прича врло интимну и најблаже речено чудну причу о свом детињству. Колин и Мери ту ноћ спавају на улици и сутрадан, уморни и исцрпљени, наизглед случајно поново срећу Роберта. Иако из неких необјашњених разлога обоје желе да га избегну, он их ипак одводи у свој стан да се одморе, одспавају и вечерају. Робертова супруга Керолајн открива Колину у поверењу како не може да излази из стана, а Роберт показује Мери фотографију неког мушкарца. По повратку у хотел, Мери и Колин проводе неколико дана заједно у хотелској соби, посвећују се једно другом, не излазе нигде и не разговарају о Роберту и Керолајн, све док се Мери једне ноћи не пробуди нагло

¹ Чезаре Павезе, из епиграфа *Утеха странаца*. Сви цитати коришћени у раду преведени су од стране аутора овог текста.

из сна са изненадним схватањем да је мушкарац на фотографији у Робертовом стану заправо Колин. Сутрадан излазе из хотела, причају о чудном пару и потпуно необјашњиво, али свесно, одлазе у нову посету Роберту и Керолајн. Тамо ће сазнати запањујуће податке о Робертовом и Керолајнином интимном животу, о њиховим садомазохистичким фантазијама и воајеризму, а посета ће се завршити бруталним убиством Колина које ће Мери посматрати, дрогирана и немоћна да било шта уради.

Свет *Ушехе странаца* је свет чије лице и личности из трена у трен попримају нова обличја, свет у коме сан, пре него јава, руководи људским животом, у коме познате и драге ствари постају преко ноћи необичне и непојмљиве. То је свет без имена, стран и привлачан, коме у исто време и припадамо и не припадамо. Иако нам је спознаја таквог света, као и себе самих у њему отежана, Макјуан нам пружа тренутке лудости и разумевања на које се и ослања чврста структура *Ушехе странаца*.

Није нимало тешко посматрати Роберта као главног зликовца каквог готског романа: искусан, можда мало старији човек егзотичног изгледа, тамнопут и снажан, који у себи носи нешто необјашњиво узнемирујуће, али ипак магнетски привлачно. Као прави представник своје нације и културе, он ће у изливу највеће могуће гостопримљивости учинити све да странци осете сву удобност коју непозната земља пружа. При сусрету двеју култура неминовно долази до перцепције „нашег“ с једне стране, а са друге стране „страног“ као нечега што је „нама“ чудно, туђе и непознато, па као такво и тешко појмљиво. Одмах се, међутим, поставља и питање идентитета: ко смо „ми“, а ко „они“ и да ли смо из „њихове“ перспективе и „ми“ једнако чудни, туђи и непознати? Први корак при одређивању различитости представља дефинисање сопственог идентитета, а самоспознаја понекад није нимало једноставна: човек врло често схвати да себе не познаје довољно и да је, заправо, сам себи „стран“ исто колико су му страни и туђинци. Иако је питање националног идентитета и стварање дистанце између Енглеца, Колина и Мери, и становника земље коју посећују, оно што прво привлачи пажњу у роману, одређивање Роберта као зликовца само на основу националне припадности није могуће: штавише, будући да је одрастао у Енглеској, Роберт је прихватио многе одлике британске културе; његова супруга пореклом је Канађанка, што овај пар додатно изједначава са Колином и Мери.

Макјуан у нарацији прећуткује координате свог магичног града, који ипак описује толико верно и до најтананијих детаља да се ни у једном тренутку читалац, чак ни онај мање упућени, неће двоумити да је радња смештена у Венецију. Један од највећих туристичких центара света, Венеција је уистину град осмишљен за губљење, можда управо због лажног осећаја сигурности који пружа. Макјуан описује „једну од највећих туристичких атракција на свету, велики и пространи полочани трг у облику клина, омеђан са три стране величанственим зградама са аркадама и торњем од црвене цигле на четвртој, отвореној страни, иза којег се издиже прослављена катедрала са белим куполама и светлуцавом фасадом, често описивана као тријумфални врхунац многих векова цивилизације“.² Прилично је јасно да се ради о тргу Светог Марка, а притом је и прилично нејасно како се поред тако упадљивог знамења било ко може изгубити у том безименом граду који се већ вековима дичи најдостојанственијим могућим оријентиром. На овај начин размишљају туристи, они који су ту само случајни прола-

2 Ian McEwan, *The Comfort of Strangers*, Vintage Books, London, 2006, 32.

зници, странци и туђинци. Оно што Венеција пружа мештанима, па и свакоме ко се усуди да у њој проведе више од пар дана, јесте сплет уличица, тако посебних и тако истоветних у исто време; лабиринт у коме се губи осећај за простор и све постаје познато, а ипак потпуно непознато. Град постаје потпуно неразумљив и више од тога, поприма карактеристике каквог негативног лика: залуталом ће се чинити као да се сам град уротио да га наведе да се изгуби у њему или крене погрешним трагом. Срж онеобичавања јесте управо у томе да оно јасно и препознатљиво уклони из стандардног калупа и тиме отежа перцепцију и спознају. Упркос бројним киосцима који се налазе у свакој улицици (и који тиме чине улицице још мање препознатљивим) и у којима се продају разне врсте мапа, не постоји мапа која би била корисна за лутање по овом граду: можда као и сваки неистражени предео, мистични град-лабиринт постоји баш зато да би сами странци у њему пронашли свој пут, учртан само за њих. Лутање лабиринтима тиме постаје више путовање до неке тачке открића и спознаје у нама самима и о нама самима, а мање праћење координата и потрага за одређеном знаменитошћу, црквом или нарочито лепим мостићем.

Имајући у виду Робертов и Керолајнин садомазохистички однос, није тешко посматрати роман кроз призму Јунгових схватања о односу господара и слуге; Фројдови следбеници вероватно би тражили крајњи смисао романа у причи о Робертовом детињству. И сам аутор већ на првој страни романа, можда помало саркастично, упућује позив психоаналитичарима: „Колинови снови били су од оне врсте коју психоаналитичари препоручују.“³ Очуђење у роману посматрано је у овом раду кроз теорију Жака Лакана⁴ о *стадијуму огледала* – фази у емотивном развоју детета која се јавља са око шест, најкасније осамнаест месеци старости. Ово је фаза у којој дете, захваљујући свом одразу у огледалу, почиње да посматра свој лик као обједињену целину (гешталт) коју је до тада видело само у деловима. Тада Его или *ја* отпочиње формирање путем процеса објектификације, при чему Его представља резултат раздора између опаженог физичког изгледа и опажене емотивне стварности. Оваква идентификација Ега код Лакана се назива алијенацијом (очуђењем, одстрањењем) јер дете открива себе као неког другог и одстрањује се од себе. Ова фаза развоја је предјезичка и Лакан је одређује као *Имагинарну*. Имагинарно је укорењено у односу субјекта са сопственим телом, или сликом тела. Свест о себи се у овој фази, по Лакану, јавља у свом најпримарнијем облику, пре него што субјекат зађе у фазу идентификовања са другима и пре него што стекне способност да себе одреди путем језика и друштва. Та свест истовремено представља основу и извор свих секундарних идентификација. Стадијум огледала треба схватити као фазу идентификације, тачније, као процес трансформисања који се одиграва у субјекту који поприма одраз – слику о себи. Одраз као оно „друго“, као слику сопственог лика, Лакан означава малим почетним словом *g*, не би ли направио разлику у односу на Друго са великим *D* – које представља објекат одвојен од детета са којим се оно не може идентификовати. Постојбину Другог Лакан одређује као *Симболички* ред: Симболичко је везано за језик, јер је улога Симболичког да преточи слике у речи. Симболички поредак је дом друштвених и културних спрега. Концепт жеље припада Симболичком: жеља је код Лакана увек „жеља Другога“, „што подразумева две ствари: субјекат тражи признање од Другога (желим да ме Други жели), али такође тежи

3 Ian McEwan, *The Comfort of Strangers*, Vintage Books, London, 2006, 1.

4 Француски филозоф Жак Лакан умро је исте године када је објављена *Ушеха странаца*, 1981.

поседовању Другога (желим Другога)⁵. Прави субјекат у Лакановом моделу никада није потпуно сам себи доступан, никада заправо није сам свој господар. Да би изразио себе, човек мора да говори, али говорећи користи речи које не потичу од њега, већ од сфере отуђујуће културе. Због тога, по Лакану, човек док говори постаје сам себи стран.

Треба скренути пажњу на језик, тачније на употребу речи у самом наслову: *Странџерс* је на енглеском двосмислена реч: англофони читалац биће склон да помисли како се односи или на људе из друге земље – које не познајемо добро (иако за њих постоји и друга енглеска реч, *foreigner*, која ипак није употребљена), или на људе који долазе у ту земљу и не познају земљу добро. Како реч у сваком случају означава нешто што не познајемо добро, питање је на кога се наслов заправо односи: да ли су странци Роберт и Керолајн, да ли су Мери и Колин једно друге стране или су пак страни сами себи – све су ово могући одговори који се дају у роману. Колико је језик опскуран и колико доводи до очуђења стварности види се и у речима из „Магичне флауте“ које човек у суседној соби у Колиновом и Мерином хотелу на почетку пева: *'Mann und Weib, und Weib und Mann'*. Идентификација Колина као мушкарца и Мери као жене један је од неколико битних мотива у роману: они треба да сагледају себе и овладају својим ликом не би ли потом прихватили симболичке друштвене улоге. Њих двоје су већ у фази преиспитивања своје везе и њене чврстине: „Из разлога које више нису могли јасно да одреде, Колин и Мери нису разговарали“⁶ и на путовању су управо зато да би испитали могу ли да започну заједнички живот. Речи из „Магичне флауте“ требало би да славе свето јединство мушкарца и жене у браку, које је, међутим, Колину и Мери представљено као нешто Друго, нешто са чим се још не могу идентификовати – а то је наглашено чињеницом да су речи изговорене на језику који није ни њихов матерњи, нити језик земље у којој се (вероватно) налазе – савим је могуће да они не познају значење ових речи. Овим се на самом почетку идеални љубавни однос деконструише и представља кроз перспективу очуђења. Ипак, блискост која одликује Колинову и Меринову везу све време је наглашена: сваке вечери њих двоје препричавају једно другом своје снове и више пута се у роману инсистира на томе да су њих двоје заједно толико дуго да су постали једно биће. Међутим, иако приповедач у трећем лицу предаје свој глас на неким местима Мери, на неким Колину, њих двоје се никада не појављују заједно у улози приповедача: прича коју ткају за њих двоје није иста, већ свако има своју верзију. Интимност која постоји међу њима обоје посматрају као бремене, као путне кофере о којима морају стално да воде рачуна, јер се врло лако може десити да се загубе, као што се врло лако може десити и да они увреду једно друго.

Стадијум огледала представљен је у роману први пут сценом испред излога робне куће. Док са Колином лута мрачним уским улицама, Мери је описана попут утваре или месечара: на слабом уличном осветљењу њена одећа изгледа бледо, а кораци су јој успорени и механички. Баш као Лаканово дете које стоји пред огледалом и беспомоћно помера ноге и руке јер још увек није овладало координацијом својих покрета, Мери и Колин немају координате – немају са собом мапу – те изгубљени лутају бесциљно и узалудно. Мери застаје пред излогом у коме је постављен кревет са луткама које би требало да представљају мушкарца и

5 Бужињска Ана и Марковски Михаел Павел, *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, Београд, 2009, 68.

6 Ian McEwan, *The Comfort of Strangers*, Vintage Books, London, 2006, 1.

жену. Лутке су направљене од истог материјала и калупа, што евоцира библијску причу о стварању мушкарца и жене, али и одјекује речи којима се често описују Мери и Колин: њих двоје су толико дуго заједно и толико су блиски да су готово као идентични близанци. Оно што одређује пол лутака јесу улоге које им је друштво симболички доделило: једна је одевена у светлоплаву свилену пиџаму, друга у спаваћицу обрубљену ружичастом чипком. Поред прве налази се гомила дугмића и апарата, поред друге часописи, огледало и беби-аларм. Иако би требало да представљају супружнике, лутке нису окренуте једна ка другој, изгледају као да трпе болове и смеше се зачуђено. Када се Мери помери за неколико корака, због неравне површине стакла чини се као да се и лутке померају, тако да излог добија аутентични ефекат огледала. Пошто се лутке „померају“ само када се помери и она, Мери одмах почиње да их посматра као бескорисне и немоћне у односу на њу: личе јој на два инсекта. Кроз исто искуство пролази и Лаканово дете код којег одраз у огледалу изазива осећај радости јер себе доживљава као надмоћно у односу на одраз. Мери идентификује себе са женском лутком и недуго потом почиње да се занима за плакате са феминистичком пропагандом, а мало касније каже Колину: „Хвала Богу што нисам мушкарац.“⁷ С друге стране, Колин само накратко застаје пред излогом и не проживљава ефекат огледала кроз „померање“ лутака.

Када се сутрадан поподне буде пробудио у стану Керолајн и Роберта, Колин ће затећи за њих остављену одећу: иако су ту и он и Мери, остављена је само женска спаваћица, коју ће Колин обући и изјавити како он то не може да носи, јер то уопште и није кућна хаљина, већ *спаваћица*. Колин у спаваћици представља директан одраз женске лутке из излога, а друштвена улога намењена жени преточена је сада у реч *спаваћица* – та реч припада реду Симболичког. Колин симболизује одраз у огледалу/излогу преточен у речи које га карактеришу. Док спава, Мери описује његов „женски врат“, али исто тако и стопала мала попут дечијих, његову косу меку попут дечије, задњицу малу и чврсту попут дечије. Како у свом раду примећује Форсвил,⁸ Колин је и метонимијски повезан са децом у сцени када, након ноћи проведене на улици, Мери и Колин сусрећу децу која се играју лоптом и гађају њоме Колина. Док седе на великом тргу, Мери и Колин посматрају бебу неколико столова даље од њих, а опис бебе готово је идентичан опису Колинове завршне сцене: поглед им је обома зачуђен, усне балаве, ноге раширене, а рукама немоћно млатарaju. Беба на тргу носи скерлетно црвене ципелице: Колинове беле платнене ципеле за плажу натопљене крвљу постаће скерлетно црвене. Беба је оно „друго“ – Колинов одраз, њему стран, али са којим може да се идентификује. Његов однос са Мери често личи на однос мајке и сина, а Мерин лик је од самог почетка одређен као мајчински: она све време мисли на своју децу коју је оставила у Енглеској, а очигледна је и библијска алузија њеног имена на Мајку Божију. Имагинарни поредак, коме припада стадијум огледала, у Лакановој теорији и јесте повезан са фигуром мајке, за коју је у периоду најранијег детињства дете нераскидиво везано и од које у потпуности зависи. Колин је у описима љубавног чина између њега и Мери представљен готово као беба која доји, а чињеница да није остварен као отац наглашава његову детињу природу и незрелост. Његов отац је преминуо, те тако Колин нема фигуру са којом би се могао иденти-

7 Исто, 17.

8 Forceville, Charles, „The metaphor ‘Colin Is a Child’ in Ian McEwan’s, Harold Pinter’s, and Paul Schrader’s *The Comfort of Strangers*“, from *Metaphor & Symbol*; 1999, Vol. 14 Issue 3, 179.

фиковати при сазревању и прихватању очинске улоге. За Колина ће фигуру оца, која је по Лакану повезана са друштвеном сфером, Символичким редом и фазом језичких представа, преузети Роберт. Роберт и Керолајн се заиста могу схватити као симболички родитељи Мери и Колина: упућују их куда треба да иду, хране их и чекају. Керолајн попут симболичке мајке бди над њима док спавају, а Роберт покушава да дисциплинује Колина објашњавајући му улогу мушкарца у свету и колико се у модерном добу та улога изопачила; затим га свом снагом удара у стомак, не би ли га подучио вековној традицији по којој мушкарац мора бити доминантан. Иако ни Колин ни Роберт немају деце, само Роберт осећа патњу због немоћи да се оствари као отац. Како су по његовом мишљењу мушкарци модерног доба застранили и одрекли се својих друштвених улога, убиство Колина може се схватити као казна изречена свим таквим мушкарцима.

Разлика између полова успоставља се у најранијем детињству, што је очигледно из Робертове приче о сестрама: када се кришом од родитеља нашминкају и напарфемишу, када обују svilene чарапе, оне постају филмске звезде; постају праве жене. Трансформација је праћена њиховим гледањем свог одраза у огледалу и у прозорским окнима, док их Роберт све време прати, као што ће касније војајерски пратити Колина и његов пут идентификације. За Роберта сестре представљају оно Друго са чим се не може идентификовати, онај Символички, друштвени ред разлике између полова који он претаче у речи када оцу признаје шта се у кући дешавало док је био одсутан. Док се Керолајн у разговору са Мери чуди како може постојати глумачка трупа састављена искључиво од жена, она прихвата традиционалну улогу потчињене жене и говори: „Представа у којој играју само жене? Не разумем како се то може извести. Мислим, шта може да се *гогоди*?“⁹ Овим Керолајн наглашава активни принцип мушкараца у друштву. Мери потврђује мушку надмоћ: „Наравно, у праву сте. Већина најбољих улога написана је за мушкарце, на сцени и ван ње.“¹⁰ Ипак, иако је онеспособљена, иако годинама трпи насиље (чак и приликом прве посете, при изласку из њиховог стана, Мери и Колин чују звук који може бити звук шамара), она то насиље свесно прихвата и тврди, штавише, да јој оно доноси непојмљиво задовољство. Јер, како Роберт каже, „жене воле агресију и снагу и моћ у мушкарцима“.¹¹ Жеља и пожуда имају у бити деструктивни елемент: по већ поменутом Лакановом схватању, жеља за „Другим“ обухвата и „жељу да ме други жели“ што пак представља својеврсно поништавање сопствене личности пред „Другим“ и поменутому неспособност човека да икада постане сам себи господар.

Фотографија коју ће Мери видети пре одласка из Робертовог стана један је од најупечатљивијих примера очуђења: иако је на њој Колин, она га не препознаје и види га уствари по први пут на слици која је нејасна и мутна, снимљена са извесне удаљености и више пута увећана.¹² Њихов *’Мани унд Веиб’* однос овим је потпуно деконструисан, а Колин је по први пут представљен кроз слику мушкарца. По изласку из Робертовог стана, Колин и Мери се држе за руке, те ноћи спавају у истом кревету и неколико дана посвећују само једно другом, а не спољашњем свету града у коме се налазе. Притом почињу да признају једно другом

9 Исто, 50.

10 Исто, 51.

11 Исто, 54).

12 Како би објаснио начин на који наша најинтимнија осећања могу постати страна и одвојена од нас, Лакан је сковао неологизам „екстимност“ (*extrimité*, по моделу речи „интимност“).

сопствене садомазохистичке фантазије: Колин овим вербалним изражавањем испољава мушку склоност ка насиљу, повезану са симболичком улогом мушкарца у друштву. У данима које проводе заједно, Мери непрестано осећа немир који је у великој мери узрокован причом мистичног „зликотца“ Роберта и који достиже врхунац када она опажа Колина са терасе хотелског ресторана: исте вечери пробудиће се нагло из сна и затаћи се у поретку који би се по Лакановој терминологији могао одредити као *Реално*. У Фројдовој психоаналитичкој теорији за исти појам користи се термин „стравично“ – категорија која означава повратак онога што је свест потиснула, а што изазива осећај чудноватости и необичности постојања. Лакан своје Реално објашњава као оно што не подлеже симболизацији и изазива немир код субјекта који стоји очи у очи са светом лишеним значења. Реално се код Лакана јавља када, „на пример, предмети који су у свакодневној употреби бивају лишени очигледног, рутинског значења и појављују се у промењеном облику. Тада настаје ефекат необичности, страности, предмет постаје – како би то Фројд рекао – *унхеимлицхе*, необичан или – како би то рекао Шкловски – зачудан, односно лишен симболичке укорењености у нашем језику“. ¹³ Како Керолајн у разговору са Мери каже: „Знала сам [када вас је Роберт довео у стан] да фантазија постаје стварност. Јеси ли икада то искусила? Осећај је као да улазиш у огледало.“ ¹⁴

Парадоксално, роман све време наглашава уобичајеност и нормалност ствари које се дешавају. Свирепи догађаји с краја романа уклопљени су у позадину свакодневног живота у коме људи раде и седе у кафеима, певају и ручају у ресторанима. Како инспектор објашњава Мери на крају, Робертов злочин је „замарајуће уобичајен“. Крај романа представља својеврсну деконструкцију, која је ипак укорењена у могућој интерпретацији догађаја који су претходили: да се ствари мрачне и ужасне представљају као „уобичајене“ представља истинско очуђење стварности. С друге стране Мери, која по свим нормама треба бити третирана као жртва, виђена је у очима полицајаца као какав саучесник, не директно одговоран за злочин, али не ни сасвим невин. Склоност ка насиљу основна је одлика свих љубавних веза у роману, а насилничка љубав представља једну од битнијих тема, која и сама пролази кроз све фазе идентификације: Имагинарну, док проводећи време са Робертом и Керолајн млађи пар посматра њихово понашање; Симболичку, када и сами причају о својим фантазијама и Реалну, када коначно улазе у огледало.

Лаканово Реално, или осећај стравичности, често се може изазвати уметношћу. Макјуанова нарација је и сама очуђена, што се види кроз стил који варира (нпр. од монументалних описа чувених грађевина до баналних описа балаве бебе) – једна од улога стила jeste да удаљи читаоца од потресне приче и усредсредди га на саму приповедачку вештину. Мери у последњој глави описује све догађаје полицији веома смирено, јасно и прецизно: тиме се она, а са њом и читалац, удаљују од радње. Од радње је дистанциран и сам приповедач: његова свезнајућа моћ је у извесној мери ограничена јер је велики део радње представљен кроз визуру ликова Колина и Мери. Отуђен је и безимени град, од наратора, ликова и читалаца: посматран најпре кроз ролетне и жалузине хотелске собе, затим пред-

13 Бужињска Ана и Марковски Михал Павел, *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, Београд, 2009, 71.

14 Ian McEwan, *The Comfort of Strangers*, Vintage Books, London, 2006 (91). Интересантна је чињеница да једна од нумера коришћених у филму *Ушеха странаца* (снимљеном по Макјуановом роману и сценарију Харолда Пинтера) носи назив "The Other Side of the Mirror" (Друга страна огледала).

стављен мапама као својеврсним симболичким системом, да би се његова крајња алијенација одиграла у сфери којој нису потребне речи: место постаје стедиште свих слика и идентификација личности у којима се крије и њено коначно поништење.

Библиографија

Бужињска, Ана и Марковски Михал Павел, *Књижевне теорије XX века* (превод: Ивана Ђокић-Саундерсон), Службени гласник, Београд, 2009.

Forceville, Charles, „The metaphor ‘Colin Is a Child’ in Ian McEwan’s, Harold Pinter’s, and Paul Schrader’s *The Comfort of Strangers*“, from *Metaphor & Symbol*; 1999, Vol. 14 Issue 3, 179.

Lacan, Jacques, „The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience“ (translated from French by Alan Sheridan) from *Modern Literary Theory: A Reader*, ed. Philip Rice and Patricia Waugh, Arnold, 2001.

Malcolm, David, *Understanding McEwan*, University of South Carolina Press, Columbia, 2002 (izvor: www.googlebooks.com)

McEwan, Ian, *The Comfort of Strangers*, Vintage Books, London, 2006.

MCEWAN’S SOMNAMBULIST MAP: ESTRANGEMENT IN THE NARRATION OF *THE COMFORT OF STRANGERS*

Summary

When Ian McEwan’s second novel, *The Comfort of Strangers*, was published in 1981 its critical reception was not unfavourable despite the dark and morbid themes it abounds with. The surface layer of its structure reveals the attractive descriptions of an unnamed foreign city whose streets the main characters roam, feeling mesmerized and at the same time frightened as they keep getting lost. The unknown has always had the effect of magical allure on ‘strangers.’ This paper aims to discover the extent of the influence of things strange and unknown on self-discovery and self-awareness, as well as to explain the nature of what we consider ‘strange’: strangeness might be a geographical category, it might be rooted in the people around us or it might be contained inside our very selves. On the basis of Lacan’s theory about the mirror stage and primary identification, this paper attempts to explain the reasons underlying the dark events of the novel and motives of the wanderers who finally accept notions about their true nature.

Tijana Parezanović

ВИТАЛИЗАМ ЖЕНСКИХ ЛИКОВА И СТИЛОГЕНОСТ ДИЈАЛЕКТА У САВРЕМЕНОЈ ИТАЛИЈАНСКОЈ ПРИПОВЕЦИ

У раду се разматра стилска употреба напулитанског дијалекта као елемент приповедачког дискурса у приповеткама младе италијанске списатељице Валерије Пареле. Ауторка припада новом књижевном таласу који дотиче теме као што су криминал, илегална имиграција и корупција на италијанском југу, али уједно не губи на лиричности као типично медитеранској, италијанској књижевној компоненти.

Тематска основа њених прича везана је за Напуљ, с ослоном на градски дијалекат и митолошки слој народних веровања, што ову прозу смешта у специфичан културно-антрополошки амбијент. Дијалектизми из говорног језика Напуља употребљени у брзим и филмичним дијалозима појачавају регионалну црту ове прозе, те имају психолошку и конотативну маркираност у односу на стандардни језик.

Витализам и везаност за поднебље обележавају понашање и поступке јунакиња које напуштају обрасце савременог техницизираног живота, прихватајући веровање да у основи свих појава леже непротумачиве силе живота које одређују судбоносна решења. Усвајање низа различитих вредносних судова друштвене средине доприноси разноликој мотивској структури Парелиних женских ликова, док у наративном склопу постоји неколико слојева стварности и имагинације који одређују идентитет јунакиња, што чини да сваки карактер има своју унутарњу доследност.

На плану форме, Валерија Парела користи линеарно приповедање, брзе резове и исечке из локалног живота који су у најбољем духу савремене приповетке. У овом смислу могуће су паралеле са англосаксонском прозом. Истовремено, враћајући дијалекту стилску улогу и полазећи од микрокосмоса града, наставља традицију веристичке и неореалистичке прозе. Ишчитавање приповедака Валерије Пареле могуће је и у светлу женске прозе.

Кључне речи: Витализам, стилска маркираност дијалекта, традиција и имагинација, линеарно приповедање, модерни реализам

1. Увод: Валерија Парела у контексту савремене италијанске прозе и књижевне традиције

Својим књижевним првенцем, збирком приповедака „Приче из Напуља“¹, млада италијанска књижевница Валерија Парела (1974) уклопила се у нову књижевну струју савремених италијанских аутора који описују мање познату страну италијанске садашњице, „другу Италију“², уводећи нове теме као што су илегална имиграција, криминал, запуштеност италијанског југа у односу на север. Поред тога, Парела чува лиризам као типично медитеранско, италијанско књижевно обележје.

1 Парела, Валерија (2010), *Приче из Напуља*, превод и поговор Никола Поповић, Вријеме Зеница.

2 О терминима „друга Италија“, „трећа Италија“, „јужно питање“, те економским и социјалним разликама између италијанског југа и севера, погледати у: *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture* (2000), edited by Gino Molinerno, Routledge, London and New York, 780-782, 828, 829.

Опредељењем да се најпре окуша у писању приповетке, као типично романског и италијанског књижевног жанра и регионализацијом свог тематског фокуса и књижевног дискурса, Парела у најбољем смислу следи традицију веристичке приповетке и неореалистичког приповедања, враћајући дијалекту стилску, експресивну улогу у односу на стандардни језик³.

Италијански југ постао је преко књижевности а још више филма, како неореалистичког тако и савременог (Габријеле Салваторес, Ђузепе Торнаторе и други), те преко музике и кулинарства синоним за Италију ван ње, иако је Италија, због свог геополитичког простирања дуж линије север-југ и територијалне расцепканости, све до уједињења пре једног и по века, земља пуна супротности. Слика јужне Италије, посебно стереотип⁴ о хедонистичком односу према животу који настаје услед благе климе, била је она која је највише извезена у свет. Неоспорно, суштинска одлика италијанског југа је витализам као иманентни нагон ка самоодржању⁵, што је и средишњи мотив око којег је окупљено свих пет приповедака у збирци „Приче из Напуља“ Валерије Пареле. Као у „Породици Малавоља“ Ђованија Верге, али сада у контексту савременог живота, витализам као борба за живот у свом огољеном облику јавља се и у Парелином роману *Бели простор*⁶, по којем је 2009. снимљен филм у режији Франческе Коменчини⁷. Роман и по њему снимљени филм говоре о борби мајке за живот детета рођеног пре времена. Тематика и ликови везани су за живот жене и по томе припадају уметности која подржава друштвени статус жене у условима савременог живота.

2. Структура збирке и основни мотиви

2.1. Тематска усмереност збирке: од градског инсертира до филозофије

Просторни контекст целе збирке „Приче из Напуља“ односи се на град Напуљ. Прве две приповетке, „Оно чега се више не сјећам“ и „Гвапетела“, приказују типичну наполитанску четврт, са барокним фасадама из времена шпанске доминације, где се све и даље одвија по устаљеним правилима и ритму који не следи брзину савременог живота. Свесно настојање становника тих четврти да тако и остане, као и емотивну везу са таквим начином живота налазимо и у исповедном тону главне јунакиње романа „Бели простор“:

„Мрзела сам модерне куће, јер те модерне куће знају бити веома старе у нашем крају; измакле су у последњи час плану градње, настале пре него што су се појавиле улице, намештене су пре него што су прорадили апарати за сте-

3 Sobrero, A.A. (1994), „Code switching in dialectal communities in Italy“, *Rivista di Linguistica* 6 (1) 39–55. У раду је представљена веза између промене кода и социолингвистичких варијетета, у зависности од неколико елемената: животна средина, степен формалности нејезичке ситуације, доб, социјална група. Аутор истиче интергрисану употребу обају кодова (дијалекат и стандардни италијански), под утицајем многих прагматичких чинилаца као што су ситуациони контекст, гестикација и проксимика.

4 О перцепцији црта личности у другим културама, устаљеним профилима личности у посматрању других култура, као и о критеријумима који утичу на настанак етничких и националних стереотипа погледати у: McCrae, Robert R.; Terracciano, Antonio (2006), „National Character and Personality“, *Current Directions in Psychological Science*, No 15, 156–161.

5 Крстић, Драгиша (1996), *Психолошки речник*, Савремена администрација, Београд, 575.

6 Parrella, Valeria (2008), *Lo spazio bianco*, Einaudi, Torino.

7 Нашој публици филм је приказан у фебруару 2010. на 38. Међународном филмском фестивалу (ФЕСТ) у Београду.

рилизицију, опремљене су телевизорима пре него што је до њих могла стићи пошта: баш у тим кућама дотрајало је оно доба немогућности саобраћања са другим, а то је била моја младост.“

(„Бели простор“, В. Парела)

Овакав став је тематизован у „Причама из Напуља“. У приповеци „Оно чега се више не сјећам“ преплићу се лиризам и традиција, а приповетка „Гвапетела“ сасвим је у духу италијанске приче о карактеру јер носи наслов по надимку дијалекатског порекла.⁸

Приче су тематски усмерене на традиционални амбијент, у чијем систему вредности су веровања, интуиција и магија, са мотивом витализма као елементом који обједињује све остале. Доминантна лирска компонента испољава се кроз статичност, везаност за град и мале, свакодневне ствари:

„Ја и не желим да идем даље: хоћу да останем и чекам. За мојим столом причају се приче у стилу памтићу-то-док-сам-жив, а ја их пратим, између кухања кафе и размјештања стола.“ (В. Парела, „Оно чега се више не сјећам“)

Везаност за детаљ као основу егзистенције налазимо у моту приче „Оно чега се више не сјећам“: „Кеплер је био математичар на двору њемачког цара Рудолфа II и његова основна дужност била је да прави добре хороскопе“ (Ц.Д. Бернал, Историја физике). У структури приче истакнуту улогу има веровање у пророчанство које разрешава дилему јунакиње о избору властитог начина живота. Два става обележила су њено детињство и младост. Први став, са „декартовским“ принципима рационализма, припада свету њених еманципованих родитеља, а други, са традиционалним веровањима у ирационално, припада интуицији субјекта приче:

„Али све занимљиво што је требало ископати, извући, открити, било је око мене.“ (В. Парела, „Оно чега се више не сјећам“)

С друге стране, у причи „Гвапетела“ налазимо вергијански мотив, жена-вучица⁹, где витализам има скоро анималан карактер у борби за егзистенцију у друштвеној средини која успех везује за своје законе:

„А ја бих, чим бих чула реч пријатељ, по неком старинском инстинкту одмах завукла руку у ташну и дотакнула „скакавац“.“ (В. Парела, „Гвапетела“)

2.2. Витализам као веровање у иманентне силе

Вербализација својствена промишљању јунакиња у опсервацији средине сеже до најситнијих детаља запажања и констатација: „...нејасан живот [који] је безвољно промицао око мене“, „Као и обично стварност се растављала на више нивоа.“

Пут главне јунакиње креће из родног Напуља до Лондона, а завршава раскидом са егзистенцијом коју су за њу одабрали родитељи и повратком у Напуљ, где она у речима пророчице проналази интегрирајућу оријентацију властите судбине. Симболични смисао потврђује следеће:

8 „Гвапетела“ је надимак настао од израза *giappo* који означава насилника, мафијаша, припадника каморе, а „Гвапетела“ је израз од миља, „мала безобразница“, видети одредницу „giappo“ у: Amato, Bruno; Pardo, Anna (2001), *Dizionario napoletano*, Avallardi, Milano, 98.

9 Verga, Giovanni (2008), *Tutte le novelle*, Rizzoli, Milano.

„Са ноћног сточића, Буковски ми одобрава директно на америчком.“
(В. Парела, „Оно чега се више не сјећам“)

Пратећи фабулу, закључујемо да је изразита црта ове личности срођеност са средином једне узавреле напуљске четврти, а тренутак бола који она осећа иза слепоочнице успоставља релацију између ирационалног и свесног дела личности.

Бол је изразито субјективан доживљај који указује на један дезинтегрирајући моменат¹⁰ који у подсвести јунакиње опомиње на рационалну сферу личности, док је она по свему несвесно упућена на најдубљи слој традиције, у чијој основи је витализам као здрав и нормалан критеријум живота.

У причи „Гвапетела“ поново се ради о женском лику, *self-made woman* са калдрме напуљске „шпанске четврти“. Цела прича је у дијалозима, проткана дијалектизмима и посебно свешћу главне јунакиње да њен пут у високо друштво зависи од способности да процени околности и карактере, али и од труда да научи књижевни италијански како би осигурала своју егзистенцију. Фабула приче је скоро тривијална, стил је „ходајући“, линеарни, од догађаја до догађаја, а карактеризација ликова гради матрицу социјалних односа и по томе одговара егзистенцијализму¹¹. Основни проблем није у спознавању спољашњег света, колико у образложењу сопствене егзистенције и њеног смисла.

Попут главног лика у филму Брајана де Палме „Карлитов пут“ (1993) и Гвапетела пролази свој животни пут. Она не напушта друштвену средину којој припада и њен систем вредности, већ настоји да нађе своју улогу путем успињања на социјалној лествици: од штићенице локалног препродавца, потом власнице бутика и „прве даме четврти“ и најзад супруге успешног политичара из угледне и политички утицајне породице. Приповетка има скоро филмични сценарио и завршава реченицом која симболизује крајње одредиште Гвапетелиног успона:

„У том тренутку свекар ми је понудио руку и шапнуо: Госпођо.“
(В. Парела, „Гвапетела“)

У другој половини збирке, кроз приче „Монтекарло“, „Четрдесета степеница“ и „Таваница и небо“, Парела прави корак ка урбанијем амбијенту, приказујући Напуљ као савремени град који убрзано мења своју физиономију:

„Када су стигли, техничари из општине узели су их у руке ту, у њеној канцеларији, али им ништа није било јасно: графика је била различита а легенда је сматрана непотребном. Зато је Адријана сама научила како да чита те карте. Море је било бијело, тло тамно, а свако Х означавало је зграду. Треће Х на десној страни била је њена школа.“
(В. Парела, „Монтекарло“)

Приповетка „Четрдесета степеница“ је исечак из живота жене на прагу зрелих година и њена интроспекција открива снагу женског инстинкта који је поново на трагу виталистичког осећања живота, што је карактеристично и за друге женске ликове у Парелиним приповеткама.

¹⁰ Крстић, Драгиша, нав. дело, 1996, 86, 87.

¹¹ Крстић, Драгиша, нав. дело, 1996, 164.

2.3. Традиција насјрам тѣхницизираног живојѣа

Три наредне приче обједињује померање пажње на урбани Напуљ. Прича „Таваница и небо“ је по карактерном и социјалном усмерењу највише урбана. Описује се живот младих људи, у непрестаном трагању за сталним запослењем, у четврти популарно названој „Једра“¹² и која представља парадигму обезличених, сивих градских предграђа:

„Улице моје четврти личе на оне из америчких филмова.“
(В. Парела, „Таваница и небо“)

Дијалози и лексика у причи одговарају једном свету који својим пореклом припада малим срединама, али психолошки је врло добро одређен субјективитет адолесцената које носи младалачки сукоб са апсурдном колотечином живота. Овако оцртани карактери дају причи један универзалан смисао, а то можемо потврдити позивајући се на мото који је Валерија Парела одабрала за ову своју приповетку:

„Желим мир и добру музику свима. Енцо Авитабиле, Јесењи сабор љевице“
(Напуљ, парк Робинсон, 28. септембар 2002).

Позивање на кантаутора Енца Авитабилеа чији су текстови на наполитанском дијалекту, а музика спој традиционалне наполитанске песме и џеза, ставља причу у контекст града од милион становника где поред неизбежне брзине коју савремени, индустријализовани живот носи, још увек постоје четврти попличане калдрмом, каква је и „шпанска четврт“ описана у причи „Гвапетела“, али и нова насеља какви су блокови описани у причи „Таваница и небо“.

Приповетка са насловом „Вожња“ има мото из песме Патриције Кавали „Ноћ под морем“:

„Изнова се родити, много пута,
али не сасвим рођена,
поред многих мајки, нових мајки.“

Поезија Патриције Кавали одликује се лексиком свакодневнице, али поред програмског наслова збирке „Моје песме неће променити свет“¹³, песничка синтакса је модерна. Њен избор мотива из урбаног живота у овој песничкој збирци упућује на извесну сродност са причом „Вожња“, која по дужини излази из оквира кратке приче на путу ка новели. Лексика у причи „Вожња“ обухвата тематска подручја рада, живота и школе, а паралелно се одиграва неколико радњи које и даље теку претежно кроз дијалоге. Јунакиње приче „Вожња“ живе према образцима градског живота, па је главно одредиште сала за аеробик:

„Треба их разумјети: имају двадесет година а трпе запару у приземним становима гдје живе генерације које су их донијеле на свијет; у тим улицицама ваздух и дан-данас стоји и жељне су да им бар овдје кожа продише.“
(В. Парела, „Вожња“)

12 Ради се о комплексу зграда у напуљском кварту „Скампија“, изграђеном у периоду између 1962. и 1975. године и названом „једра“ по облику зграда; након земљотреса 1980. године, многи станови су бесправно усељени, стубишта руинирана а цело насеље постало је опасно место за живот. Четврт „Једра“ место је радње романа „Гомора“ наполитанског писца Роберта Савијана (2006), по којем је снимљен и истоимени филм.

13 Cavalli, Patrizia (1981), *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Einaudi, 1974.

Атмосфера Напуља са утицајем подземља, насиља и мафије, укомпонована је у судбине жена које из оскудног живота траже вредносне оријентације и тако остварују своју релативну унутарњу доследност својих поступака. Заједничко свим женским ликовима је осећање хуманости, које оне изражавају на једноставан и природан начин, какав је и простор у којем живе: топлина постеље, храна и шкрте али праве речи подршке и саосећања. Мајчинство је један од мотива које жене осећају као део своје телесности и највеће људске вредности. Приповест је са паралелним радњама открила слојевиту слику живота у приградским деловима Напуља. Јунакиње говоре италијански са примесом дијалекта. Мноштво локализација везано је за поднебље, које у социјалном и психолошком смислу утиче на понашање личности. Главни ликови у свим приповеткама биле су жене које свој идентитет граде успостављајући најповољнији однос са средином која је често сурова, али и хумана на себи својствен начин.

3. Дијалекат и наративни дискурс

3.1. Дијалекат у контексту савремене језичке норме

У круг питања која проучава социолингвистика, али и теорија књижевности и стилистика, укључује се и однос према регионално обојеним дијалектима, урбаном субстандарду и етничким акцентима¹⁴. Иза ставова о овим језичким варијететима крију се ставови о њиховим говорницима, односно предрасуде према говору других који нису имали предности формалног образовања. И савремена италијанска књижевност проткана је регионалним, етничким и урбаним обележјима која не би требало повезивати са уском концепцијом стандардног језика. Тумачење овако оријентисане литературе подразумева аналитички поступак у вези са различитим компонентама језичког и ситуационог контекста.

Дијалекти имају своју унутрашњу норму, функционалну са становишта њихових говорника. Када се дијалекти користе у књижевном тексту, имају експресивну вредност и снажно одсликавају спонтано, интуитивно осећање за језичку норму. Међутим, регионализме и урбани субстандард треба сагледавати у концепту еластичне стандарднојезичке норме која допушта уношење дијалекта као изразите стилске варијације како у индивидуалном говору, тако и у књижевном стилу. Пејоративан однос према дијалекту обично је актуелан у првим фазама националне стандардизације језика, а када се учврсте норме, допуштају се стилске варијације.

Унутар наративног дискурса италијанске приповетке, употреба регионализама даје специфичну експресију говора одређених група и појединца. У књижевном смислу, ово је један вид стилизације којом приповедач даје тексту специфичну тежину језичког слоја у сложеној структури жанра и дискурса.

3.2. Дијалекат као стилски маркирано средство

Валерија Парела једна је од аутора италијанске књижевне сцене који користе контекстуализацију дијалекта на нивоу изговора, лексике и синтаксе говора и на тај начин граде матрицу друштвених односа и индивидуализирају ликове, користећи стилске поступке као што су монолог, дијалог, метафоризација и ме-

¹⁴ О језичком и нејезичком контексту погледати у Бугарски, Ранко (1986), *Лингвистика у примени*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 159-167.

тонимија. Сам појам контекстуализације може се дефинисати као „скуп могућности, ограничења и веза које проистичу из вербалне околине и ситуационе средине“.¹⁵

Дијалог у причи „Гвапетела“ је перцепција стандардног језика из визуре говорника дијалекта. Уводећи сцену гледања серије на националној италијанској телевизији, на стандардном италијанском језику, Парела гради контраст дијалекат – италијански језик¹⁶. У овај дијалог она уткива и минијатурни омаж дијалекту као стилски обележеном изражајном средству које припада мање образованом слоју у друштвеној панорами:

Одједном сам схватила шта му смета: говорили су италијански, не дијалект. На филму су сви говорили само италијански: без крупних ријечи, али толико природно и неусиљено, да сам их ја увијек разумијевала и не примјеђујући то. Ако би се ту и задесила нека шала на дијалекту, изговорио би је конобар или аутомеханичар да насмије господу.“

(В. Парела, „Гвапетела“)

Поред мобилног телефона, „Кавалијевих“ бунди аперитива у бару, као незаобилазних пратећих елемената за стицање друштвеног статуса у наpolitанској четврти, књижевни италијански представљен је као један од неопходних предуслова за њено надрастање.

3.3. Улога дијалекта у приповедачком дискурсу

Дијалекат је средство динамизирања приповедачког дискурса зато што се даје у дијалозима који су по својој структури динамична форма. Валерија Парела има филолошко из образовање из области класичних језика, дакле познавала је језичких форми. У свом пунтилистичком, линеарном приповедању, она гради стил који је по свему супротан писању са стилизованом и сложеном синтаксом, које је у Италији доживело врхунац у делима Ђузепеа Манцонија. Њен стил лишен је класичне наративности и усмерен пре свега на догађај, преко којег се гради и карактеризација. Овакво писање на трагу је битничког писања Џека Керуака, те Чарлса Буковског. Паралела са северноамеричком књижевношћу могућа је и у вези са делом Пола Остера, будући да су и Парелине „Приче из Напуља“ тематски усмерене на град као изолован микрокосмос. Као што су битници тражили књижевност „у ритму откуцаја срца“, дијалози на дијалекту у брзим резovima убрзавају ритам приповедања, делујући као брзе слике из напуљског живота.

3.3. Моћив виштализма у корелацији са наpolitанским дијалектом

Вертикалност¹⁷ слојевите структуре напуљске четврти најочигледнија је у причи „Гвапетела“. Напредовање главне јунакиње ка циљу приказано је кроз похађање вечерње школе а брзо учење стандардног језика кроз читање бестселера:

15 Бугарски, Ранко, нав. дело, 1986, 162.

16 Diaconescu, Roxana, „L'italiano e i dialetti: alcune interferenze linguistiche“, Annals of the University of Craiova, No. 1-2, 173-176.

17 Вертикалну структуру наpolitанске четврти ауторка спомиње у интервјуу Н. Поповићу: „Југ у срцу и перу. Разговор са Валеријом Парелом, ауторком збирке „Приче из Напуља“ (2010), *Свеске*, Панчево, 2010, 139-143: „Обе стране [Напуља] јасно су видљиве. То је нежан али и насила град. Али пре свега вертикалан у својој структури јер се у истом дану на напуљској улици могу сresti представници различитих друштвених слојева: „племић“, човек који не мора да ради да би

„[...] отишла сам код својих студенткиња из провинције. Била сам тек мало старија од њих, али је изгледало као да сам им мама.

Уписала сам се у једну приватну школу, за двије године све ћу завршити и матурирати, а студенткиња ми не мора више плаћати станарину јер ће ми давати часове. Са двадесет три године још увијек није касно да се научи изражавање на матерњем језику.“

(В. Парела, „Гвапетела“)

Виталистички принцип огледа се и у свести за потребом савладавања књижевног језика као најважнијег појавног елемента за напредовање на друштвеној лествици и надрастање система.

Витализам као искуствени додир са животом у микрокосмосу старе четврти и улицама где владају неписани закони приказан је насупрот сувопарном, академском знању.¹⁸ На плану комуникације, лишеном интелектуалне наградње коју класично знање са собом носи, представљена је као виталистичка способност сналажења унутар система у којем је опстанак могућ само путем брзог сагледавања животних ситуација и међуљудских односа. Констатација да за искорак од дијалекта ка стандардном језику није касно појачана је навођењем бестселера Сузанае Тамаро „Иди куда те срце води“. Лирски императив у наслову популарне књиге стављен је у духу хипер-реализма девојке одрасле у напуљској четврти у иронични контекст:

Књига ми се чинила немогућа: да сам ја ишла куда ме водило срце, остала бих трудна у тринаестој години у комбију Тотона Одрпанца. (В. Парела, „Гвапетела“)

Способност хуморног, благо ироничног или јетког сагледавања сопствене егзистенције још је једна од карактеристика Парелиних женских ликова. Хумор као призма гледања на свет одраз је људскости и виталистичког односа према свету. Наставница у причи „Вожња“ у оваквом светлу посматра свој радни статус:

„Називу радног мјеста не може се ништа приговорити, просвјетна управа добро је схватила: ја не само да радим на одређено вријеме у основној школи, већ сам сва на одређено вријеме.“

(В. Парела, „Вожња“)

Женски ликови имају изразите црте карактера због свог виталистичког односа према животним ситуацијама, те инстинктивног доживљаја стварности. Насупрот тренду наднационалне књижевности са амбијентом безимених градова, Валерија Парела својим усмерењем на живописни амбијент италијанског југа враћа италијанској књижевности на тематском нивоу регионализам медитеранског амбијента.¹⁹

преживео, добростојећи грађанин као што је на пример нотар, интелектуалац као што је универзитетски професор или пак дечак кога камора већ врбује у своје редове.“

18 Идеја о емпиријском приступу животу присутна је у лирском тону већ поменуте приповетке „Оно чега се више не сјећам“.

19 Поповић, Н. (2010), „Валерија Парела – писац у ходу“, *Улазница*, Зрењанин, бр. 219-220, 154-155.

4. Закључак

„Приче из Напуља“ Валерије Пареле припадају корпусу савремене италијанске приповетке. Ауторка обнавља фабуларност жанра и карактеризацију ликова путем дијалога, а по зближавању литерарног и тривијалног приближила се неоавангарди, коју је обележио утицај америчке књижевности. Приповетке Валерије Пареле су дело које широким распоном тема надраста устаљену слику о италијанском југу. Наполитански дијалекат у овим причама постаје поетичко обележје аутореференцијалне наративне структуре.

Грађа

Парела, Валерија (2010), *Приче из Напуља*, превод и поговор Никола Поповић, Вријеме, Зеница.

Parrella, Valeria (2008), *Lo spazio bianco*, Einaudi, Torino.

Литература

Amato, Bruno; Pardo, Anna (2001), *Dizionario napoletano*, Avaliardi, Milano.

Бугарски, Ранко (1986), *Лингвистика у примени*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Diaconescu, Roxana, „L'italiano e i dialetti: alcune interferenze linguistiche“, *Annals of the University of Craiova*, No. 1-2, 172-176.

Encyclopedia of Contemporary Italian Culture (2000), edited by Gino Molinerno, Routledge, London and New York.

Giocalone Ramat, A. (1995), „Code-Switching in the Context of Dialect/Standard Language Relations“, L.Milroy and P.Muysken (eds), *One Speaker, Two Languages: Cross-disciplinary Perspectives on Code-switching*, Cambridge University Press, Cambridge.

Haugen, Ajanar (1974), „Dijalekt, jezik, nacija“, *Kultura*, br. 25, Beograd, str. 74-88.

McCrae, Robert R.; Terracciano, Antonio (2006), „National Character and Personality“, *Current Directions in Psychological Science*, No 15, 156-161.

Крстић, Драгиша (1996), *Психолошки речник*, Савремена администрација, Београд.

Pino, Imperatore (2008), *De vulgari cazzima. I mille voti di bastardaggine*, Cento Autori, Napoli,

Поповић, Н. (2010), „Валерија Парела – писац у ходу“, *Улазница*, Зрењанин, бр. 219-220, 154-155.

Поповић, Н. (2010), Југ у срцу и перу – разговор са Валеријом Парелом, ауторком збирке *Приче из Напуља* (2010), *Свеске*, Панчево, бр. 95, 2010, 139-143.

Sobrero, A.A. (1994), „Code switching in dialectal communities in Italy“, *Rivista di Linguistica* 6 (1) 39-55.

Verga, Giovanni (2008), *Tutte le novelle*, Rizzoli, Milano.

VITALISM OF FEMININE CHARACTERS AND THE STYLISTIC FUNCTION OF DIALECT IN CONTEMPORARY ITALIAN STORIES

Summary

The paper analyzes the stylistic aspect of use of the dialect as one of the key elements of narrative discourse in the stories by Valeria Parrella. The author belongs to the new literary stream of writers who deal

with topics such as criminal, illegal immigration and corruption in the Italian South, yet conserving the lyricism as a typically Mediterranean and Italian literary component.

The thematic focus of her stories is related to the city of Naples, with frequent use of the city dialect and mythological elements existing in people's beliefs, which situates this prose in a specific cultural and anthropological context. Dialectisms from spoken Neapolitan language, used in dynamic and filmic dialogues emphasize the regional component of this prose and are psychologically and conotationally marked in relation to the standard language.

Vitalism and the relation to a specific territory determine the behaviour and actions of Parrella's female characters who abandon the patterns of modern industrialised life, accepting instead the conviction that the essence of all phenomena of life lies in irrational forces which determine the crucial solutions of destiny. The acceptance of a wide range of different components of the belief system typical for the social environment creates a varied motive structure of Parrella's feminine characters, while the narrative structure contains several levels of reality and imagination – elements that determine the identity of these women, attributing to each of them an interior coherence.

Regarding the formal aspect, Valeria Parrella uses a linear narrative style, with rapid breaks and inserts from local life, thus following in the best way the tradition of the contemporary story. In this view, it is possible to make parallels with the Anglo-American prose. In the meantime, a stylistical role given back to the dialect and the departure from the microcosmos of a city, follows the tradition of veristic and neo-realistic prose. In addition, it is also possible to read Parrella's stories in the light of today feminist prose.

Nikola Popović

МОТИВ БЕЖАЊА КРОЗ СНОВЕ У РОМАНИМА ХАЗАРСКИ РЕЧНИК И ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА

У овом раду анализираће се статус снова у свременој српској књижевности који постоји као свет паралелан свету јаве, те јунаци имају способност преласка границе сна и јаве, а сан постаје простор који неким нуди спас од суровости света јаве, док су неки осуђени на вечни живот у туђим сновима. Уз помоћ снова Павић и Петровић уводе фантастичне елементе у роман и долази до укрштања историје и фантастике што омогућава чудесно поигравање са ликовима у ова два романа. Поред људских бића у сновима егзистирају и демонска бића, ловци на снове и трговци временом које можемо срести под различитим именима у различитим временским равнима романа. Реинкарнација ликова омогућена је присуством необичне нити времена света снова кроз коју се циклично понављају исти догађаји кроз историјско време романа.

Кључне речи: сан, јава, несвесно, демони

Како бисмо објаснили мотив бежања кроз снове у ова два романа, мислим да би се требала обратити пажња на сам појам сна. Историјски, археолошки и библијски извори потврђују човекову заинтересованост за снове од давнина. Сан је сматран извором сазнања и имао је почасно место у животу људи. Леви – Брил наводи да за многа примитивна племена сан има статус божанства, док се у Египту веровало да се кроз сан преносе поруке богова. Аристотел негира божанску природу сна и подвлачи његову демонску природу. Неки филозофи сан схватају као херметички затворено постојање одвојено од стварног света. Са развојем психологије и психоанализе почиње научно проучавање и тумачење снова. Фројд сан види као испуњење латентних, инфалтичних жеља човека. Када свесно и несвесно жели исто, тада је „сан испуњење жеље“¹ али када су жеље несвесног ума другачије, онда је „сан прерушено испуњење потиснуте или сузбијене жеље“² која се не сме испољити у будном стању. По Фројду разлика између јаве и сна је управо у делатности несвесног ослабљеног и потиснутог на јави. Сан према томе представља „краљевски пут у несвесно“³ у оне делове личности које свест у будном стању потискује. „Свесно и несвесно, односно дневна и ноћна страна психичког, представљају не само динамичку, већ и дијалектичку целину.“⁴ Шопенхауер поставља питање критерија за разликовање сна од стварности. „Једини сигуран критериј за разликовање сна од јаве у ствари је само наше сасвим емпиријско буђење које прекида каузалну везу између сањаних догађаја и будног живота.“⁵ Сходно овоме схватамо да су сан и јава лице и наличје, равноправни делови једне целине. Ова психолошка учења имала су свој израз у књижевним делима, где свет сна постаје равноправан и идентичан свету јаве.

1 Сигмунд Фројд, *Тумачење снова*, Матица српска, Нови Сад, 1979, 245.

2 Исто.

3 Исто.

4 Иван Настовић, *Психологија снова и њихово тумачење*, Прометеј, Нови Сад, 2001, 728.

5 Иван Настовић, *Нав.дело*, 728.

Долежел структуру двоструког света у роману објашњава као „спајање два домена, детерминисано опречним модалним ограничењима у једном фикционалном свету.“⁶ Иако су ова два света равноправна, сваки има своје особености. Сват сна омогућава „коегзистенцију физички могућих и немогућих фикционалних ентитета (особа, догађаја) у јединственом фикционалном домену“⁷. Управо ова могућност сна као једног „хибридног“ света у књижевном делу омогућава јунацима да беже кроз снове, „да једни излазе из историје и улазе у снове, други из снова прелазе у стварност“,⁸ да исте јунаке препознајемо у различитим временским вертикалама књижевног дела. Све ово је могуће у свету сна и због различитих хронолошких одредница у односу на свет сна. Тачније хронолошке одреднице јаве престају да важе у свету сна јер у том свету „време не значи апсолутно ништа“.⁹

Павић у роману „Хазарски речник“ повезује свет стварности са светом сна, повезује историју и фантастику „преплитањем јасне линије историје и уврнуте нити времена“.¹⁰ Хазари су сматрали да су снови људске природе и да потичу од Адама претече који је мислио на начин на који људи сањају. Он је у ствари био биће целог народа, веровало се да је први потоњи човек, старији брат Христов, а млађи Сотонин. У сновима Хазара сачувани су делићи Адамовог бића, тачније по једно од слова азбуке који се у људским сновима комбинују и заједно сакупљена оваплоћују тело Адама претече. Писци Хазарског речника труде се да пишући речник реконструишу његово тело и дођу до најдубљих истина и светог (са)знања које је већини људи недоступно. Писање Хазарског речника започели су хазарска принцеза Атех и њен љубавник Мокадаса ал Сафер у 9. веку. Свако од њих саставља свој примерак речника, те је Павић као један од аутора Хазарског речника написао мушки и женски примерак. Принцеза Атех била је посвећена својој секти ловаца на снове. Разлог томе је протеривање у исламски пакао у току хазарске полемике где је била кажњена одузимањем пола и заборављањем језика, али дарована вечитим животом у коме је љубав могла доживети само у сновима. Њен љубавник, Мокадаса, био је један од најбољих ловаца на снове. Они су имали способност да улазе у туђе снове, шаљу поруке, мисли или предмете. Можемо се запитати како се прелази граница јаве и сна? Масуди објашњава да у том тренутку преласка из јаве у сан преграда између мисли и света постаје попустљива и човечје мисли излазе на слободу. У том тренутку изласка мисли из тела, мисли се могу прочитати. Упорним вежбањем посматрања човекове душе у тренутку њене отворености, она се може пратити све дубље у сан. У туђем сну се може ловити отворених очију. Ловци на снове, гладни, улазе кроз отвор јаве и сна али када се насите знања из туђег сна, не могу се вратити натраг јер се из сна може изаћи само онакав какав си био на уласку. Они постају заточеници у туђим сновима осуђени на лутање и бежање кроз снове. Једна од аутора Хазарског речника записује: „Попут хазарских ловаца на снове роним у подручја тамне стране света и покушавам да из њих извучем искре божије тамо заточене, али може ми се догодити да и моја душа тамо остане засужњена.“¹¹ И Хазари су као народ ве-

6 Лубомир Долежел, *Хетерокосмика*, Службени гласник, 2008, 139.

7 Исто, 195.

8 Предраг Палавестра, *Књижевности-криптика идеологије*, СКЗ, Београд, 1991, 243.

9 Исто, 243.

10 Исто, 243.

11 М. Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Београд, 2004, 292.

ровали у могућност бежања кроз снове. Личност се могла селити из једног у други сан, Хазари су је могли пратити кроз снове и писати житија која ће скупљена у целину сачињавати Хазарски речник. Веровали су у моћ реинкарнације снова. Пошто су сви снови одсањани, исте снове могу сањати разне личности кроз векове. У оваквој хијерархији сан је био старији од сањача. Кроз сан су се могли пренети различити предмети кроз векове. Принцеза Атех имала је способност да пренесе предмет особи коју сања, те је тако једном ставили кључ своје собе у уста, да би се у 20. веку др Сук пробудио са тим истим кључем у устима. „Није се он толико чудило откуд му кључ у устима. Шта све човек не стрпа током живота у та једина уста која има? Тако је онамад после једне пијанке извукао из ждрела крмећу њушку заједно са брњицом.“¹² Способност бежања кроз снове у овом роману имају и демонске личности. Њих одликује могућност преображаја, маскирања (не могу им се описати црте лица или их свако другачије описује), спавају дању, читају здесна налево или немају преграду у носу, имају два лица, имају два палца на свакој руци. Све демонске личности имају склоност ка уметности (свирају лауту, шаргије, сликају животописе). Они су осуђени на вечни живот, лутају кроз снове и могу умрети само у сновима свог двојника. Аврам Бранковић и Самуел Коен срећу се у сновима, тачније Бранковић сања јаву Коена и живи Коенове снове и обратно. Дешава се тако да Аврам у сну говори шпанским, али губи то знање на јави, у сну слуша јеврејску песму Јуде Халевија коју Коен чита на јави. Коен у сну зна влашки који је Бранковић знао на јави. Аврам своју смрт доживљава у бици са Турцима на Дунаву. У тренутку Аврамове смрти на јави, умире и Коен који је наличје Аврамовог живота. Коен умире тако што заспи вечитим сном. Он сања јаву Аврама, а Аврам после своје смрти бежи у снове свог двојника. Коен се у својим сновима бори сабљама, храмље и сања на српском језику. Бива протеран из Дубровника и одлази у Цариград све време живећи Аврамов сан. При расстанку са својом драгом Ефросинијом обећава јој састанак у другом животу за 293 године, а знак распознавања биће демонско обележје, рука са два палца. Коен је себе сматрао само кореном душе која ће изаћи из њега. Пошто је Коен демонска личност (има црвене очи, седи брк и стаклене нокте) поседује моћ сељења кроз снове током времена. Хазари су сматрали да постоје уклете особе које не могу да се промене, чине увек исте кораке и увек се срећу са истим личностима. У Цариграду 1982. године састају се троје проучавалаца хазарског питања – др Дорота Шулц, др Исаило Сук и др Муавија. У истом хотелу је и породица Ван дер Спак. У којој препознајемо демонске особине. Овај састанак је у ствари митска реинкарнација састанка Аврама, Коена и Масудија на Дунаву. Разлог оба састанка тицао се сазнања везаних за Хазарски речник. После 293 године трагајући за истином о Хазарима срећу се поново Аврам и његов писар Севаст Никон, само су се овог пута преселили у тела др Муавије и госпође Ван дер Спак. Госпођа Ван дер Спак има демонске особине исте као и Севаст Никон – обоје немају преграду у носу и интересују се за иконописе. Господин Ван дер Спак је митска обнова шејтана Масудија – обојица лепо свирају и имају по 11 прстију. Једанаести прст је скривени ђавољи реп који омогућава заносно свирање на инструменту. Њихов син има два палца и он је митска обнова Ефросиније. У тренутку кад дечак пуца у др Муавију, пријављена је смрт др Исаила Сука. Може се запазити да је др Муавија наличје живота др Исаила Сука, тачније митска обнова демонског пара Аврама и Коена. Др Исаило Сук умире тако што бежи у сан Др.

12 Исто, 123.

Муавије. У 20. веку власница хотела у коме се састају проучаваоци хазарског питања је митска обнова принцезе Атех, тј. Вирџинија Атех. Она чува свест о свом идентитету и декларише се као Хазарка иако поседује израелски пасош.

Горан Петровић у роману „Опсада цркве Светог Спаса“ слично Павићу временске вертикале и историјске догађаје повезује сновима. Један монах у роману каже: „Простор сна је недогледан и заједнички за све рукавце сневања“¹³. У том простору се могу укрстити путеви сневача ненадано. Св. Симеон долази у снове својим синовима са саветима који ће им донети добробит и споствену и државничку. Симеон саветује Саву да од цара тражи на поклон четири византијска прозора који имају моћ сагледавања времена у свету (прошло, садашње, блиска и далека будућност). Да би се Сава сетио сна отац оставља видљиве трагове у свету јаве да служе као опомена на сан. Траг Симеоновог доласка у синовљев сан је сребрно зрнење, а тканице од звукова крију садржину сна. Млетачки дужд, Енрико Дандоло, шаље у сан Стефану пожудан лик своје кћери Ане како би контролишући његове снове креирао Стефанове државничке одлуке по сопственим интересима. Свети Сава успева да уђе у сан свог брата и преузме ту обавезу на себе сањајући братовљев сан. Љубав према Богу у Савиним сновима била је јача од мушке пожуде, те је венецијаска чаша са ликом лепе даме пукла. Сан је у овом роману место бекства од суровог света аристократа. Краљица Филипа се заљубљује у соколара Љубена у сну. Она бежи у сан, у место сусрета са својим љубавником. За њу је сан и место зачећа, ношења трудноће и порођаја. Краљица се порађа далеко у будућности како би дете сакрила од шпијуна који харају сновима. Разочаран љубавним растанком са краљицом, Љубен оставља деспоту своју јаву и бежи у снове трагајући за љубављу. Плод њихове љубави, дечак Богдан, одрастао је у сновима дијака који су му ту створили дом и учили га вештинама које су познавали. Богдан је границу сна и јаве прешао тек после седам година али на јави није заборавио знања стечена у детињству у сновима. Као и у Павићевом свету снова Хазарског речника, и овде се срећемо са демонским личностима и ловцима на снове. У лику Андрије, трговца временом, уочавамо демонске особине – мења свој лик, веру и језике, храмље, не зна му се порекло. Он је трговао разним стварима, а највише самим временом које је ђавоља творевина. Он је ушао и у снове тројице дијака, похарао њихово благо и оставио их да живе у пустоши сна. Управо због тога они беже у сан дечака Богдана кога чувају поново стварајући своја богатства у сну. Пред опсаду Жиче у манастиру налазимо трговца Андрију. У једној другој временској равни романа сретњемо његовог двојника трговца Андреаса фон Нихта. Он има сличне особине као и Андрија – не зна му се порекло, храмље, мења вере. По образовању био је архитекта али се бавио куповином прича за неке будуће акције, тј. продавао је време. У замену за овдашње приче и причу о лепоти своје кћери, српски трговац, Ђурђе Тановић откупљује од демона четири године, од 1914. до 1918. за рачун Краљевине Србије. Ловце на снове срећемо и у лику властелина Прибила. Он је упадао у туђе снове, преграђивао и заметао рукавце сневања како би се сневач изгубио, уморио или био протеран. Жртве овог ловца на снове биле су осуђене на живот у јави. Прибили је пљачкао и отимао богатства која је налазио у сновима. Једном је у сну украо краљу Милутину његове одежде, те му се краљ свети шаљући му у сан мртвака Алемана. Прибил нехајно улази у сан госта који нити једе, нити пије, али из тог сна излази као умоболник. У сновима деспота Стефана Лазаревића окупљају се многи др-

13 Горан Петровић, *Опсада цркве св. Спаса*, Политика- Народна књига, Београд, 2004, 13.

жавници и краљеви одлазећи заједно у лов који се одиграва у деспотовом сну. Дешава се да у току једног таквог сна буде убијен Андроник Комнин.

На основу ова два постмодерна романа можемо закључити да сан као један могући свет има идентичан положај као свет јаве. Наиме, сан и јава се приказују као лице и наличје једног света књижевног дела. Тај „свет је уствари повезан сновима, а мрежа снова тка се и простире у свим правцима, у вис, у шир и на дно, и у свим временима“.¹⁴ У Павићевом и Петровићевом приповедању сан преузима власт над јавом. У том сну српска историја виђена је из дубље, симболичке перспективе. Неминовност српског народа и православља је да се брани и на јави и у сновима војском, натприродним силама, причама од моћника који контролишу историју. Да бисмо сачували своју историју и своју веру преостаје нам да причамо, опевамо и приповедамо. Промена идентитета води ка нестанку народа као што се догодило Хазарима. Примивши неку од три вере, Хазари нестају као народ са историјске сцене и остају да живе заробљени у својим сновима. Свака могућност реконструкције њихове Свете књиге – Хазарског речника бива осуђена од стране ђавола. Залуд је један од ђавола, Никон Севаст, саветовао Хазаре: „Никаких послова у којима се мешају три света, ислам, хришћанство или јудаизам овде на белом дану! Да не би смо имали посла са подземљима тих светова.“¹⁵ За Хазаре је већ било касно, они су ушли у игру са ђаволом тачније дошло је до мешања религија, самим тим и културе и других образаца нације што је довело до губљења идентитета у историји. Владета Јеротић говори да „Хазарски речник одјекује као јерихонска труба, као упозорење српском народу, да нема послова где се мешају религије ако се жели сачувати идентитет. У свом есеју „Роман као држава“ Павић пореди сам роман са државним уређењем, оба имају своје границе, становнике, своје законе, своје време... Сам роман „Хазарски речник“ тако постаје роман-држава Хазара, место егзила једног народа несталог са историјске позорнице који наставља своју егзистенцију у простору снова на страницама Павићевог романа. Прича о опсади краљевског манастира Жиче јесте „метафора свеукупности српске историје (историје као опсаде)... Егзистенција се у приповедању схвата и слика као перманентна опсада од које се не можемо одбранити ни у сновима“.¹⁶ Не можемо се одбранити јер смо опседнути деловањима демона, ловаца на снове који беже кроз туђе снове харајући наше сопствено благо скривено у њима. Велики моћници не контролишу само свет јаве који карактерише историчност, просторност, хронос, већ своју власт успостављају и у безвременском, безграничном простору сневања. „Сведљивост као тоталитарна амбиција европског Запада“¹⁷ труди се да расветли не само приватан простор, већ иде дубље ка оном несвесном делу личности израженом у сновима. Јунаци ова два романа беже из света јаве у свет снова, у један утопијски простор, што је он на неки начин и био за принцезу Атех и краљицу Филипу, али простор сна постаје и место издаја, прогона, шпијунажа и убистава. Центри моћи, оличени у ликовима ловаца на снове, трговаца временом, шпијуна, властелина историје, шире своје мреже и на простор снова. Жељни апсолутне контроле и владавине како људским судбинама, тако и контролом историје, могућности сазнавања истине,

14 Михајло Пантић, „Г. Петровић: Постваривање маште, растакање света“, у: *Александријски синдром 3*, Матица српска, Нови Сад, 1999, 188.

15 М.Павић. нав. дело, 162.

16 М. Пантић, нав. дело, 191.

17 Пол Вирилио, „Јавна слика“ у *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1997, 54.

жељни светог сазнања које поседују Хазари, своје прогоне настављају у сновима не остављајући више ниједан делић простора слободе, наде и бекства у неки утопијски простор.

Литература

- Горан Петровић, *Опсада цркве св. Спас*, Политика/Народна књига, Београд, 2004.
Милорад Павић, *Хазарски речник*, Дерета, Београд, 2004.
Сигмунд Фројд, *Тумачење снова*, Матица српска, Нови Сад, 1979.
Иван Настовић, *Психологија снова и њихово тумачење*, Прометеј, Нови Сад, 2001.
Лубомир Долежел, *Хејерокосмика*, Службени гласник, 2008.
Предраг Палавестра, *Књижевности-критика идеологије*, СКЗ, Београд, 1991.
Михајло Пантић, „Г. Петровић: Постваривање маште, растакање света“ у *Александријски синдром 3*, Матица српска, Нови Сад, 1999.
Јован Делић, *Хазарска призма*, Просвета, Београд, 1991.
Пол Вирилио, „Јавна слика“ у *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1997.
Милорад Павић, *Роман као држава и дружи огледа*, Београд, Плато, 2005.
Ала Татаренко, „Роман као држава, држава као роман: прилог проучавању књижевне политике српског постмодернизма“ у зборник радова са научног скупа: *Књижевности, друштво, историја 2*, ФИЛУМ, Крагујевац, 2008.

THE MOTIVE OF RUNNING AWAY THROUGH DREAMS IN NOVELS *HAZARSKI RECNIK* AND *OPSADA CRKVE SVETOG SPASA*

Summary

In this study the dream status in contemporary serbian literature is going to be analyzed as the world existing parallel to the reality world, the main characters have the ability of crossing over dream and reality borders, and the dream becomes the space which offers salvation from the harshness of the reality world while some others are convicted to the eternal life in somebody else's dreams. Thanks to Pavic and Petrovic's dreams some fantastic elements are introduced into a novel and there comes the overlapping of history and fantasy that enables miraculous fiddling with the characters in these two novels. Besides the human characters, the demon beings exist in dreams too, dream catchers and time traders, the ones we can meet under various names in various novels' time levels. The reincarnation of characters is enabled thanks to the unusual train of thought of the dream world where the same events repeat cyclically in novel time through history.

Jelena Ristović

ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ КРОЗ ПРИЗМУ АТЕИСТИЧКОГ ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗМА

Рад се бави испитивањем појединца са становишта савремене грађанске филозофије. Показаћемо како Петар Рајић, препуштен сам себи, дела са становишта егзистенцијализма у времену опште несигурности и какав утицај бог има на њега. У првом делу рада назначићемо неке идеје егзистенцијалистичке доктрине, пре свега оне, које су важне за појашњење односа између човека и бога. У другом делу рада посебно ћемо се фокусирати на егзистенцијалистичко и Рајићево порицање утицаја бога на човека. У последњем делу ћемо повући паралелу између овог романа и драме Жан Пол Сартра. Циљ рада је скроман допринос интерпретирању овог вечито актуелног, провокативног романа.

Кључне речи: Црњански, атеистички егзистенцијализам, Сартр, вера

Дубоко верујући да код човека егзистенција претходи есенцији, егзистенцијалисти дају предност овој првој, тврдећи да се есенција тек захваљујући егзистенцији може актуализовати. Категорија егзистенције припада само човеку, пошто је једино човек мислеће биће. Даље, кажу они, људска егзистенција представља скуп могућности, које се могу остварити, али и *не* остварити. И сви они, од Серена Кјеркегора па надаље, апсолутизују субјективност, наглашавајући важност спознавања истине властитог бића. Човек по њима није ничим условљен, он је слободна индивидуа и слободно дела у свету. Законитости друштвеног постојања стога не постоје. У складу са овим негира се било какав утицај околине; човеку се, међутим, пружа могућност слободног опредељења у односу на ту своју околину. Субјективитет и свест су све, закључиће Жан Пол Сартр. Нема узрока људској свести, она се рађа ни из чега, односно, представља самој себи узрок, *causa sui*.

Егзистенцијалисти ће рећи: кад се каже да је човек слободан, то не значи да *поседује* слободу - то значи да он *јесте* слобода. Човек је слободан, пошто није производ историјских околности, не ослања се на историјску нужност. Будући да је осуђен да буде слободан, како каже Сартр, на својим плећима он носи тежину целог света: одговоран је за свет и за самог себе као начин бивања, пише он у „Бићу и ништавилу“ (1943). Човек је у свету потпуно сам и без ичије помоћи, али и без моћи да учини било шта, како би, макар за један трен, побегао од огромне одговорности коју носи. Наравно да оваква судбина слободног човека који је у потпуности одговоран за свој живот не може заобићи ни Петра Рајића, јунака „Дневника о Чарнојевићу“. Успева ли овај нихилиста да се носи са одговорношћу према свету и себи самом? Да ли је он у стању да не буде производ историјских околности? Петар Рајић, луталица без циља, враћа се из II светског рата. Брак му се распао, мајка му је умрла, он болује од туберкулозе. Нажалост, нема руке која би га водила кроз живот у коме владају само несигурност и страх, у коме се осећају последице беспримерних ратних страха. Мучничким, ситним, несигурним корацима он табана кроз живот чија будућност не обећава ниједну светлу станицу. Он не само да се осећа остављеним, он ништа не разуме, ништа не осе-

ћа. Свеједно му је да ли путује на север или југ, *не жели ништа, не жали ништа*. Отуђен од људи, препуштен једино својим сећањима, асоцијацијама, утисцима, пушта да му емоције потпуно отупе, да га савлада морална пустош.

Управо у условима дубоке друштвене деморализације и распадања зачет је егзистенцијализам. Давних дана је дански протестантски теолог, Серен Кјеркегор, проблематику свог турбулентног времена објашњавао недостатком религиозности. Инстистирао је на повратку учењу светог Августина, који је у време када се Римско царство последњим трзајима борило да остане на европској мапи проповедао немоћ обичног човека према несазнатљивим путевима божјим. Како Кјеркегор, отац егзистенцијалистичке филозофије, види човека? По њему, човек лута ходницима свог живота, ходницима проклетог света. Пошто је слободан, осуђен је да сам нађе пут ка богу. Имајући, међутим, апсолутну слободу, самим тим и апсолутну одговорност, човеку константно прети могућности да греши и тиме се удаљи од бога. Свест о слободи, о томе да у сваком часу може да погрешити, ствара у човеку стално осећање стрепње и страха. Тиме што се определи (па чак и ако се не определи, он се, заправо, определио, пошто је и неопредељивање једна врста опредељивања), човек се одважи. И управо у унутрашњој борби између стрепње и одважности остварује се есенција, која свој врхунац достигне онога часа када појединац пређе животни пут.

У свом спису „Егзистенцијализам је хуманизам“ (1946), који по многима представља његов манифест, Сартр дели егзистенцијалисте на две врсте: на *хришћанске егзистенцијалисте*, међу које убраја, пре свега, Серена Кјеркегора, затим Карла Јасперса и Габриела Марсела и *атеистичке егзистенцијалисте*, у које спада он сам, као и Мартин Хајдегер.

Хајдегер и Сартр су изашли из Хусерлове феноменолошке школе, и то најпре Хајдегер, а потом је Сартр, следећи га, прихватио егзистенцијализам као свој филозофски пут. Сартр је мишљења да постојање, односно, непостојање бога не мења ништа по питању егзистенције. У горе поменутом спису „Егзистенцијализам је хуманизам“ Сартр пориче утицај бога на човека и његову егзистенцију. Човек, по Сартру, мора да се снађе сам на свету, било у општој несигурности, моралној или друштвеној декаденцији, било у свету рајске безбрижности. Такође, човек мора да убеди себе у чињеницу да га ништа не може спасити од њега самог, па макар и било доказано да бог постоји. Закључимо: постојао бог или не, једна се чињеница не да изменити: човек је осуђен на то да буде слободан, а бити слободан значи сам доносити одлуке, сам бирати!

Како Сартр решава проблем непостајања бога у смислу највишег идеала? У свом спису „Биће и ништавило“ Сартр закључује да човек поседује непрестану тежњу да постане сам својим богом. Усудићемо се да закључимо да бог, дакле, остаје да постоји, али не као сила са својим несазнатљивим моћима, већ као идеал коме човек треба да тежи.

Пошто нема бога, све је дозвољено, закључује Сартр. Други ће, међутим, рећи: тиме што се ослободио бога, човек је изгубио неки вид подршке. Постао је, како сам Сартр каже, „напуштен човек“. А тиме што је порекао постојање бога, сматра Албер Ками, човек је свој свет учинио бесмисленим, апсурдним.

Сартрово схватање, по коме ништа, па ни бог, човека не може спасити од њега самог, намеће закључак да нема суштинске разлике између хришћанског и атеистичког егзистенцијализма. У хришћанском егзистенцијализму бог човеку ничим не ставља до знања чиме се треба руководити на животном путу, а атеи-

стички егзистенцијализам на исти начин пушта човека да *сам* доноси одлуке и судове о својим поступцима.

Позабавимо се сада „Дневником о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског и Рајићевим животним самоостварењем, у чијем корену лежи његов однос према себи самом и према друштву. У потрази за адекватним начином да предочи своју причу, Црњансков јунак Рајић бира исповест. Он се сећа сцена рата и времена свог детињства и младости и ниже их слојевито, из благи осврт на српску историју. Његова сећања, мисли, размишљања смењују се слојевито, а читалац препознаје мајсторски уклопљене асоцијативне споне. Управо оне су заслужне за то што наративни исказ добија на сањалачком карактеру и што читалац стиче утисак да је исповест Петра Рајића његов оклевајући покушај да се усагласи са животом и његовим значењем. Рајићева исповест почиње с резигнацијом: „Јесен и живот без смисла.“ Неколико редова касније он се пита: „Где је живот?“ У потрази за овим одговором читалац лута заједно са нашим јунаком кроз згуснуте пределе његових успомена, хладну стварност и лепршава сновиђења. Радња је смештена између две јесени - јесени у топлим, црвеним, непрегледним шумама Пољске и јесени где се он више ничему не нада. Једину утеху пружа му небо, у које ће, кад дође судњи час, погледати и насмешити се. Потраге за смислом живота на земљи се одрекао.

Како дела наш Петар Рајић? Овај јунак је сав у напрезању, у отимању да своју немоћ надвлада проналажењем унутрашњег мира. Готово све личности, ствари и појаве краси један једини епитет - *смешан*. Смешно је чело Пољкиње, сукње жена, салони, ровови, смрт, накинђурене девојке. Сама Чарнојевићева појава и све око њега је смешно, а најсмешнији нам онда дође сам Рајић: „Вратио сам се исто онако смешан као што сам и отишао“. И ови искази, којима као да покушава да омаловажи стварност, представљају Рајићев вапај за душевним миром. Али уместо да корача напред, савлада препреке, избегне замке, стигне до циља, резигнирани Рајић као да стоји у месту, не стиже никамо. Доводи себе до тачке у којој се одриче свега – материјалног и духовног, јер су, по њему, изгубили смисао. Његов дефетистички тон шаље поруку да живот нема сврху, нема дубље значење. Он бива све загледији у своје слабости и пролазни живот око себе. Доживљава неподношљиве патње, које постају потпуно бесмислене. Немоћан, тужан и замишљен, не жели да настави да живи.

Рајићева резигнираност и горчина уз кратке смене владају од почетка до краја романа. У таквом битисању, нижу се недеље и месеци, а Рајић их попут камере бележи, не улазећи у њихов квалитет. И појаве и споредни ликови, животиње, које трче као без главе, појачавају утисак резигнације и узалудности. Рајића жене, покривају, шетају по кукурузу, бирају за председника, мире са женом. Он је толико уморан од живота да ће чекати да му неко каже „Добро вече“, да би отпоздравио. С правом закључујемо – он не води живот, живот води њега! Сартр схвата да чак и ако себе учини пасивним и одбаца било какво делање, то опет значи изабрати - изабрати себе, тј. изабрати не делати. Мишљења смо да је Рајић свестан да својим пасивним ставом бира. Он се одлучује за отуђење од отуђених вредности!

Надовежимо се овде на један потез Данца Кјеркегора, који је неколико месеци пред склапање брака са Регином Олсен раскинуо заруке и одрекао се венчања. Зашто је то учинио када је имао све изгледе за срећан живот са девојком која га је волела? Уплашио се могућих последица свог чина – потенцијалних сукоба, неједнаких схватања брачних дужности, потенцијалног незадовољства, гре-

ха. Плашио се да неће успети да усрећи своју драгану. Сама могућност неуспеха била је довољна да га одврати од нечега што је искрено желео. Кјеркегор је, нажалост, видео само ризик и опасности које брачни живот уз себе носи, дакле његову негативну страну. Једностраним разматрањем само негативног аспекта наших могућности, међутим, неумитно рушимо прави карактер саме могућности. Како свака могућност може водити и до њеног неиспуњења, а ми видимо само то неиспуњење, свака могућност носи исту вредност – а то је ништа. Сам избор испада немогућ, односно, могућност бива немогућа. Сартр и Хајдегер потврђују свођење могућности на потпуну немогућност. Сартр пише како су све људске активности једнако вредне, јер су све осуђене на пропаст. Хајдегер сматра да се све људске могућности, премда предвиђају будућност, враћају назад у прошлост, на оно што је већ учињено, чиме потврђује једнакост вредности таквих могућности, свodeћи их просто на немогућности. Чак и Јасперс, који одбија да буде „напуштен човек“, и за кога бог остаје недостижно биће које представља сам ослонац човекове егзистенције, тврди како су све људске могућности детерминисане по фактичкој ситуацији, коју те могућности не могу променити, чиме потврђује једнакост вредности свих могућности. Када овако сагледамо ствари, појам могућег трансформише се у појам немогућег. Сад бива јасно зашто Петар Рајић одбија да дела и остаје пасиван - одриче се живота, јер не види његову позитивну страну.

Чини се да се од депримирајућег закључка „могуће је немогуће“ спасе они који могућности егзистенције дају позитиван карактер уводећи однос с богом, који је ту да би човеку отворио врата сигурности, подршке. Било би логично закључити да у том случају људске могућности воде и до остварења, или усудимо се рећи, постају могућности које су већ у старту остварене, пошто их допушта сам бог. Онда се нужно намеће нови закључак да наш „напуштени човек“, Петар Рајић, и својим неверовањем нема никакве шансе. Најпре примећује само негативну страну живота, затим не верује! Црњански пушта свог јунака да се у веру разочара на исти начин на који се разочарао у све друго. Рајић лута од цркве до цркве, од Божића, до Благовести, до Светог Јована, па Ускрса, а затим опет до Божића и тако све у круг. Цркве у свом завичају Рајић описује као празне, хладне, прашњаве. Хладне су и празне, као што је његово срце.

Православље, институција цркве и вера су у читавом роману исликани тамним тоновима. Сећа се Рајић свештеника, који с поносом употребљава латинске изразе, а своје српске речи заборавља. Ако пођемо од тога да Рајић представља читаву своју генерацију, све оне младиће који су отишли у рат и тамо постали лишени сваког духовног колорита, претпоставићемо да су и друге проте као овај описани. Прота је више провадација, него свештено лице. Када су тетке одлучиле да ожене Рајића, предност су имали попови, који су га позивали код себе, где су га попадије задиркивале и заводиле случајним прекрштањем ногу. Знамо да Рајић велику пажњу посвећује рукама и својим белим рукавицама, које не скида, да се не би видело како су од прљавог света прљаве руке. Тако нас ни најмање не чуди што су Рајићу у очи упале руке попадија са нечистим ноктима. Њихове неуредне фризури, руке и отворен деколте потпуно су у складу са њиховом вером и моралом. Црква није у могућности да Рајићу пружи очекивану утеху, пошто је и сама на вратима пропасти. Ако је Рајић некада и веровао, сада се разочарао. Да ли је могуће да Рајић сада, попут Сартра, пориче утицај бога на човека? Мишљења смо да је тако. Из истог разлога он не тражи више спаса у молитви, у побожности. Старе навике су, додуше, остале – и даље на зиду држи иконе пуне босиљка, одлази у цркву кад звона звоне, посматра цркве где год да отпутује, али

схвата да једино он сам, без божјег вођства, може бирати у животу. Одлуке које доноси су искључиво његове. Бог га не може спасити од њега самог.

По егзистенцијалистима човек у друштву види само масу појединаца, непријатељски настројених према њему. Зато не чуди што наш Петар Рајић примећује како у граду нико неће да га позна, мрзе га.

Сартр је своје филозофске погледе често излагао у облику романа и драме. Његова драма „Ђаво и Господ Бог“ изашла је исте године кад и Камијев „Побуњени човек“. Сартр приказује метаморфозу главног јунака немачког сељачког рата из ХВИ века, мајсторски обрађујући проблем односа човека према богу. Дело намеће закључак да човек сам мора доносити одлуке, сам мора да изабере, а мерила по којима би требало да поступи налазе се искључиво у њему самом. Гец на крају схвата да бога нема. Бог је празнина и ћутање, а јемаца за свеопште добро нема. Гец ће признати: „Бог не постоји. Нема више ни неба ни пакла, остаје само земља.“ Он бира да се од сада стварно, а не празним гестовима, бори за слободу и правду. Постаће прави човек, а тај човек неће бити ни бог, ни ђаво. Гец, дакле, пристаје да буде зао, како би био добар и долази до закључка да се та два не дају раздвојити. Слично схватање налазимо и код нашег Петра Рајића: и он бира да остане с оне стране добра и зла. Жељан је убијати, а чезне за суматраистичким миром. Жели да се преда природи, етеричном, бескрајном, далеком. И за њега бог није ништа више до празнина и ћутање. Нову веру у живот неће му, дакле, понудити бог, већ узлет ка недодатном и треперавом. Захваљујући свом двојнику Чарнојевићу, Петар Рајић је нашао лек против осећања промашеног живота - осмех, иронију. За разлику од Геца, који се одлучује да као инструмент за самоостварење у животу искористи насиље, са жељом да ослободи бедне и потлачене, инструмент Рајићев биће његов осмех. Наш јунак ће се насмејати и погледати у небо, јер је у њему његова утеха - у њему бивствују љубав, слобода, боља будућност и Чарнојевићеве очи. „Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се“, завршиће Рајић. Хајдегер би закључио да Рајић управо на тај начин постоји, пошто у себи носи могућност смрти. А како смрт за Рајића, као ни за Хајдегера, не означава једноставно крај, већ у неку руку могућност испуњења егзистенције појединца, закључимо како је Рајић не само Сартров, већ и Хајдегеров човек.

„Дневник о Чарнојевићу“ сведочи о ауторовој тежњи за достизањем високосмислених животних садржаја. У овом роману Црњански није идеализовао догађаје, ствари, осећања, већ само једну вредност достојну живота - самоостварење појединца, које представља његово једино оружје, помоћу којег он опстаје у сукобу са животом. Надамо се да ће наше истраживање самоостварења појединца у кључу филозофије егзистенције допринети целовитијем разумевању и даљем интерпретирању овог романа.

Литература

- Црњански, Милош: *Дневник о Чарнојевићу*. Политика: Народна књига, Београд, 2004.
- Кјеркегор, Серен: *Болест на смрт*. Предговор Мирко Зуровац, превод с немачког и речник Милан Табаковић, Плато, Београд, 2000.
- Кјеркегор, Серен: *Осврт на моје дело*. Преводилац Лела Матић, Графос, Београд, 1985.
- Поповић В, Михајло: *Егзистенцијализам и његов друштвени смисао*. Издавачко предузеће „Рад“, Београд, 1955.

Прохић, Касим: *Егзистенција, могућности, слобода. Етичко питање у филозофији егзистенције*. Свјетлост, Сарајево, 1978.

Сартр, Жан Пол: *Биће и ништинавило: оглед из феноменолошке онтологије*. Преводаца Мирко Зуровац, Нолит, Београд, 1983.

Сартр, Жан Пол: *Ђаво и Господ Бог*. 2. издање, преводаца Драгослав Андрић, аутор додатног текста Јован Христић, Просвета, Београд, 1966.

Сартр, Жан Пол: *Егзистенцијализам је хуманизам*. Преводаца Вања Сутлић, „Веселин Маслеша“ Сарајево, 1964.

Шајковић, Радмила: *Сећања и размишљања о филозофији егзистенције Миладина Живоћића*. Београдски круг, Београд, 2001.

Зихерл, Борис: *О егзистенцијализму и другим савременим појавама идејне декадентије*. Култура, Београд, 1955.

DNEVNIK O ČARNOJEVIĆU DURCH DEN SPIEGEL DES ATHEISTISCHEN EXISTENZIALISMUS

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Untersuchung des Einzelnen aus der Sicht der modernen bürgerlichen Philosophie. Es wird gezeigt, wie Petar Rajić, sich selbst überlassen, in der Zeit der allgemeinen Unsicherheit aus der Sicht des Existenzialismus wirkt und welchen Einfluss Gott auf ihn ausübt. Im ersten Teil der Arbeit werden einige Ideen der existenzialistischen Lehre herangezogen, vor allem die, die für die Erklärung des Verhältnisses zwischen Gott und Mensch wichtig sind. Im zweiten Teil beschäftigen wir uns mit der existenzialistisch gefassten Ablehnung von Gottes Einfluss auf Mensch, die von Petar Rajić aufgewiesen wird. Im letzten Teil der Arbeit wird die Parallele zwischen diesem Roman und einem Drama von Jean Paul Sartre gezogen. Ziel unserer Arbeit ist ein bescheidener Beitrag zu Interpretationen dieses nach wie vor hochaktuellen Romans.

Schlagwörter: Crnjanski, atheistischer Existenzialismus, Glaube

Milica Gostuški-Živković

ИСТРАЖИВАЊЕ ПРОШЛОСТИ: ОМАМА И СУБВЕРЗИЈА (У ДРУГОЈ КЊИЗИ СЕОБА И У РОМАНУ О ЛОНДОНУ) МИЛОША ЦРЊАНСКОГ¹

Испитивањем фигура главних јунака романа *Друга књижа Сеоба* и *Роман о Лондону* Милоша Црњанског долази се до карактера исхода великих пројеката просвећености. У раду се настоји показати како просвећеност бива идеолошким концептом, према којој Црњанскова литература наступа као преиспитујућа свест. А свест која проблематизује у језику којим се артикулише нужно отискује и властиту политичност.

Кључне речи: омама, субверзија, политика, просвећеност, модернитет

Јунаци два велика романа Милоша Црњанског, *Друге књиже Сеоба*² и *Романа о Лондону*³, бивају и сведоцима посредством којих се истражују и раскривају између осталог и предводници институција просвећености, стари и нови, нови као стари, неизоставни и опасни субјекти историје европског модернитета. Црњансково литерарно ухођење носилаца моћи, као и оних који би то, неизоставно, желели да буду, опредељено изнуђивањем (или ослушкивањем) признања „насилности и аморалности“, обликује неке од могућности освете недогођене просвећености, као праксу потказивања проблематичног искуства живљења и трпљења уређујућег дејства, потказивања онога што просвећеност није могла да изведе: „денунцирати развратне сексуалне хирове деспота, ударати на ступ срамоте бескрупулозност дворјана и министара што осигуравају каријере служећи се подивљалим принципом угоде у оних на власти“.⁴ Експанзија сумње у Црњансковим романима иницира упитно, дијалогизујуће, полемичко наступање према објекту тајне, као према носиоцу непријатељских интенција, као према фигури претње смислу егзистенције истражитеља. Показаће Црњански да просветитељско детектовање, обелодањивање и оповргавање екстравагантних облика задовољавања нагона, те канонизација беспрекорно омеђене слободе за просвећене грађане (за узорно умне, за грађански послушне, за оне чији су нагони социјално обеснажени) владавином илузије прогреса убрзано акумулира небезазлену фрустрацију.

Услед виртуализације живота као оптималне могућности, те услед редуцирања и сталног одмицања правомерних услова за стварни догађај те оптималности, редуцирања свести о неокончивости тога одмицања, „будни“ писци прихва-

1 Овај рад је део истраживања које се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

2 Сви цитати према: Милош Црњански, *Сеоба, Друга књижа*, 1 и 2, Политика, Народна књига, Београд, 2005.

3 Милош Црњански, *Роман о Лондону*, НИН, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004.

4 Piter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, preveo Boris Hudoletnjak, Globus, Zagreb, 1992, 333.

тају на тело свога текста (као на инцидентно тело) ризик субверзивног повратка прошлости, могућност оперисања (унутар) себе самог и шифрирања информације, откривања напетости којом проиходе полемички гласови света романа, те проверавања самог живота као фундаменталне антиномије – као носиоца себи супротстављених опасности, али и као носиоца собом заложене скупоцености. Отуда се политичност књижевног тела будности формира као некаква „превентивна, оперативна, протетичка и седативна медицина“ што „држи зрцало нашем друштву“, будући да се у њему, опседнутом симулацијама обећаваног оптимума, „у модернизираној форми али архаички нагонећи, јављају егзистенцијалне тјескобе цивилизације, у којој се сватко, отворено или прикривено, мора бојати насилних смрти“.⁵ И Милош Црњански ће показати да су се „с изблијеђивањем кршћанско-европске метафизике“ – о чему понајбоље може да посведочи приповедање у *Другој књизи Сеоба* – пред ужасним примерима насилне смрти егзистенцијални страхови обновили и утеловили се у појави књижевне речи, за шта би се као ваљан пример могао евоцирати и полемички тон *Романа о Лондону*. Отуда Рјепнинов пристанак да буде сагледан, истражен, испитан, протумачен, кривотворен, изопштен запрема облик опита којим треба проверити могућност потказивања Рјепнинових непријатеља (пристајући на властиту осумњиченост, Рјепнин за рачун приповедања као истраживања на видно поље изводи истражитеље Рјепнинове контроверзне фигуре, Рјепнинове непријатеље, заступнике наговештене контроверзе – маскиране носиоце нагона за догађајем насилне смрти милиона) и прилику за испуњење опредељења за смрт као за властиту интерес и уједно интерес израстајућег књижевног тела.

То више није просветитељска воља за знањем којом је потиснут страх од могуће елиминације, већ једно радикално модерно одрицање јунака од прагматичности својих знања и истрајавање на путу довршења одлуке за смрт, а све то у интересу књиге. Тако *Роман о Лондону* фигуру знања о својим јунацима као знања о друштвеним, политичким, идеолошким, економским контекстима и опскурним поривима које репрезентују задобија једно знање које није оно просветитељско, супституишуће, свеучествујуће знање – знање наместо страха – већ знање кроз које треба да проструји страх – знање за страх. *Другом књигом Сеоба* и *Романом о Лондону* Милош Црњански изазива традицију просвећености, пошто налази да није једино важна проблематична актуелност просвећености – што утврђује у *Другој књизи Сеоба* – већ се просвећеност „мора просвијетлити о томе до чега доводи“⁶, што резимира у *Роману о Лондону*. Већ на крају *Друге књиге Сеоба* спознајемо како све процесе учења, записивања, памћења „попут сјене слиједе катастрофални процеси заборављања“.⁷ Заборављање сопствене смрти и одрицање трансценденције као да је у *Роману о Лондону* допустило глас о смрти стотина хиљада, о смрти милиона, јер насупрот идеји о недопустивости властите смрти и незауостављивости властитог живота стоји смрт другог као могућа, догодива, пожељна.

У *Другој књизи Сеоба* Милош Црњански приповедањем о започињању свеобухватног реформисања војничког, социјалног и културног положаја Срба у Аустро-Угарској предочава један од облика идеологизације просвећености – легитимисања дискриминације и насиља као модела еманципације, односно оправ-

5 340.

6 343.

7 343.

давања политичких притисака и нетолеранције, у име благотворности модерних знања, чиме се за ствар од општег друштвеног интереса проглашава материјални и духовни прогрес свих припадника друштва, док се мимо свих идеала просвећености жељом за тоталитетом контроле (за „општим добром“) само спроводи хомогенизација интенција политичких субјеката, зарад врховног интереса империје: осигуравање и унапређивање војничке и политичке дејствености као основних видова прибирања и демонстрирања моћи.

Међутим, оно што и Црњански прозира као веома проблематично нису тек планови, промене у име којих наступају њихови креатори, државни наручиоци и извршитељи, не ни само средства извођења онога што је планирано, не ни само средства принуде, већ онај највиши обавезујући и, што је најважније, легитимишући принцип: закон. Обртањем начела легитимизације, Црњански стаје у ред оних који не питају „само: на која се начела, на које се право позива власт“, већ и то „које право заобилазе моћници приликом владања“, односно „шта је иза копрене легалности“, пошто се јасно види како се у домену наводне просвећене политичке праксе догађа оповргавање најважнијих постулата просвећеног духа. Стога се и право мора истраживати као идеолошки и политички сврсисходна категорија, којом се успешно функционализује слобода и њен доживљај у јавном простору чини уверљивим, али и којом се, управо делотворном фикционализацијом, прикривају различити облици насиља. Ако је у потрази за „голим истинама“, просвећеност полемички приступила појавама, ликовима, опсенама, настојећи да проникне у њихов тајни смисао, Милош Црњански бива скептиком пред могућношћу потпуног огољавања истине, потказујући просвећеност као опсену, као омаму, што прикрива властиту немоћ и неделотворност, као појаву што, упркос прокламованом свезнању, псеудохуманизује моћ и делотворност моћника. Јер, поновно, страх није мањи, он је све већи, јер је и свет све опаснији и јер су улози – наши животи – за нас саме (не и за друге) скупоценији, и треба нам делотворна заштита, а најделотворнија је она проистекла из владавине над светом.

Аустријско инсценирање педагошког поступка и обећање педагошке сврхе у *Другој књизи Сеоба* постаје манипулишућом фигуром чија је двојакост несумњива: транспарентно, концептуализована је као пракса еманципације, уређивања, напредовања, али је суштински, дакле и дејствено, опредељена за остваривање тоталног располагајућег обухватања и за акумулирање апсолутне моћи центра. Фелдмаршаллајтнант Франц Карл Леополд барун фон Енгелсхофен опструира педагошки пројекат својих надређених, јер у операцији систематског преваспитавања Расцијана детектује политичку економију бруталног деградиранија једне етничке групе – како би та популација или послужила ономе што државни апарат постулира као повољну и пожељну праксу или како би се подстакло њен одлазак – и тако само поткрепљује наговештај о непримереној политичкој промени у Бечу, али и зачиње још ризикантнију игноранцију и разобличавајуће опозивања најистакнутијих официјелних хуманистичких (идејних и идеолошких) топова, налазећи недостатке у њиховом предмету, па стога и обневиделост саме њихове методологије. Јер, он је „био скептик“, „њему је изгледало опасно“, „он је, завијено, одбио“, „одговарао је да се тако не управља људима“, „он је Вијени скретао пажњу на то...“ (1: 21) Енгелсхофен је на трагу епохалног препознавања лувкости модерног ауторитаризма: заташкавања непродуктивности и злоупотребавања онога што се не јавно не чује.

Енгелсхофеново опонирање програму „драконских мера“ којима је требало дефинитивно „одредити статус тог народа“ – укинути га – није проистекло из

некаквог утврђеног система политичких уверења, већ из стања радикалног скептицизма, који у Енгелсхофена премаша разину дефинисаног политичког опредељења и домаша до размера неповерења у просветитељску и хуманистичку идеју о побољшању човека, о његовом узрастању као основном чиниоцу прогреса друштва и нове историје. Човек је, наиме, онтолошки задат као непоправљив и никакве педагошке интервенције, па ни оне најнеумереније, „драконске“, не могу изменити његов састав и његово поступање. Непросвећене мере – макар „прибор“ био и најпрецизнији, најоштрији: „да се од војника да истесати (Ч. Н.) добар сељак“ – не могу учинити друго до отерати једне у сеобу, или у самоћу, а друге потказати као виновнике насиља, као планере тортуре над непожељнима и безобразнима. Идеолози просвећености приступају несазрелом човеку 18. столећа налазећи га предодређеног за узрастање, побољшање, за меру картезијанског самопотврђивања: „А што се тиче Махале, он, Енгелсхофен, неће ићи да види село које се уређује по лењиру, ни шорове што се исправљају према концу. Луд је тај гроф Мерци и ти геометри и капуцини, што би хтели да човека претворе у анђела. А човек је велика стражњица.“ (1: 25)

Да ли је Николај Родионович Рјепнин, главни јунак *Романа о Лондону* – фигура „ишчезавајућег посредника“ између Истока и Запада, комунизма и капитализма, Москве и Лондона, британског зоополиса и совјетске Спарте, између смрти као чињенице безвољног живљења и смрти као чињенице срчане одбране баш тог живљења које ће се извесно окончати вољном смрћу, романа који жели приповедање и приче која можда не жели роман – истински дијалектичар Црњанскове прозе или тек заводник и обмањивач читалаца, приче, романа и саме смрти? Рјепниново учешће у дебатном агону са представницима емигрантске завереничке организације опозива писмо официјелне историје и показује да је испод овога отпочело узаврело комешање незадовољника који прижељкују освету поражених, али и, мимо тих потиснутих компромитујућих крикова индивидуа, једна историја која, издајући се за глас света што је одбранио идеју хуманог (или је само обелоданио трајну немогућност да било шта одбрани), незауостављиво, на много перфиднији начин него икада раније, растаче напоре старог осмишљавања нових великих интеграција.

Када Пол Рикер устврди да „индивидуа постаје људска само под условом извјесних институција“, важно је напоменути да он ту условност и нужност њеног задовољења прецизира, говорећи о обавези човека „да се служи тим институцијама“ и одређујући ту обавезу баш као претпоставку „да би људски дјелатник наставио да се развија“.⁸ Уважимо ли Рикерово виђење по коме специфична институционална средина јесте истинска размера амбијента у којем се развијају најважније способности људског делања и у којем то делање може да покаже извесну своју уређеност, онда ћемо, суочивши се с Рјепнином, на страницама *Романа о Лондону* препознати фигуру која је, на први поглед, антиинституционална и у противљењу властитом развоју, такође на први поглед, спорна са становишта жанра. Ако, дакле, за главног јунака Црњански одабере човека који се, мислећи само на своју смрт, најпре невољно служи институцијама, да би их касније сасвим вољно и све приметније игнорисао, можемо назрети напор институције (али и самог романа) да се оно што је изван ње, оно што је престало да се развија, оно што је инокосно и непредвидљиво, оно што собом сумњичи институцију надвлада, поврати, уравнотежи.

8 Пол Рикер, *Социјално као дружи*, Јасен, Београд, 2004, 262-263.

„За нас који смо прошли кроз чудовишне догађаје XX-ог вијека, а који су везани за тоталитарни феномен, имамо разлоге да чујемо обрнуту пресуду која је на други начин тешка, а коју је изрекла сама историја кроз уста жртава.“⁹ А тада, позваће се Рикер на Вацлава Хавела, „само у моралној свијести једног малог броја појединаца, који су неподложни страху и корупцији, налази уточиште дух који је протјерана из институција које су постале злочиначке“.¹⁰ Кризу институција неће демонстрирати Рјепниново одолевање у вољи за смрт, већ унутар институција самозаштићена антихумана и антиинституционална намера. Тако ће се у собом-разарању света Константин Константинович Сорокин, предводник руских цариста у Лондону, показати као онај који прижељкује моћ за разарање света, док ће Рјепнин, склањајући се од свих и свакога, напустити свет, у коме ће глумци добротинастава и иницијатори мира бити њихови најпреданији уништитељи, чиме ће он као јунак овог романа, па и роман сам, бити спасени.

У *Роману о Лондону* разнојезичје није створило прилику за стилску или идеолошку демаркацију, те прилику за детектовање етичности ауторског гласа као вида степеновања његове присности са гласом теме или јунака, већ има и једну творачку, конструктивну сврху: потпомагање саме књиге у односу који са њом успостављају наше наде, наша очекивања. Дијалог живи репликом, која потврђује жељу и потребу сваког „ја“ да поводом актуализованог предмета огласи пристанак на реч другог, примајући ову – а овај пристанак је најнужнија претпоставка дијалогизирања – али и различитим дометањем (оспоревањем или потврђивањем) осмишљава и за дијалогски наступ квалификује свој говор. Када Сорокин озверено обелодањује намеру да у домовини рекреира ситуацију концентрационих логора („Књаз, шта сам чуо? Јесам ли добро чуо? Кад бих се ја вратио? Кад се будем вратио! Пет хиљада стрељаних? Можда и педесет хиљада? Бојим се, књаз, да је то мало. Петсто хиљада, можда, - најмање, ваше превасходство. Милион? А верујте да би ми, то било, и велико задовољство. Сигурно.“ (415)), он реченим најављује, и у текст *Романа о Лондону* повратно утискује, иницијативу за деструкцију сваког дијалога. Окончање дискусије о природи деловања емиграције двоструким опредељењем за смрт – Рјепниновим за своју, Сорокинову за туђу, масовну, или и једним и другим за смрт идеје другог – као неопозивим одустајањем од дијалога навешћује редуцирање говора јунака *Романа о Лондону*, не само као обеснажење приповедања, као пулсирање приближавајућег краја романа, и коначно успостављање саме приче, већ и као редуцирање и све новије подјармљивање језика у свету (као пулсирање приближавајућег краха језика), редуцирање хумане свести у свету коме се овај роман предаје.

Било би нарочито интересантно – јер јесте нарочито изазовно – размотрити да ли је и, ако је, како је то у *Роману о Лондону* фигура аутора, а поједнако и она недохватна, интригантна, нечастива невидљиво-видљива фигура, а уз њу (или баш њоме) приповедачева фигура, све време *Романа о Лондону* – дакле и све наше време – са нама и јунацима комуницирало, и нас и њих моћно оповргавало, нас и њих заговарало, нама и њима спретно манипулисало, непрестано се, као у игри, показујући и опет скривајући, заводећи нас тако и толико да ћемо тешко разабрати није ли та неразјашњива игра наша зла судбина (својеврсно хипер-

9 Исто, 264.

10 Vaclav Havel, „Le pouvoir des sans-pouvoir“, in *Essais politique*, Paris, Calmann-Levy, 1989; према: Пол Рикер, Наведено дело, 264.

модерно еденско изазивање), некакво омађијавање свести и савести заблуделог усамљеника, или истинско испуњење најбољег могућег живота.

И политичко и естетско успостављају се као говор, и то не као било какав говор, већ као говор који полаже наде у своју представљивост и из те наде изводи прилику за саморазумљивост која ће бити мање или више пријемчива и, коначно, говор који без обзира на могућу довољност саморазумевања, прижељкује слушаоца. Можда жеља за читаоцем у литератури није демонстративна, онолико колико је у политичкој пракси, али вероватно није мања услед те суптилно опкројене жеље. Примамљивост говора и примамљивање говором утква у саму структуру језика (реализовао се он као политички или естетски гест) софистицирану двовредност: политичка употреба језика активира у извесној мери и његове естетске потенцијале, као што је и естетско поље језика политично. Употребљивост једнога дискурса другим сугерише и мисао о никад не прекинутом употребљавању једнога другим. Можда је и најмање важно позивати за примере формално прегледна уланчавања политичког говора и произвољно, неодговорно, али смишљено пробраног аргумента у простору естетског, можда је изнад релативне прозирности упућивања политичким дискурсом, изазовније осмотрили много софистичанију активност књижевности која довољност саморазумевања, непрактичност, могућност онтолошког самоописивања и наивну жељу да буде погледана (и сагледана) сабира у врхунски улог друштвеног нефункционализма који се може дискретно – јер таква је природа књижевног језика – али сигурно функционизовати, собом у односу на аутора, собом у односу на читаоце, или собом у коме су жеља аутора и жеља за читаоцем, према којој читалац не може да буде равнодушан.

Извори

Црњански, Милош, *Сеобе, Друга књига*, 1 и 2, Политика, Народна књига, Београд, 2005.

Црњански, Милош, *Роман о Лондону*, НИН, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004.

Литература

Рикер, Пол, *Сојство као дружи*, Јасен, Београд, 2004.

Sloterdejk, Piter, *Kritika ciničkoga uma*, preveo Boris Hudoletnjak, Globus, Zagreb, 1992.

Havel, Vaclav, „Le pouvoir des sans-pouvoir“, in *Essais politique*, Paris, Calmann-Levy, 1989; према: Пол Рикер, *Сојство као дружи*, Јасен, Београд, 2004.

EXPLORING THE PAST: THE ALLURE AND SUBVERSION (IN SECOND BOOK OF MIGRATIONS AND IN NOVEL ABOUT LONDON) BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The protagonists in Second Book of Migrations and Novel about London by Miloš Crnjanski are treated as the witnesses by means of whom the figures of Enlightenment are explored, that is to say by means of whom the problematic topoi of the contemporary European modernity are highlighted. Crnjanski's literary reexamination of modernity, at its onset and at its terminal points, establishes itself in the form of latent manifestation in regard to the problematic life experience and suffering in the context of order establishing effects, the latent manifestation of what the Age of Enlightenment was not able to execute.

Časlav Nikolić

Мирјана СЕКУЛИЋ
Крађујевац

ЕГЗИЛ И КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО: МИГЕЛ ДЕ УНАМУНО

У раду се преиспитује утицај политичког изгнанства на шпанског аутора Мигела де Унамуна и његово стваралаштво. Егзил производи осећања изопштености, отуђења и губитка идентитета. Идентитет изгнанника се поново успоставља једино путем књижевног стваралаштва у коме се аутор поново остварује као личност, што у животу ван родне земље није у могућности. Унамуно у аутофикцији налази праву форму да искаже своје најинтимније искуство прогонства. Дело *Како се прави роман* сведочи о Унамуновом избору добровољног егзила по завршетку присилног изгнанства, као избору слободе живота у туђини уместо повратка у Шпанију под условом одузимања слободе говора. Последице оваквог става одражавају се на однос према „другом“ који се у Унамуновом делу не развија као однос према Француској, већ према Шпанији оних који су га прогнали из његове земље. Утицај физичке истргнутости из корена и измештености у други простор писцу мења погледе на уметност, па у делу Мигела де Унамуна наилазимо на јединствен начин сједињене мисли о политици, историји, књижевности и егзистенцији.

Кључне речи: политика, егзил, отуђење, слобода, други, књижевност

Да бисмо приступили теми егзила Мигела де Унамуна (Miguel de Unamuno), шпанског песника, драмског и прозног писца, најпре ћемо се позабавити контекстом који је довео до његовог изгнанства. Услед непријатељског односа власти према интелигенцији и народу, као и због противљења власти свакој промени и отпору према сваком критичком ставу који може да јој допринесе, Унамуно постаје представник презрене либералне свести народа. Своје неслагање са државном политиком Унамуно је изражавао у бројним новинским чланцима, у којима нису изостале ни увреде на рачун краља Алфонса XIII (Alfonso XIII). Лични сукоб Унамуно је претворио у општенародни. Пресудан догађај на шпанској политичкој сцени и кобан по судбину Мигела де Унамуна, био је државни удар 1923. године, када на власт долази генерал Примо де Ривера (Primo de Rivera). Непосредни повод за прогонство Унамуна је писмо нађено у Буенос Ајресу без потписа и без наведеног адресата, у коме се критикује шпанска власт. Писмо је доспело до шпанске дневне штампе и направљен је велики број копија које су кружиле по Мадриду. Реакција Прима де Ривере била је одлука о прогонству Унамуна на острво Фуертевентура, без образложења пресуде. Унамуно је напустио Саламанку 21. фебруара 1924. године.

Унамуно, међутим, 8. јула 1924. године бежи са Фуертевентуре уз помоћ уредника часописа *Le Quotidien* и започиње добровољно изгнанство у Француској. Пут Унамуна као егзиланта можемо да пратимо кроз три фазе: боравак на Фуертевентури, као присилни, наметнути егзил, и боравак у Паризу и Ендаји, као добровољни егзил. Изгнанство Унамуна на острво Фуертевентуру је било привремено решење шпанске власти како би умањиле његов политички утицај и склониле га са политичке сцене. Међутим, не сме се занемарити чињеница да Унамуно одбацује вест о помиловању и да наставља добровољно изгнанство све до измене политичке ситуације у Шпанији 1930. године. Помиловање Унамуна

био је идеолошки корак шпанских власти како би манипулисале јавним мњењем и смириле народ привидом политичких слобода. Унамуну, међутим, схвата да повратак у Шпанију не би значео слободу говора и политичких ставова, тј. да би био ућуткан и приморан да одустане од сопствене сврхе коју види као „звон истине“.¹ Уместо тога, Унамуну бира улогу Дон Кихота који ће се упркос свему борити са Светим Братством у Шпанији за слободу истина „од најгоре тираније, тираније глупости и немоћи, тираније чисте и бесциљне силе“.² За Унамуна, попут многих других изгнанника, еџил у Француској постаје једини вид слободе.

Плод Унамунове духовне кризе у Паризу 1925. године је аутофикција *Како се прави роман* (*Cómo se hace una novela*) у којој су, како и сам аутор каже, аутобиографске чињенице обрађене на новелистички начин, што је покушај ослобађања од унутрашње тескобе изазване изгнанством. Унамуну је дело дао свом пријатељу Жану Касуу да га преведе и објави на француском језику у часопису *Mercur de France*. Француски, који је Унамуну у детињству доживео као „неки тајанствени и загонетни језик“,³ и сада задржава тај свој карактер и на тајанствени начин враћа слободу гласа аутору у изгнанству.

У разматрању односа изгнанника према језику често се истиче дистанца аутора према страном језику што олакшава исказивање садржина које подразумевају већи емотивни набој, као што је нпр. горко искуство изгнанства.⁴ Истовремено, страни језик омогућава исказивање и ширење политичких идеја изгнанника, будући да у родној земљи режим цензурише политички неподобне радове. Сматра се да се контакт са имплицитним читаоцем садржаним у делу на матерњем језику нарушава преводом дела на страни језик. Међутим, у случају Унамуна, комуникација са публиком на матерњем језику није била могућа, будући да је дело у Шпанији могло бити објављено само под строгим цензуром. Између уступака шпанском режиму и уступака страном језику, Унамуну се одлучује за француски језик и слободу говора. Међутим, треба имати у виду да Унамуну француски језик не сматра трајним решењем у смислу замене и одбацивања матерњег језика, већ средством премошћивања тренутне кризе, након које дело враћа изворном језику. На тај начин, објављивање дела на страном језику, тумачено најчешће као издаја матерњег језика и заједнице порекла, у овом случају бива вешто избегнута.

Године 1926. Унамуну се пресељава у место Ендаја на француској граници са Шпанијом, што изазива негативне реакције шпанске диктатуре, која узалуд покушава да уз помоћ француских власти удаљи Унамуна од домовине. У том месту, одакле посматра свој родни крај Баскију, Унамуну се подухвата поновног писања свог дела и коментарише околности његовог настанка. Рукопис дела написан 1925. године остао је у рукама француског издавача, те стога Унамуну узима француску објављену верзију и преводи је на шпански језик додајући поједине

1 Мигел де Унамуну, *Како се прави роман*, превод Александра Манчић, Београд, Рад, 2006, 38. “campana de verdad”, Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, en *Obras completas*, Vol. VI, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, 574.

2 Унамуну, *Идем*, 66. “de la peor de las tiranías, la de la estupidez y la impotencia, de la fuerza pura y sin dirección”, Unamuno, *Idem*, 600.

3 Унамуну, *Идем*, 77. “una lengua misteriosa y enigmática”, Unamuno, *Idem*, 610.

4 Vidi: Tijana Miletić, *European Literary Immigration into the French Language: Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2008.

коментараре. Издање у ком данас читамо дело јесте коментарисани превод превода Унамуновог дела. Будући да Унамуно поново пише исто дело након две године, у њему су присутне две перспективе – једна која се тиче боравка у Паризу и првог писања дела, и друга у Ендаји, када он сопствено дело преводи и коментарише, користећи као подтекст верзију на француском. Употребом двоструке перспективе долази до изражаја Унамунов духовни и емоционални развој током периода у изгнанству, односно приметне су промене у његовом расположењу услед повећања временске дистанце а смањења просторне удаљености. Од помирености са изгнанством и вером у истрајавање који су присутни у првој, париској верзији текста, Унамуно пада у Танталове муке у Ендаји на граници са родном земљом – границе која се не сме прекорачити због политике шпанске власти. Унамуно се осећа попут Тантала док посматра родну баскијску земљу, земљу у којој је провео детињство, а на коју не може крочити упркос просторној близини. Граница за Унамуна постаје знак непосредне близине, али истовремено и непремостиве удаљености од жељеног циља. Марија Тодорова сматра да су значења границе веома важна, јер најистакнутије одлике идентитета и алтеритета се артикулишу тамо где се они сусрећу – на границама.⁵ Управо границе подстичу носталгију у Унамуну – носталгију за коренима, за сигурношћу коју је осећао у детињству, а коју сада тражи у загрљају своје супруге Конђе. Разматрајући изгнанство као искуство „раскола између људског бића и родног места, између сопства и његовог истинског дома“, Едвард Саид књижевност дефинише као покушај савладавања спутаности осећајем отуђења.⁶ Оваквом виђењу можемо додати мисао Светлане Бојм да писцу изгнанство као „физичка истргнутост из корена и измештеност у други културни контекст мења схватање саме уметности као и облика ауторства“⁷, мисао коју потврђује наша прича о Унамуновом искуству изгнанства чији је плод једна творевина у којој се на нарочит начин сједињују мисао о политици, историји, уметности, књижевности и надасве егзистенцији. У осећању изопштености и удаљености од родне земље, сопственог народа и традиције, а самим тим и отуђености од самог себе, Унамуно долази на идеју да је живот књига или да је књига живот, па себе поставља за протагонисту дела чија тема неизбежно постаје стварање себе.⁸

Оно што је за аутора битно постаје приповедање о томе како се прави, тј. пише, и како се живи роман.⁹ Дело *Како се прави роман* представља Унамунову реакцију на политичко изгнанство које га је удаљавало од домовине, његово промишљање о егзистенцијалним идејама путем романа, па стога дело нема одређену структуру, тј. не постоји једна нит која би организовала садржину дела које представља сам живот. *Како се прави роман* је, како каже Роберт Николас, збирка романескних фрагмената, књижевних референци, историјских евокација, критичких дискусија, личних коментара о политици, религији и филозофији.¹⁰ У делу проналазимо значење изгнанства за Унамуна као књижевника али и као поли-

5 Марија Тодорова, *Имагинарни Балкан*, превод Драгана Старчевић и Александра Бајазетов-Вучен, Библиотека XX век: Круг, Београд, 2006, 20.

6 Едвард Саид, „Размишљања о изгнанству“, превод Предраг Шапоња, у *Поља*, God. 53, br. 452 (jul-avg. 2008), 28.

7 Светлана Бојм, *Будућности носталгије*, превод Зиа Глухбеговић и Срђан Симоновић, Београд, Геопоетика, 2001, 376-377.

8 Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*. Madrid. Gredos. 1976, 280.

9 Gullón, *Idem*, 275.

10 Robert L. Nicholas, *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987, 105.

тичара који брани ставове народа. Као писац, Унамуну у овом делу разматра поетичка питања, између осталог, могућности изражавања у различитим формама у складу са околностима и расположењем аутора. Отуд, Унамуну осећа потребу да пише у аутобиографској форми романа у који би ставио „најинтимније искуство свога прогонства“ и остварио намеру да се овековечи под цртама прогнаника и изопштеника.¹¹ Како је Унамуну изгнанство одузело део себе, аутобиографски роман схвата као једину форму која би му помогла да се поново створи, односно да се оствари као целовита личност.

Као човек од политике Унамуну је реаговао на вести које су стизале до њега из Шпаније, па је своје критике и коментаре уткао у ткиво дела, учинивши га хетерогеним и фрагментарним као верни одраз сложене егзистенцијалне ситуације у којој се налазио. Имајући у виду непостојање негативног односа Унамуна према француском, страном језику, очекује се да ће се у другој верзији дела наћи траг француске културне и лингвистичке реалности. Међутим, читањем дела долази се до закључка да нема интеркултуралног дијалога и да заједница која га је прихватила у изгнанству није предмет Унамунових интересовања. Једина реалност која се описује јесте Унамунова индивидуална и шпанска колективна. Француска култура и језик остају по страни у Унамуновом тексту, а његово искуство у Паризу своди се на забелешке о осећањима које је изгнанство произвело: утисак изопштености, скучености и затворености, недостатка слободе, као и неизвесности и ишчекивања промена уз напор да се истраје.

Да бисмо схватили Унамуну као егзиланта, осврнућемо се и на студију *Ми и други* Цветана Тодорова у којој аутор осмишљава једну галерију путника међу којима се налази и путник изгнаник. Изгнаник се настањује у страниј земљи, али избегава асимилацију и не интересује се за народ који га окружује. У њему препознајемо Унамуну. Он бира за боравиште Париз, француску престоницу, која због своје величине истовремено значи и могућност анонимности и отежану интеграцију странца у друштво. Унамуну свој стан назива кавезом, а изгнанство види као изопштење, јер, како тврди, изгубио је дом, своју земљу и своје небо. У искуству страног Унамуну остаје на плану дистанцирања од средине у којој се настанио без наговештаја о покушају превазилажења страности. Унамуну је све време окренут сопственом – интересује га сопствени живот и шпански народ – народ коме припада и чију припадност исповеда упркос физичкој дистанци изгнанства. Он проводи време „сањајући о будућности и Шпаније и својој сопственој“¹². Овде ступа на дело Саидово схватање о суштинској повезаности између изгнанства и национализма као потврди припадања једном народу.¹³ Унамуну се у Паризу састаје са другим Шпанцима са којима расправља о актуелним дешавањима и ишчекује нове вести из домовине. О Французима нема ни речи. У делу *Како се прави роман* наглашен је утисак привремености боравка у туђој земљи – Унамуну пише како не започиње ниједан посао, ниједан рад, јер није извесно да ли ће стићи да га заврши док је у Паризу. Неизвесност, незнање, немоћ и стрепње прате редове Унамуновог дела, али упркос њима, у позадини, промаља се један

11 Унамуну, *Оп. Цити*, 43.

“la más íntima experiencia de mi destierro”, Unamuno, *O Cit*, 578.

12 Унамуну, *Идем*, 36.

“soñando en el porvenir de España y en el mío”, Unamuno, *Idem*, 572.

13 Саид, *Оп. Цити*, 30.

необични оптимизам: „Ма колико трајало, ја ћу трајати дуже“¹⁴. Тај стоицизам у верности некој идеји пратио је Унамуна током читавог живота.¹⁵

Искуство другог услед изгнанства у Унамуновом делу развија се на специфичан начин. У његовом делу нису Французи „други“ (концепција француског као страног, далеког и недоступног постоји само у сликама из детињства), већ „други“ постаје земља порекла чија га је власт одбацила, а коју је он стога био приморан да напусти. Како се налази у Француској и у немогућности да се врати својим коренима, Унамуно почиње да промишља о постојању две Шпаније: разликује се „наша Шпанија и Шпанија оних других“. „Шпанија других“ и „они други“ представљају власт која је Унамуна отуђила од „његове Шпаније“, за коју верује да је Шпанија обичног народа, потлаченог, а са којим се поистовећује. Изгнанство је елемент који наводи аутора на мисао о подвојености ја-други, мииони, на политичком плану. На књижевно-поетичком плану, али истовремено и егзистенцијалном (будући да се они код Унамуна често преплићу), однос ја-други преиспитује се као однос аутора и књижевног лика у коме аутор живи. Роберт Николас закључује да се спољашња фикција лика изједначава са унутрашњом фикцијом аутора.¹⁶ Правити роман јесте стварати сопствени живот, што нас опет доводи до наших почетних размишљања о делу. Форма романа одражава начин живота који Унамуно води у изгнанству. Физичко изгнанство има за последицу духовно, па се он осећа као да је насилно удаљен од свега што му даје живот, а самим тим и да је отуђен од самог себе. Унамуно стрепи да губи идентитет и сматра да је неопходно да се изнова створи, али не у историјском смислу, будући да је уклоњен са шпанске политичке сцене и да не може пуно да учини, већ да се створи у романескној форми. То нас доводи до књижевног лика кога ствара у делу *Како се прави роман*, Хуга де ла Расе, његовог алтер ега, који такође нема сопствени живот (Унамуно су га одузели чином изгнанства) и зато време проводи читајући романе и живећи у другом, тј. у књижевном лику. Међутим, живот у другом не подразумева бекство од себе, већ је по Унамуноу начин спознаје себе. Као и Унамуно, Хуго де ла Раса, читалац сопственог живота у роману о другом, све време се пита како ће се завршити роман који чита, а у коме стоји да ће се са завршетком романа завршити и његов живот. У првој верзији дела *Како се прави роман*, написаној у Паризу, Унамуно то питање оставља отвореним - дело остаје без завршетка, јер је његова судбина као изгнаника неизвесна. Међутим, у другој верзији дела, написаној две године касније у Ендаји, Унамуно ипак преиспитује могућа решења овог проблема. Његов живот добија другачији смер, приближава се домовини, те почиње да размишља о крају изгнанства и могућем завршетку своје аутофикције. Ипак, завршетак дела *Како се прави роман* провизоран је и представља расправу о потенцијалним завршецима тог романа, тј. живота. У Унамуновим теоријским ставовима о књижевности саставни део је брига за постизање вечности путем стварања великих књижевних дела. Стога, као једно од решења Унамуно нуди идеју да свако треба да ствара сопствени роман,

14 Унамуно, *Идем*, 37.

“¡por mucho que dure yo duraré más!”, Unamuno, *Idem*, 572.

15 Подсетимо се, након повратка Унамуна у Шпанију а на почетку грађанског рата, док је генерал Миљан Астрај (Millán Astray) заговарао смрт интелектуалцима, Унамунов чувени одговор је гласио: „Победићете, али нећете убедити“ („Venceréis, pero no convenceréis.”) Robert L. Nicholas, “Nota biográfica”, en Miguel de Unamuno, *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA Coleccionables – Instituto Cervantes, 2005, 156.

16 Gullón, *O Cit*, 99.

сопствену легенду. Међутим, у делу *Како се ѓрави роман* израђа на површину Унамунoв добро познати полемички карактер те он каже: „Ако сам себи не створим своју легенду, умирем до краја. И ако је створим, опет умирем“.¹⁷ Унамунoво трагично осећање живота, појачано горким искуством изгнанства, уноси сумњу у постизање било којих трајних циљева и стога он одлучује да своје дело остави отвореним, као што је и сам живот отворен према непредвидљивој будућности.

Библиографија

- Бојм, Светлана. *Будућности носталџије*, Превод Зиа Глухбеговић и Срђан Симоновић, Београд, Геопoетика, 2001.
- Gullón, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976.
- Miletić, Tijana, *European Literary Immigration into the French Language: Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam and New York. Rodopi, 2008.
- Nicholas, Robert L. *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987.
- Nicholas, Robert L. “Nota biográfica”, en Miguel de Unamuno, *Narrativa completa I*, Barcelona. RBA Coleccionables – Instituto Cervantes, 2005.
- Rabaté, Colette y Rabaté, Jean-Claude, *Miguel de Unamuno: biografía*, Madrid, Taurus, 2009.
- Саид, Едвард, „Размишљања о изгнанству“, Превод Предраг Шапоња, у *Поља*. God. 53, br. 452, jul-avg. 2008.
- Тодорова, Марија. *Имаџинарни Балкан*, превод Драгана Старчевић и Александра Бајазетов-Вучен, Београд, Библиотека XX век: Круг, 2006.
- Унамунo, Миџел де, *Како се ѓрави роман*, Београд, Рад, 2006.
- Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, en *Obras completas, Vol. VI*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- Urrutia León, Manuel, “El destierro (1924-1931)”, en Cuadernos de
- Urrutia Salaverri, Luis, “Unamuno frente a la Dictadura”, en

EXILIO Y LA CREACIÓN LITERARIA: MIGUEL DE UNAMUNO

Resumen

En el presente trabajo se analiza la influencia del destierro político tanto sobre la vida del escritor español Miguel de Unamuno como sobre su creación literaria. El exilio origina los sentimientos de la alienación, aislamiento y la pérdida de la identidad. La identidad del exiliado se re-establece tan sólo por medio de la literatura en la que el autor se re-crea a sí mismo como personalidad, hecho imposibilitado en la vida real fuera de la patria. Para Unamuno, la mejor forma de expresar la experiencia más íntima del exilio es la autoficción.

Mirjana Sekulić

¹⁷ Унамунo, *Идем*, 58.

“Es que si no me hago mi leyenda me muerdo del todo. Y si me la hago, también.” Unamuno, *Idem*, 592.

КО СУ РОДИТЕЉИ ДЕЦЕ ПОНОЋИ? (САЛМАН РУЖДИ, ДЕЦА ПОНОЋИ)

Овај рад покушава да, кроз паралелу између микрокосмоса деце поноћи из истоименог романа Салмана Руждија и макрокосмоса Индије пре и након стицања независности, пружи могуће одговоре на питање ко су родитељи деце поноћи. Као што у обликовању главног лика романа учествују разноврсни елементи које наслеђује од својих многобројних очева и мајки, тако и Индија као нација наслеђује од својих „родитеља“ често неспојиве елементе и успева да опстане у том јединству разноликости.

Кључне речи: Салман Ружди, деца поноћи, историографска метафикција, очеви и мајке, плурални и парцијални идентитет

Увод

Салим Синаи је лик који има вероватно највише родитеља у целокупној књижевности. Како сам каже, он има невероватан дар да ствара нове родитеље по потреби, да, тако рећи, рађа очеве и мајке (Rushdie, 1995:108). Будући дете из непознате родитељске заједнице – каже он - имао је више мајки него што је већина мајки имала деце. Овај његов таленат није успела да спречи ни контрола рађања деце у Индији, па ни моћна рука Индире Ганди и њених наследника, који су спроводили бруталне програме стерилизације (ибид, 243).

Салим се рађа тачно у поноћ петнаестог августа 1947. године, када се Индија ослобађа британске власти и стиче независност (ибид, 9). У истом тренутку рађа се и његов ривал, његов алтер его, Шива. Они бивају замењени одмах по рођењу кривицом једне Мери Пареире, која тиме даје привилегован живот у имућној породици Салиму, а Шиву осуђује на просјачки живот (ибид, 117). Сама ова ситуација подсећа на заплет многих, ако не и свих, латиноамеричких сапуница, али у овом постмодернистичком, или уже, постколонијалном делу, она има сасвим другачије димензије. Укључујући њих двојицу, између поноћи и једног сата после поноћи рађа се укупно хиљаду и једно дете – магичан број који потврђује њихова натприродна својства. Међутим, не преживљавају сви тешке животне услове, већ само њих 420, што је – каже Салим – број који асоцира на неку обману (ибид, 196).

Историја или фикција

И магија бројева и могућност поседовања или рађања родитеља, као и многи други аспекти овог Руждијевог дела, изазвали би негодовање код публике једног осамнаестог или деветнаестог века. Међутим, „[и]нтересовање осамнаестог века за лажи и нетачност постаје интересовање постмодерне за мноштво и дисперзију истине(а), истине(а) зависних од специфичности места и културе“ (Hutch-

еоп, 1988:108).¹ У постмодернизму не важе никаква света и неприкосновена правила – у њему нема једне Истине, каже Линда Хачн, већ више истина, у множини (ибид, 18,109). Иста ауторка одређује овај роман као историографску метафикцију (*historiografic metafiction*), мислећи при том да су и историја и фикција људски конструкти, што омогућује поновно промишљање и обликовање садржаја прошлости (ибид, 5). То подразумева „плуралистички [...] поглед на историографију који се састоји од различитих али подједнако значајних конструкција прошле реалности“ (ибид, 96). Ова важна одлика постмодернизма – наиме, да је „фикција понуђена као још један од дискурса помоћу којег стварамо своје верзије реалности“ (ибид, 40) – значајна је и за наше интересовање у овом раду. И сам Ружди скреће пажњу на то да је роман „Деца поноћи далеко од меродавног водича о историји Индије након независности“ (Rushdie, 1991:23). То је „моја Индија, једна верзија и ништа више од једне од стотина милиона могућих верзија“ (ибид, 10). „Историја је увек двосмислена. Чињенице је тешко утврдити и могу им се дати многа значења“ (ибид, 25). Такође, „свако значење које постоји наша је сопствена креација“ (Hutcheon, 1988:43), „ми смо ти који дајемо значење прошлости, [...] ми смо ти који претварају историје у Историју“ (ибид, 214).

Нација као увећана слика појединца

„Колико само ствари, људи, идеја, доносимо са собом у свет, колико могућности, али и ограничења могућности! – Зато што су сви они родитељи детета рођеног те поноћи, а на сваког од деце поноћи било их је утолико више. [...] Да бисте разумели само један живот, морате да прогутате свет“ (Rushdie, 1995:108,109).

Цитиран је један од делова у роману који наводи на размишљање о томе ко су родитељи деце поноћи. Али не само то, већ и да ли се тај сплет људи и односа међу њима у микрокосмосу једног детета поноћи могу сагледати у ширем контексту, у једном макрокосмосу Индије, пре и након стицања независности. Да ли је нација „увећана слика појединца“, да ли појединац може с правом да каже „ја сам ми“ (Schwarz, Ray, 2000:227)? „Лично је увек на ивици да постане јавно... [...] индивидуална или лична „судбина“ преузима директно, јавно „националну“ димензију“ (ибид, 38). Тако је и Салим, од тренутка зачећа, постао јавна својина, будући да је његова (тачније, Шивина) мајка објавила окупљеном народу да ће родити дете, пре него што је то његов отац сазнао (Rushdie, 1995:77). Није ли и сам Нехру написао беби Салиму: „Ти си најновији носилац тог древног лица Индије које је такође вечно младо. Мотрићемо твој живот уз највећу пажњу; биће, на неки начин, огледало нашег“ (ибид, 122)?

По речима самог Руждија постоји парадокс у идеји о Индији, будући да су земље које су ушле у заједницу и створиле Индију као нацију прастари историјски ентитети, са вековима старим културама и независним постојањем. С друге стране, Индија као нација стара је, сада, тек нешто више од педесет година. Дакле, и она је на неки начин новорођенче (Rushdie, 1991: 41). Ко су родитељи деце поноћи? Ко су родитељи бебе Индије? Покушаћемо у даљем тексту да пружимо могуће одговоре на ова питања.

1 Све преводе са енглеског језика урадила је ауторка рада.

Очеви и мајке

*Oh, my shoes are Japanese
These trousers English, if you please
On my head, red Russian hat –
My heart's Indian for all that.* (Rushdie, 1991:11)

Приликом свесног напора да призове сећању што више успомена везаних за Бомбај, Ружди се сетио и ових стихова, који би, како каже, „могли бити Салимова тематска песма“ (ибид). Које ципеле и панталоне носи Салим? Који шешир има на глави? Да ли је његово срце, без обзира на све, индијско?

Поменимо најпре ту плејаду Салимових очева и мајки. Родитељи уз које одраста су Ахмед и Амина Синаи, који су заправо Шивини биолошки родитељи. Ахмеда најбоље описују деца из комшилука која кажу да он не уме ни свој нос да следи. Он се изгуби и у сопственом комшилуку, а и у животу увек прави погрешне кораке. Стално, како кажу, заудару на неки будући пораз (Rushdie, 1995:73). Он је, речју, један несуђени бизнисмен који улази у пословне односе са сумњивим људима и који се увек заврше неславно по њега. Због свог промашеног живота одаје се пићу и женама. Међутим, он има и једну амбицију, да поређа стихове Курана хронолошки. У глави пуној кеша нема места Курану (ибид, 83), те тако та амбиција остаје нереализована. Већ се у лику Ахмеда види оно на шта Ружди мисли када каже да је „старо умирало, а ново још није могло да се роди“ (Rushdie, 1991:1) или када се запита „како изградити нови, „модерни“ свет од старе, легендама опседнуте цивилизације“ (ибид, 19). Тако је Ахмед остао распет између вере и бизниса, иако је превагу ипак односило ово друго. Остао је без сигурног ослонаца, па је у очајном покушају да га пронађе измислио да је његова породица потомак чувене мугалске лозе (Rushdie, 1995:110). Када почну да живе на имању Енглеза Виљема Метволда, и сам Ахмед почиње да се преображава у Европљанина. Почине да губи пигментацију, да бели, као и многи пословни људи након стицања независности Индије (ибид, 179). Они чак живе у кући Енглеза, која носи име по Бакингемској палати, а касније возе аутомобил исте марке као он (ибид, 132). Не напуштају ни обичај времена за коктел свакога дана у шест сати, па чак у присуству Енглеза говоре неким искривљеним оксфордским акцентом (ибид, 99). Имајући све ово у виду, усудимо се помислити да и не би било велике разлике да је Салимов биолошки отац остао у Индији и да је овај одрастао уз њега.

За разлику од, како га Салим назива, снежно белог Ахмеда, његова супруга Амина јесте тамне пути, „зифт-црна“ (ибид, 179), због чега ни рођена мајка није могла да је воли (ибид, 56). Ахмед је своју супругу, рођену Мумтаз, прекрстио у Амину када ју је оженио, на тај начин поставши на неки начин и њен отац (ибид, 66). Ово још једном указује на то да су категорије очева и мајки врло дискутабилне у овом роману! Амина је једина која није потпала под утицај имања Метволд (ибид, 100). Она целог живота остаје у љубави са својим првим супругом, Надиром Каном. Једне ноћи чак сања да води љубав с њим и да јој он прави дете. Када се буди, утисак је толико снажан да не може да разлучи да ли се то стварно догодило или не. Салим, како каже, на тај начин добија још једног оца (ибид, 127), несуђеног песника и помоћника убијеног Миана Абдулаха, оснивача Слободне исламске заједнице (ибид, 40), који касније постаје комуниста, а сви елементи који конституишу његову личност, рекао би Салим, „исцурели“ су и у њега самог.

Салимов биолошки отац јесте Виљем Метволд, власник имања на коме живе. Његовом шарму, тачније коси са раздељком по средини (једним од раздељака који кроје историју), ретко која жена може да одоли (ибид, 95). Изузетак није ни Ванита, супруга Ви Вили Винкија, који опет, са своје стране, постаје један у нозу Салимових (несуђених) очева. Он ће, уосталом, рећи за имање Метволд да ће постати стварно тек када „види неко рођење“ (ибид, 102), које ће бити рођење његовог несуђеног сина. Салим је, дакле, потомак једног Енглеца, у којем је било и француске крви (ибид, 95) и једне сиромашне жене из народа, чији глас готово и да се не чује, којој као и да нема места у причи. „Немогуће је повратити глас жене када јој није дата позиција субјекта са које би могла да говори“, рекао би Пракаш (Prakash, 1994:1488). Тако је Ванитин глас морао да се угаси након што је подарила живот једном детету, а чија ће крв једина тећи његовим венама, без обзира на то што ће он имати још неке мајке у свом животу. А моћ Метволда, као и Самсонова, лежи у коси (Rushdie, 1995:114), која је заправо перика. Он ју је скида пред одлазак у Енглеску и тако показује своју слабост, а симболично указује на престанак британске доминације, на „крајњу немоћ моћних“ (Schwarz, Ray, 2000:79), чији ће се утицај неизбежно и даље осећати, као што и Виљем за собом оставља сина. Салим уопште не упознаје своје биолошке родитеље. Одмах по стицању независности Виљем се враћа у Енглеску, а Ванита умире на порођају, док њен супруг Ви Вили Винки (чије право име нико не зна), иначе забављач на имању Метволд, касније постаје заштитни знак имања, такорећи институција, поред са та за коктел, папига, клавира и осталих елемената из доба Метволда (Rushdie, 1995:128). И његова природа комедијаша није безначајна у обликовању живота Салима Синаја. Забављачи ће оркестрирати мој живот – каже он (ибид, 101).

Име Виљем Метволд носио је и давне 1633. године један чиновник Источноиндијске компаније који је први дошао на идеју о британском Бомбају, да би сам град касније као мираз једне португалске принцезе пао у руке Британцима. Та његова визија била је толико утицајна да је „покренула време“ (ибид, 92). Да ње није било, ниједан Енглец по имену Метволд можда не би крочио на то тле, ниједан не би подарио живот једном Салиму, а и сама Индија би вероватно имала другачију историју.

У свом животу Салим ће пригрлити још неке очеве, међу њима и ујакe Ханифа Азиза (ибид, 243) и генерала Зулфикара, са којима проводи одређени део живота. Ханиф је филмски режисер који због неостварене амбиције на крају извршава самоубиство. Генерал Зулфикар је истакнути члан пакистанске војске који ће учествовати у спремању војног пуча на пакистанску владу. Он има сина Зафира, који не испуњава очева очекивања, који је један мекушац који се у свакој непријатној ситуацији помокри, те његовом оцу неће бити тешко да у једном тренутку назове Салима својим сином, чиме ће овај постати још један у низу његових очева (ибид, 290).

Улогу Салимових очева носиле и два укротитеља змија. Један га је подигао из мртвих када се тешко разболео и давши му змијски отров подарио му живот – и, наравно, постао му отац (ибид, 258). Други, предводник мафионичара, јесте последњи у низу његових очева (ибид, 378), који га, као најстарији и најискуснији, учи многим важним животним лекцијама, између осталих и томе да у Индији поред легалне, беле, постоји и она опаснија, притајена, црна економија, а он му то демонстрира на још једном историјски важном раздељку – раздељку Индије Ганди на фотографији у новинама, који дели њену косу на црни и бели део (ибид, 400). Дакле, и змијски отров и магија стопили су се у Салимову личност.

Поменули смо и Мери Пареиру, која је Салиму била и више и мање од мајке (ибид, 79). Више, зато што му је она подарила живот који му по природи није припадао, а мање јер му није била биолошка мајка. Она ће га одгајати и бити му друга мајка из пророчанства о Салиму које је предсказало да ће га подићи две мајке (ибид, 87). Касније ће одгајати јоше једно дете, Салимовог сина, који – гле чуда! – није био његов син.

Рећи ће Салим да су га жене створиле, али и уништиле. „[3]ар се Мајка Индија [...] обично не сматра женом? А, као што знате, од ње се не може побећи“ (ибид, 404). Пита се Салим даље: „Како да разумемо толико жена? Као мноштво лица Барат-Мате? [...] или као динамички аспект маје, као космичку енергију, која се представља као женски орган?“ (ибид, 406). Једна од жена тежиће и сама да постане Богиња Мајка, поред тога што је била премијерка Индије. Она ће уништити последњу наду коју су можда са собом донела деца поноћи. Она ће створити мит о својој породици заснован на култу мајке; штавише, она ће се поистоветити са Мајком Индијом, својим слоганом: Индија је Индира и Индира је Индија (Rushdie, 1991:50).

Када говоримо о очевима неизоставно помислимо и на Гандија, кога знамо као оца индијске нације². У вези са тим, занимљиво је запажање Неипола који каже да је највећи део Гандија као личности створен у Лондону и Јужној Африци, да је и код њега постојала фрагментарност, да је био сачињен од делића које је скупљао са више страна, тј. да није био потпуно Индијац (Nairaul, 2007: 164,168). „Није могао да се осећа потпуним странцем у Лондону или Јужној Африци. И тај осећај полуприсности допринео је дубљој збуњености. [...] Скоро сви Индијци и даље живе у различитом степену са овом [...] збуњеношћу“ (ибид, 172). Да ли и Индија као нација испољава сличну фрагментарност као и отац те нације? Из којих делића је она сачињена?

Fathered by history

„Хиљаду и једно дете је рођено; постојала је хиљаду и једна могућност која никада раније није била присутна на једном месту. [...] Деца поноћи могу представљати много тога, зависно од угла посматрања; могу се сматрати последњим изданком свега застарелог и назадног у нашој земљи мита, чији је крах пожељан у контексту модернизујуће економије двадесетог века; или као истинска нада за слободом, која је сада заувек уништена...“ (Rushdie, 1995:200)

„[Ш]иром целе нове Индије, сна који сви делимо, рађала су се деца која су само делимично била потомци својих родитеља – деца поноћи су и деца *времена*: створила их је [...] историја. То се може десити. Нарочито у земљи која је и сама врста сна.“ (ибид, 118)

И поред тога што Салим себи изнова и изнова ствара родитеље, он своје биолошке родитеље и не познаје. Он је, заправо, сироче (ибид, 401). Његов идентитет, рекао би Ружди, у исто време је плуралан и парцијалан (Rushdie, 1991:15), у исто време „више него“ и „мање од“, рекао би Баба, на трагу Лакана (McRob-

2 Није на одмет споменути запажање ауторке по имену Винај Лал, која каже да, када смо Гандија одредили као оца нације, нужно смо га окарактерисали као мужевну фигуру, али он је имао можда више женских особина, па се чак добровољно пријављивао да ради као медицински брат, да не кажемо сестра, у Првом светском рату (Lal, 1995).

bie, 2005: 100). Није ли и сама Индија, „земља сна“, плурална и парцијална? Није ли и она дете времена? Не испољава ли и она ону фрагментарност о којој говори Неипол, као и Салим који је осуђен на живот фрагмената захваљујући једном чаршаву са рупом по средини, кроз коју је Адам упознавао своју будућу супругу (Rushdie, 1995:121)? Које је то делиће Индија као нација наследила од својих родитеља?

Важно је напоменути да те фрагменте не треба схватити као бинарне опозиције, чију логику „или/или“ (*either/or*) постмодернизам одбацује (Hutcheon, 1988:196). Логика коју он прихвата и у ком смислу треба схватити ове „делиће“ јесте „и једно и друго“ (*both/and*) (ибид, 49). Свако „[з]начење може се створити само путем разлике“ (ибид, 65), али сам појам разлике и различитости треба разумети плуралистички, јер „[р]азлика претпоставља мноштво, хетерогеност, плуралитет, пре него бинарну опозицију и искључивост“ (ибид, 61). И сам идентитет се испољава кроз различитост (ибид, 59).

Тако можемо говорити о ванвремености, исконском идентитету, старом колико и природа, аисторичном, оличеном у лику старца Таија који превози људе с једне стране реке на другу. Нико не памти да је он икада био млад, нико не зна колико му је година (Rushdie, 1995:14). Он је оличење непроменљивости, *statusa quo*, стања пре настанка вештачких творевина као што је нација. А да је део његовог бића присутан и у животу Салима и његових родитеља потврђује сам Салим када каже да магија његових кашмирски плавих очију и даље лебди над њиховим животима (ибид, 107). Он је чувар исконског идентитета; он је онај камен темељац који држи стабилном здање сваке нације, па и Индије. Могао би се сматрати и представником не-Запада, који неки критичари сматрају „ванвременим“ (McRobbie, 2005:104). Промене и напредак које доносе тзв. цивилизовани народи попут Европљана само су један од новијих слојева у тој вишеспратној згради. Европа, односно Запад, сматра се „домом Разума, Прогреса и Савремености“ (Prakash, 1994:1485). Један од весника промена у овом роману јесте Аминин отац, Адам Азиз, доктор који је пет година провео у Европи, у Хајделбергу у Немачкој, и који, када се врати у родни крај, види га другим очима: делује му помало страшно, управо зато што га је боравак у Европи променио (Rushdie, 1995:11). „Наша физичка удаљеност од Индије скоро нужно значи да нећемо бити у могућности да повратимо тачно оно што је изгубљено“ (Rushdie, 1991:10). Управо тај дисконтинуитет, сама чињеница да је неко време био на неком другом месту (ибид, 12), отуђује Адама од свог родног краја. Он из Европе доноси нека медицинска помагала, која од некадашњих пријатеља стварају јаз између Адама и Таија зато што представљају иностранство, нешто туђе у очима старца, који не разуме због чега их Адам користи поред сопственог носа (Rushdie, 1995:21), за који му је увек говорио да треба њиме да се поноси, да је то племићки нос на коме треба засновати породицу (ибид, 14).

Адамова пољуљана вера по повратку из Европе и побожност његове супруге Насим (ибид, 42), још неки су од чинилаца који играју важну улогу у Салимовом животу. По повратку у родни крај, Адам се спушта на колена да би се помолио, али удара нос у земљу и зариче се да више никада неће пољубити тле (ибид, 10). Остаје распет између вере и неверице све до пред крај живота када му се учини да види Бога. Његова супруга, која живи у невидљивој цитадели традиције и чија ниједна фотографија није сачувана (ибид, 40) (будући да су и фотографије изум савременог света и, по њеном уверењу, односе увек део ваше личности са собом), и поред своје импозантности неснађена је у новонасталом свету, у

коме традиција бива замењена новим вредностима. Њена узречица *whatsitsname* може се ротумачити као немогућност да назове тај свет правим именом (ибид, 41). Када се на концу ипак сазна да Салим није биолошки син Ахмеда и Амине, она је та која га прихвата као рођеног унука, а њеној речи нико не може да противречи (ибид, 283). Постаје ли и она на тај начин још једна у низу његових мајки? Није му подарила живот, али да је оспорила његово право да настави да живи у тој породици, можда би ту био крај његовом животу у окриљу исте.

Адамова пољуљана вера у наредном покољењу прераста у потпуни недостатак вере - „није било много молитве у нашој породици“ (ибид, 180), а њено место заузима етика бизниса, чији најрепрезентативнији изданак јесте Ахмед Синаи, у чијој глави има места само кешу. Можемо за обојицу рећи да су као „Хиндуси који су прешли црну воду; [...] Муслимани који једу свињетину“ (Rushdie, 1991: 15). Они сада делимично припадају Западу (ибид).

Међутим, „хегемонија сујеверја, [...] и свакојаким магијских ствари никада неће бити раскринкана у Индији“ (Rushdie, 1995:67). Саставни део индијске традиције чине и пророчанства и разни магијски ритуали. У овом делу тако имамо међу Салимовим очевима човека који га лечи змијским отровом. Сама деца поноћи имају натприродна, магијска својства, а долазак једног од најважнијих, Салима, најављује и један мистик (*sadhu*) (ибид, 113). Његов долазак на свет се, као долазак месије, предсказује – у његовом случају два пута (ибид). Очекује се да ће његов долазак бити историјски важан, да ће се нешто значајно променити тим чином рађања и да ће, зашто да не, отпочети нови историјски период и у самој новорођеној Индији. „Али, помислите само на ово: историја је, у мојој верзији, започела нову фазу петнаестог августа 1947 – али у некој другој верзији, тај неизбежни датум није више од пролазног тренутка у Добу Мрака, Кали-Југи“ (ибид, 194). Деца поноћи су, онда, рођена „усред доба мрака“ (ибид, 200). Поноћ је – каже Салим – „некако ван времена“ (ибид, 212). Опет видимо како се ванвременост меша са историјским протоком времена, како људски ум успева да вештачки обузда неумитни ток времена делећи га у категорије прошлости, садашњости и будућности, а видимо и како једна нација успева на неки начин да сачува и једно и друго – рекли бисмо оба родитеља – и исконско и оно новијег датума, од људи наметнуто.

Управо у вези са тим ваља поменути још један парадокс у самој идеји о Индији као нацији који запажа Ружди. Етика покрета независности – каже он – била је чисто секуларна, док се за ретко коју нацију на свету може рећи да религија игра тако важну улогу у свакодневном животу њених грађана (Rushdie, 1991:42). „Гандијева визија је у суштини била религијска. [...] Његово решење је било да створи индијски идентитет од заједничког корпуса древних наратива... легенди и прича из индијске популарне религијске традиције“ (Rushdie, 2002:169).

Саставни део наслеђених легенди и митова јесу и имена људи која носе у себи њихову судбину, која нису произвољна и без значења, као што је то случај на Западу (Rushdie, 1995:304). Тако и имена Мери и њеног несуређеног Јосифа неизбежно асоцирају на библијски пар. Пред крај живота Адаму ће се учинити да види Бога и помислићемо да му се враћа давно изгубљена вера. Али Бог кога он види само је Јосифов дух (ибид, 276).

Бог није Бог, син није син (ибид, 280), у земљи у којој се не зна шта је реалност, а шта сан, у земљи која је и сама сан, колективна фантазија, која „иако има пет хиљада година историје“, ипак је „митска земља, земља која неће никада по-

стојати осим у сну који смо се сви сложили да сањамо. [...] Индија, нови мит – колективна фикција у којој је све могуће“ (ибид, 112).

У тој земљи мита, и сам Салим ће бити митологизиран. Поред многих других, у току свог живота добиће и име Буда, онда када му из сећања буде избрисана сва прошлост, када буде седео испод једног дрвета, неосетљив на спољашње утицаје, као празна плоча, када буде остарио пре времена, када „његово тело буде на једном месту, али његов дух негде другде“ (ибид, 350). Рећи ће и сам Салим да изгледа да он ипак има своје место у древности (ибид, 195), ако ни због чега другог онда због свог чувеног носача попут Ганешиног³.

Још једном ће се родити син који неће бити син свог оца, иако ће бити прави унук родитеља својих родитеља (ибид, 420). Родиће се један Адам, син Шиве и Парвати, неизбежно тачно у поноћ. И он ће бити дете поноћи; и он ће бити дете једног кобног времена. За разлику од деце независности, која су јурнула у будућност пуна наде и оптимизма, рођена у тренутку рађања новог историјског тренутка, биће обазривија, неће срљати и неће живети у сновима (ибид, 425). Биће деца акције и чврсте воље. Биће то једна прагматична, модерна генерација. Али и она ће представљати само још један у низу слојева великог здања које се зове Индија, слој који ће садржати у себи изданке и оног најстаријег, митског слоја. И сами Шива и Парвати нису далеко од митских бића. Шива, као бог стварања и уништења, оставио је за собом читаво поколење нових живота, али и уништио једну генерацију деце поноћи. Он је она амбивалентна, неумитна стваралачка и разаралачка сила, одговорна за рађање и смрт и обнављање живота на земљи. „Шива нас је, укратко, створио онаквим какви смо“ (ибид, 299).

Закључак

„Ко сам ја?“ – пита се на крају Салим. И одговара: „ја сам збир свега што се десило пре мене, свега што сам био, урадио, свега што је мени урађено. [...] свако „ја“, свако од сада више од шесто милиона нас, садржи слично мноштво“ (ибид, 383). Та разноврсност је, коначно, и суштина. У савременом свету схватили смо да смо сложена бића, често контрадикторна, па и неспојива. Схватили смо да је свако од нас много раличитих људи... Идеја интегрисаога бића из деветнаестог века замењена је овим мноштвом „ја“. Али ипак, осим ако нисмо растројени, сви имамо релативно јасну идеју о томе ко смо ми (Rushdie, 2002:164).

Док се појам индивидуе односи, са својим коренима у европској хришћанској теологији, на ентитет који се не може поделити, савремена мисао – почев од Декартове тврдње да је мислеће биће недељиво – истражује управо како јесте дељиво. [...] Прешли смо далек пут од Декартове идеје о бићу као мислећој ствари. Теорије структурализма и постструктурализма о субјекту (као оне Лаканове, Бабине, Батлерове и Холове) показале су како је субјект увек ван себе, нужно расподељен, мешовит, и увек у развоју (Oswell, 2006: 129).

Како каже сам Ружди, не постоји један начин – био он религијски, културни или лингвистички – да се буде Индијац; нека влада различитост (1991: 44).

Баба, између осталих, „види постколонијални субјект као радикално деценстриран, хибридан и флуидан“ (Malpas, Wake, 2006: 135). Управо та флуидност и плуралитет последица су многобројних утицаја који учествују у нашем облико-

3 Ганеша је индијско божанство са главом слона.

вању, наших многобројних очева и мајки. Можемо сада говорити у првом лицу множине зато што у савременом свету постоји ретко која индивидуа, заједница, друштво или нација, коју не карактерише плурални идентитет. Сви смо ми на неки начин деца поноћи.

Литература

- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Lal, V. (1995). The Mother in the 'Father of the Nation'. *Manas: India and Its Neighbors* (25 Feb 2010) <<http://www.sscnet.edu>>
- Malpas, S. and Wake, P. (eds.) (2006). *The Routledge Companion to Critical Theory*. London and New York: Routledge.
- McRobbie, A. (2005). *The Uses of Cultural Studies: A Textbook*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Naipaul, V.S. (2007). *A Writer's People: Ways of Looking and Feeling*. New York/Toronto: Random House.
- Oswell, D. (2006). *Culture and Society*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications
- Prakash, G. (1994). Subaltern Studies as Postcolonial Criticism. *The American Historical Review*, Vol.99, No.5, 1475 – 1490.
- Rushdie, S. (1995). *Midnight's Children*. London: Vintage.
- Rushdie, S. (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta Books in association with Penguin Books.
- Rushdie, S. (2002). *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 - 2002*. New York/Toronto: Random House.
- Schwarz, H. and Ray, S. (eds.) (2000). *A Companion to Postcolonial Studies*. Blackwell Publishing Ltd.

WHO ARE THE PARENTS OF MIDNIGHT'S CHILDREN? (SALMAN RUSHDIE, *MIDNIGHT'S CHILDREN*)

Summary

The paper attempts to provide possible answers to the question *Who are the parents of midnight's children?* by drawing a parallel between the microcosm of midnight children and the macrocosm of India before and after gaining independence. Various elements go into shaping the main character of the novel comparable to the manner India as a nation inherits from its 'parents' diverse, often incompatible, elements and manages to survive in this diversity.

Nataša Miljković

ЗНАЧАЈ ПОЈМОВА „ТУЋИ“ И „СОПСТВЕНИ“ У ОКВИРУ КОНЦЕПТА ИНТЕРКУЛТУРАЛНЕ ГЕРМАНИСТИКЕ

Интеркултурална германистика је интердисциплинарна наука која тематизује немачку као страну књижевност са аспекта херменеутике страности. Методолошки принцип таквог приступа базиран је на промени перспективе проучавања књижевности, тако да се поглед „изнутра“ допуњује погледом „споља“ у циљу признавања алтеритета као претпоставке успостављања идентитета. Будући да естетски идентитет летерарног текста трансцендира категорије као што су свршеност и непроменљивост он зависи од промене перцептивне позиције у којој се огледа његов структурни однос према стварности. Релативизација идентитета реципијента у циљу препуштања туђем перспективирању стварности представља шансу да се избегну крајности нормализујуће или потпуно неуспеле рецесије. При том значајну улогу имају поетске и антрополошке универзалије, као и културне теме које се налазе у основи и најудаљенијих култура, јер естетски посредован алтеритет мора да садржи и елементе познатог, уколико комуникација треба да успе.

Кључне речи: туђе, сопствено, промена перспективе, културни и поетски алтеритет

Промена перспективе

Наочиглед ситуације у којој могућности све усавршеније информацијске и комуникацијске технологије олакшавају размену знања и искустава у свим областима науке и културе, па тиме стварају привид објективног трансфера увида и спознаја независно од географске удаљености учесника у глобалној академској размени, док питања у вези суштинских разлика између друштвених и културних заједница често остају непрепозната или неартикулисана, група германиста који делују у Немачкој, али и изван ње, је почетком осамдесетих година основала „Друштво за интеркултуралну германистику“ као својеврсни форум стручног разматрања могућности интеркултуралног приступа изучавању немачке књижевности и развоја херменеутике туђости просторно (и временски) удаљених култура. Алоис Вирлахер, један од идејних зачетника и оснивача друштва, методолошки принцип таквог приступа види у промени перспективе проучавања књижевности на немачком језику, тако да се поглед „изнутра“ допуњује погледом „споља“ у циљу признавања алтеритета као претпоставке успостављања идентитета. То подразумева наизменичност саморазумевања и разумевања другог (страног, туђег) у свету који се додуше технолошки све више унифицира, али у ком се с друге стране јавља и потреба за очувањем културних посебности и разноликости. Он се позива на савременог немачког филозофа Ода Маркарда који управо у феномену технолошке неутрализације историјских животних светова види изазов за друштвене науке и оправдање њиховог постојања, ситуирајући у том контексту и претпоставке, услове и могућности интеркултуралне германистике и књижевне херменеутике текстова страних култура.

Поглед из другог угла

У свом прилогу који носи наслов „Туђим очима, или страност као фермент“ Алоис Вирлахер, уједно и уредник зборника *Das Fremde und das Eigene – Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik* (Страно и сопствено – Prolegomena interkulturalnoj germanistici), интеркултуралну херменеутику немачке књижевности види као „херменеутику комплемента диферентних интерних и екстерних погледа“ на књижевне текстове.¹ За њега појам алтеритета представља како предметну тако и перцептивну категорију, јер се схватање алтеритета разликује од друштва до друштва, и од епохе до епохе.

Димензија у којој се појам туђости рефлектује и у самој немачкој књижевности је од посебног значаја за методологију њеног (само)разумевања. Као илустрацију ове тезе Вирлахер цитира Хајнриха Бела који је у свом говору на Интернационалном ПЕН-конгресу још 1974. године у Јерусалиму изјавио: „Постоји ето и једна духовноисторијска традиција која ту туђост метафизички интерпретира: зар нисмо сви туђи на овој земљи? Туђи у сопственој земљи, у сопственој породици, и зар не постоје тренуци када човеку и сопствена рука постане туђа као и сопствени стан? И зар ни људска историја не почиње изгоном – из раја – и зар прогонство није нама примерено и за нас одмерено трајно стање? Не верујем да само песници, мислиоци, духовници тако осећају – они су само срећнији од других, јер су у стању да својој туђости подаре израз.“² Бел овој метафизичкој и поетској димензији изгнанства додаје и моменат економског отуђења услед „берзанских игара без граница“ којима моћници из белосветске беде желе да извуку „политички капитал“.³

Да би се овако схваћен појам туђости сагледао са аспекта његовог спознајног и критичког потенцијала у односу на сопствену културу потребно је заузети позицију „изван“ уобичајеног и познатог.

Вирлахер наглашава да је у немачкој књижевној традицији такав захтев постојао и много пре Бертолда Брехта и његове технике отуђења у смислу, острањења, онеобичења („*Verfremdungstechnik*“). Он ту тезу поткрепљује Гетеовим запажањем да се поезија заправо заснива на „представљању емпиријског патолошког стања човека“⁴ и закључује да се у савременој немачкој књижевности ова представа до те мере потенцира, да њени приповедачи и ликови више чак не зазимају само маргиналну социјалну позицију, већ и такозване „ванкултурне“, „културно дистанциране“ или „културно трансцендирајуће“ позиције.⁵ У прилог томе говори тврдња Ханса Ериха Носака да за писца „не постоји горе и доле, (...) само изван“⁶, као и изјава Волфганга Кепена да се најбоље осећао у културној

1 Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment“, у: Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 20.

2 Хајнрих Бел (Heinrich Böll): „Ich bin ein Deutscher“, у: *Essayistische Schriften und Reden* 3, 176 и даље, цитирано према: Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment“, у: *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 13.

3 Исто, 176.

4 Goethes Briefe (Hamburger Ausgabe II, 316, цитирано према: Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment“, у: *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 14.

5 Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment“, у: *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 14.

6 Ханс Ерих Носак (Hans Erich Nossack), „Der Brief“, у: *Der jüngere Bruder*, Франкфурт, 1973, 320, цитирано према Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als

позицији странца, јер између њега „и свега осталог постоји дистанца, баријера, и то не само језичка...“⁷ Хандке је исто тако у вези свог романа „Кратко писмо за дуго растајање“ навео да му је Америка послужила само као повод, „покушај да пронађем један дистанцирани свет у коме могу да будем личан“.⁸

Такав поступак измештања унутар књижевних текстова који илуструје интердепенденцију спознаје самог себе и оног страног, сопственог и туђег, могуће је упоредити и са ситуацијом страног реципијента немачке књижевности. Према Шлајермахеру би свако тумачење било немогуће, када би животни изрази били потпуно страни, а непотребно, када у њима не би било ничега страног.⁹ Гадамеров појам превазилажења се односи на такав поступак интерпретације књижевних текстова који припадају истој културној традицији као и реципијент, мада услед временске дистанце могу попримити карактер туђости. Међутим реципијент који не припада истом наслеђу стоји пред двоструким задатком, наиме да сагледа текст са аспекта културе у оквиру које је настао, али истовремено и из перспективе своје сопствене културне позиције. Вирлахер тај однос описује речима Георга Зимела као „јединство блискости и удаљености“¹⁰; у опхођењу са ближњима до изражаја често долази осећај туђости, а према странцима ће се пре развити однос блискости. Странац је према Зимелу „потенцијална луталица (...)“. Зато што га његови корени не везују за сингуларне саставне делове или једностране тенденције групе, он према њима заузима посебну атитуду 'објективности', која не представља просту дистанцу или неучествовање, већ нарочити облик удаљености и близине, назаинтересованости и ангажмана.¹¹ Вирлахер то нарочито стање назива „блискост кроз дистанцу“.¹²

Херменеутички принцип средине

Еберхард Шајфеле се у својој студији *Affinität und Abhebung – Zum Problem der Voraussetzungen interkulturellen Verstehens* (Афинитет и издизање – о проблему претпоставки интеркултуролошког разумевања) надовезује на Вирлахерову тезу о промени угла гледања као претпоставке разумевања како сопственог тако и страног.¹³ Шајфеле при том наглашава да се појмови страног или блиског не односе искључиво на туђе одн. сопствено, ако се страност схвати као интерпретација дифе-

Ferment“, у: *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 14.

7 Кристијан Линдер (Christian Linder), „Schreiben als Zustand. Gespräch mit Wolfgang Koeppen“, у: *Schreiben und Leben*, Келн, 1974, 70, цитирано према Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment“, у: *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 14.

8 Михаел Шаранг (Michael Scharang), *Über Peter Handke*, Frankfurt, 1972, 87, цитирано према Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment“, у: *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 15.

9 Манфред Ридл (Manfred Riedel, Hrsg.), *Wilhelm Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Франкфурт на Мајни, 1974, 278.

10 Георг Зимел (Georg Simmel), „Exkurs über den Fremden“, у: *Soziologie*, Berlin, 1968, 509-512, цитирано према Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment“, у: *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 16.

11 Исто, 685,687.

12 Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher), „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment“, у: Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 17.

13 Еберхард Шајфеле (Eberhard Scheiffele), „Affinität und Abhebung“, у: Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene*, Uidicum Verlag, Минхен, 1985, 29-46.

ренције одн. различитости. Тако често мала одступања између две блиске културе могу да изазову идиосинкратичне реакције, док ће се специфичности неких удаљених култура доживљавати као врло присне.

Уколико је страна култура удаљенија утолико ће све њене манифестације странцу изгледати једнако далеке и растеређене од вредновања и предрасуда, што му даје извесну слободу да апострофира и нешто што се припаднику те културе чини само по себи разумљивим, па чак и да (ненамерно) повреди табуе.

Додуше та покретљивост, слобода и 'објективност' странаца се као таква приказује само погледу домаћина, који је насупрот томе такорећи интерно (и историјски) повезан и обавезан садржајима сопствене културе, па он то често доживљава или као индиферентност или као наметљивост и индискрецију. Међутим, околност да и странац припада контексту неке (своје) културе, која формира његово предразумевање, утиче на карактер те покретљивости и слободе у односу на туђе, јер и он сам има одређена очекивања, потребе или интересе, почев од одбијања да разуме туђе, преко површне симпатије према егзотичном до изричитог избегавања фратернизације са намером пуког запоседања у случајевима културне надмености, без икаквог упуштања у ближе односе. Странац свакако може имати и потребу да у туђој култури потражи „остварење“, азил, или да се путем привременог отуђења од сопственог поново њему врати у циљу ре-афирмације свог идентитета, у смислу класичног појма образовања. По речима Еберхарда Шајфелеа, у првом случају туђе има само улогу корзета за сопствено¹⁴, док у другом случају, за разлику од простог запоседања, које га на тај начин парадоксално и трансцендира, оно бива потпуно асимиловано. Посебан случај представља по њему понашање условљено мисијом, где странац остаје органично повезан са матичном културом, али припада и заједници у коју су укључене све друге (туђе) културе, као у случају политичких и социјалних покрета који су усмерени на целокупно човечанство. Насупрот томе свест о националном и културном мисионарству поље које је заједничко и сопственом и туђем, у оквиру кога се спроводи такозвани напредак, подводи под сопствено које се поима као надређено и доминантно. И коначно, такозвани 'несебични' приступ путем емпатичког разумевања подразумева одступање од сопствених позиција и занемарује појам предразумевања као херменеутичког општег места, док за разлику од тога сазнајни принцип 'чисте' науке на основу свог захтева за објективношћу искључује 'интерно' разматрање предмета.

Шајфеле у оквиру свог херменеутичког приступа туђости разматра два кључна појма: издизање (*Abhebung*) и укрштање (*Überkreuzung*). У поступку издизања посматрач или реципијент се уздиже изнад стајалишта како сопствене, тако и туђе културе, при чему му та промена тачке гледишта омогућава да освети улогу предубеђења и предрасуда у односу на обе. Појам укрштања означава сусрет различитих исходних праваца разумевања сопственог и туђег у тачки којој солидарно теже као заједничкој средини, на којој долази до реализације интеркултуралног дијалога. Међутим појам укрштања имплицира и поновно разилажење учесника у дијалогу, који место заједничке, међусобне размене напуштају у стању специфичне измењености, која другом не одузима право алтеритета.¹⁵ У контексту рецепције немачке као стране књижевности то значи да је странац

14 Еберхард Шајфеле (Eberhard Scheffele), „Affinität und Abhebung“, у: Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene*, Iudicum Verlag, Минхен, 1985, 31.

15 Исто, 41.

упућен на сарадњу са домаћинима, јер је читање без напуштања сопствене позиције додуше могуће, као што је то уосталом и иманентна анализа текста, али не и довољно. Шајфеле закључује да „Текстови не говоре. Они се не могу натерати да говоре. Они се не могу сами одбранити. До свог права ће најлакше доћи у интеркултуралном дијалогу, јер се у њему у највећој мери одражава поливалентност њиховог значења.“¹⁶ У том контексту би свака национална књижевност своје потпуно значење добила тек у улози стране књижевности.

Спознаја сопственог у огледалу другог

Хорст Штајнмец у свом прилогу под насловом *Literarische Wirklichkeitsperspektivierung und relative Identitäten* (Персективирање стварности и релативни идентитети) разматра управо улогу књижевних текстова у контексту интеркултуралне рецепције.¹⁷ Он идентитет и аутентичитет литерарног дела сагледа у односу на идентитет реципијента и континуитет културе којој припадају, али истовремено и упућује на опасност да се истицањем превасходно његовог културно-историјског значења, уметничким својствима дела не придаје довољна пажња. Задатак интеркултуралне германистике види управо у томе да се наглашавањем уметничких елемената и димензија у књижевним текстовима превазиђе њихов илустративни карактер. То значи да естетски идентитет књижевног текста трансцендира категорије као што су свршеност и непроменљивост, јер се он опире изричитом историјском одређењу. Тај идентитет се увек поново конституише у зависности од промене перцептивне позиције са које се сагледа његов структурни однос према стварности коју реципијент у контексту естетског карактера дела поима као релативну вредност, која је функционализована или је тек треба функционализовати.¹⁸ На тај начин литература као својеврсни медијум пружа могућност покретања процеса самоидентификације, одбацивања ограничења сопственог идентитета, растварања устаљених ставова у циљу парцијалног, експерименталног напуштања блиских, устаљених позиција. Позитивне одреднице сопственог се минимизирају, али се не негирају, већ се сензибилизују за друга гледишта, за туђа, иритирајућа или неприхватљива искуства. Таква агитуда нема за циљ само то да путем конфронтације или афирмације обезбеди сазнања о сопственом и туђем, већ превасходно да утиче на увид о релативности заузете позиције, која под интеграцијом туђег не треба да тежи његовој нормализацији у окриљу сопствених категорија.

Хорст Штајнмец такву релативизацију идентитета у току естетске рецепције сматра за претпоставку сваког естетског искуства. Она се успоставља увек када се устаљеног животног стварности бар за време трајања рецепције књижевног текста укине улога јединог мерила просуђивања, у сврху препуштања туђем персективирању стварности. Такав однос према делима других култура представља шансу да се избегну крајности нормализујуће или потпуно неуспеле рецепције страних књижевности. Естетско искуство које се актуализује у виду двоструке модификације идентитета, наиме идентитета дела и идентитета рецепи-

16 Еберхард Шајфеле (Eberhard Scheffele), „Affinität und Abhebung“, у: Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene*, Iudicum Verlag, Минхен, 1985, 43.

17 Хорст Штајнмец (Horst Steinmetz), „Literarische Wirklichkeitsperspektivierung und relative Identitäten“, у: Алоис Вирлахер (Alois Wierlacher, Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene*, Iudicum Verlag, Минхен, 1985, 65-80.

18 Исто, 77.

јента – при чему се ни један од њих не занемарује у корист или на штету другог – доприноси не само јаснијем сагледавању сопственог у односу на туђе, и обрнуто, већ повратно и спознаји о структурирању и перспективирању стварности којој се сопствени идентитет излаже и у ком се конституише.

Културни и поетски алтеритет

У циљу јаснијег дефинисања појма алтеритета и значаја који он заузима у оквиру интеркултуралне германистике Норберт Мекленбург се у тексту објављеном у зборнику *Hermeneutik der Fremde* (Херменеутика туђости) бави разликом између културнотеоријског и књижевнотеоријског поимања феномена туђости.¹⁹ Аналогно Штајнмецовој тези да се потенцијал књижевних текстова за продуктиван интеркултурални дијалог остварује превасходно у естетском искуству реципијента и Мекленбург сматра да се њихов поетски карактер не сме заставити у корист културно-информативног, т.ј. предметног.

Полисимија која се налази у основи појмова културе и алтеритета је у конструираном културног алтеритета још више потенцирана. У мноштву културно диферентних односа Мекленбург појам туђости схвата релацијски, у смислу да је „Х“ страно за „А“ (али не и за „В“), у погледу „а“ (али не и у погледу „б“).²⁰ Овакво вишеперспективно сагледавање омогућује да се приликом дефинисања алтеритета избегну ефекти хомогенизације и поларизације. При том се појам алтеритета схвата двојачко: с једне стране аналитички приступ наглашава његово својство различитости (у смислу једнакости/неједнакости), док га херменеутички приступ с друге стране тумачи као израз туђости (у смислу блискости/удаљености). Културни алтеритет међутим не представља просторну аналогију временско-историјском алтеритету, већ обухватну категорију која се односи како на интеркултуралне, тако и на интракултуралне варијанте.²¹

Тако схваћен појам културног алтеритета у литерарним текстовима добија додатну димензију, јер су и они сами, као део и одраз репродуктивног система неке (културне) заједнице, диферентни у односу на њу, док као естетске творевине представљају нарочиту, увек другачију сферу смисла. Поетски алтеритет уметничког текста тако не чине само ванестетски облици алтеритета који се у њему јављају поетски трансформисани, већ и сама структура литерарног дела као таквог. Тај унутрашњи алтеритет се очитује као „иманентна дијалектика успостављања и рушења поретка, аутоматизације и дезаутоматизације, кодирања и прекодирања“.²² Мекленбург наглашава да су ти различити процеси део једног комплексног, диференцираног поља напетости, које сеже од препуштања другом и другачијем до његове трансформације у уметничком делу, што он дефинише као „поларитет мимезиса и поезиса“.²³ То значи да дело истовремено треба да одликује и универзалност поетске форме и верност оном посебном, индивидуалном, другачијем. Он у складу са тим закључује да у оквиру интеркултуралног дијалога посебна важност припада оним уметничким остварењима чија је поет-

19 Норберт Мекленбург (Norbert Mecklenburg), „Über kulturelle und poetische Alterität“, у: Дитрих Круше и Алоис Вирлахер (Dietrich Krusche und Alois Wierlacher, Hrg) *Hermeneutik der Fremde*, Iudicium Verlag GmbH, Минхен, 1990.

20 Исто, 81.

21 Исто, 87.

22 Исто, 93.

23 Исто, 94.

ска енергија миметички усмерена на посебности културе из које су потекла. При том би међутим било погрешно тврдити да искључиво поетски карактер омогућава интеркултуралну рецепцију, док је његов миметички аспект ограничава, будући да захтева додатно познавање културно-историјске условљености дела. На исти начин би строго разликовање такозваног естетског и функционалног момента одвело у естетски формализам или културни релативизам. „Културалност није земни остатак кога би се поезија могла ослободити пре него што се уздигне у етер чистих форми. Иако лебди, она никада не одлебди. Поезис не потиरे мимезис.“²⁴ Поетским посредовањем културални контекст већ поприма вид необичности, који се реципијенту стране културе тако приказује као двоструки алтеритет. Међутим, поетски текстови туђост на неки начин укидају оног тренутка када је и постулирају, било да се ради о интеркултуралним или интракултуралним различитостима. Књижевни приказ стране културе додатно представља шансу за преиспитивање колективног и индивидуалног идентитета реципијената, али и опасност од идеализовања и естетизовања страног.

Мекленбург закључује да за остварење успешног интеркултуралног и транскултуралног поетског посредовања значајну улогу имају поетске и антрополошке универзалије, као и културне теме које се налазе у основи најразличитијих култура, јер и он наглашава да естетски посредован алтеритет мора да садржи елементе познатог, уколико комуникација треба да успе. Мада се димензија поетског алтеритета не огледа само у односу на друге, стране културе, она парадигматски нуди могућност својеврсног екстериторијалног сусрета са њима, у виду ненасилне синтезе различитог, која је упоредива са Шајфелеовом представом уздизања и укрштања различитих исходних праваца разумевања сопственог и туђе. У таквој врсти синтезе, ненасилног измирења свих културних и друштвених различитости, Мекленбург препознаје и одређени утопијски моменат. Поетској речи је, дијалектички гледано, поред естетске својствена и критичка димензија, и то не само у односу на културу из које је проистекла, већ у односу на културу као такву. Зато би оно друго, другачије, на које упућује њена „фрагилна лепота“ био свет културе која, закључује Шајфеле, не би била пропраћена бенјаминовском сенком варварства.

Промена перспективе, а даље...

Питање рецепције страних књижевности са аспекта њиховог специфичног потенцијала у циљу посредовања између различитих и/или просторно удаљених култура је централно питање концепта интеркултуралне германистике. Специфична разлика између реципијената који не припадају истом језичком и културном окружењу условљена је различитим перспективама и културолошком дистанцом у односу на литерарна дела исходне културе.

Појмом страности или туђости који се налази у основи таквог приступа изучавању немачке књижевности реферира се на многобројне концепте различитих наука, као што су филозофска херменеутика и социологија разумевања, а појам странац или туђинац се схвата у контексту различитих статуса појединаца и група, у правном, економско-социјалном, теолошком, филозофском или психолошком смислу. Оно што је заједничко свим теоретским полазиштима интеркул-

24 Норберт Мекленбург (Norbert Mecklenburg), „Über kulturelle und poetische Alterität“, у: Дитрих Круше и Алоис Вирлахер (Dietrich Krusche und Alois Wierlacher, Hrsg) *Hermeneutik der Fremde*, Iudicum Verlag GmbH, Минхен, 1990, 95.

туралне германистике је њено одређење као херменеутичке рефлексije у условима културолошке удаљености, у оквиру којих се разматрају и питања канона, културалности, естетских функција и улоге књижевности у преношењу и посредовању културних артефаката. То је с једне стране уродило многим конструктивним подстицајима редефинисању значаја књижевности у циљу успостављања дијалога између култура, мада су конкретни прилози књижевној пракси за сада малобројни. И сами теоретичари интеркултуралне германистике признају да културолошки условљено другачије читање треба схватити као својеврстан конструкт који настаје због промењеног угла гледања, чији карактер се не може јасно одредити, јер још увек недостају детаљне анализе колективне рецепције и колективног мишљења.²⁵ Критичари управо ту виде слабост теоријске поставке интеркултуралне германистике, предбацујући јој у екстремном случају идеолошко замагљивање у виду прикривеног културног мисионарства.²⁶ Међутим, независно од концептуалних слабости, основне поставке те теорије, са свим њеним разноликим, разнородним, а понекад и протуречним и често понављаним екпликацијама представљају неизоставан форум за разматрање актуелних питања везаних за разумевање и саморазумевање, поимање идентитета и алтеритета у контексту германистичке филологије, теорије књижевности и теорије културе. Допринос ваља очекивати и из других перспектива, јер управо су оне постулат интеркултуралности.

Литература

Цимерман, Петер (Peter Zimmermann (Hrsg.), *Interkulturelle Germanistik. Dialog der Kulturen auf Deutsch?*, 2. ergänzte Auflage, Lang, Франкфурт на Мајни, 1991, 25.

Круше, Дитрих и Вирлахер, Алоис (Dietrich Krusche und Alois Wierlacher, Hrsg) *Hermeneutik der Fremde*, Iudicum Verlag GmbH, Минхен, 1990.

Ридл, Манфред (Manfred Riedel, Hrsg.), *Wilhelm Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Франкфурт на Мајни, 1974.

Вирлахер, Алоис (Alois Wierlacher, Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene*, Iudicum Verlag, Минхен, 1985

Вирлахер, Алоис и Штецл, Георг (Alois Wierlacher und Georg Stötzel, Hrsg.), *Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution. Akten des III. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*, Iudicum, Минхен, 1996, 23-64.

25 Алоис Вирлахер и Урсула Виденман (Alois Wierlacher und Ursula Wiedenmann), *Blickwinkel der Interkulturalität. Zur Standortbestimmung interkultureller Germanistik*, у: Алоис Вирлахер и Георг Штецл (Alois Wierlacher und Georg Stötzel, Hrsg.), *Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution. Akten des III. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*, Iudicum, Минхен, 1996, 23-64.

26 Петер Цимерман (Peter Zimmermann (Hrsg.), *Interkulturelle Germanistik. Dialog der Kulturen auf Deutsch?*, 2. ergänzte Auflage, Lang, Франкфурт на Мајни, 1991, 25.

**TITEL: DIE BEDEUTUNG DER BEGRIFFE „DAS FREMDE“ UND „DAS EIGENE“ IM
RAHMEN DES KONZEPTEDES DER INTERKULTURELLEN GERMANISTIK**

Resümee

Interkulturelle Germanistik ist eine interdisziplinäre Wissenschaft, die die deutsche Literatur unter dem Aspekt einer Hermeneutik der Fremde thematisiert. Das methodologische Prinzip eines solchen Zugangs beruht auf dem Perspektivenwechsel hinsichtlich der Literaturforschung, so dass der Blick „von innen“ durch den Blick „von außen“ ergänzt wird, zwecks Anerkennung von Alterität als Voraussetzung für die Herstellung der Identität. Da die ästhetische Identität des literarischen Textes die Kategorien der Abgeschlossenheit und Unveränderbarkeit transzendiert, hängt sie von der Wahrnehmungsposition ab, die das Strukturverhältnis des Textes zur Wirklichkeit widerspiegelt. Die Identitätsrelativierung des Rezipienten zugunsten des Sichaussetzens einer fremden Wirklichkeitsperspektivierung bietet die Chance, den Extremen einer normalisierenden oder völlig gescheiterten Rezeption auszuweichen. Eine wichtige Rolle spielen dabei poetische und anthropologische Universalien, sowie Kulturthemen, die auch den entferntesten Kulturen zugrunde liegen, da die ästhetisch vermittelte Alterität auch Elemente des Vertrauten beinhalten muss, wenn die Kommunikation gelingen soll.

Sonja Urošević

Милош ЈОВАНОВИЋ
Крађујевац

ПОЕТИКА ХАНДКЕОВОГ САВРЕМЕНОГ ПРОЗНОГ СТВАРАЛАШТВА

У раду се обрађује поезика савременог аустријског писца Петера Хандкеа, његово поимање уметности, песништва и песничке стварности као и однос савремене и постмодерне уметности према модерној традицији. Позивајући се, имплицитно или експлицитно, на филозофију језика Лудвига Витгенштајна као и на Хајдегера и Сартра, Хандке редефинише традиционални, рационализмом, а у новије време у Немачкој и Новим реализмом инспириран појам стварности и песничке истине као адекватације и еквиваленције језика и језичке стварности са самим стварима, објектима ванјезичке стварности и супротно структурализму и картезијански утемељеној методологији у језику књижевног дела види аутономну сферу која изврће стварност и генерише колизију између језика и ствари које се језиком означавају, односно, између језичке и ванјезичке стварности.

Кључне речи: књижевност, стварност, песничка истина, романтично

Увод

У предговору књиге *Ја сам жишеш куле од слоноваче*¹, збирке есеја, рецензија и поетолошких расправа, у којима се разматра питање суштине песништва, Хандке каже: „Es wäre schön, wenn man möglichst viele dieser Texte als Geschichten lesen könnte.“² Ова подозривост, непријатељски став према било којој врсти теорије, па и према теорији песништва, вуче корене из Хандкеовог убеђења да литерарни поступак има аутономни статус спознаје који кроз димензију сазнавања путем разградње појмовног апарата добија примарно место у Хандкеовој поетици.

Хандке је против методе реализма у књижевности полазећи од укидања идеје „историје“ као праволинијског тока надилажења и поништавања.

„So scheint mir die Methode des Realismus, wie sie im Augenblick noch immer im Schwang ist, verbraucht zu sein. Eine normative Auffassung von den Aufgaben der Literatur verlangt außerdem in recht unbestimmten, unklaren Formeln, daß die Literatur die „Wirklichkeit“ zeigen solle, wobei diese Auffassung jedoch als Wirklichkeit die konkrete gesellschaftliche Wirklichkeit jetzt, an diesem Ort, in diesem Staat meint. Sie verlangt: wahrhaftig: *verlangt*, eine Darstellung dieser politischen Wirklichkeit, sie verlangt, daß „Dinge beim Namen genannt werden“. Sie verlangt dazu eine Geschichte mit handelnden oder nicht handelnden Personen, deren soziale Bedingungen möglichst vollständig aufgezählt werden. Sie verlangt konkrete gesellschaftliche Daten ...“³

1 Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*.

2 Handke, Peter, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972, S. 8, („Било би лепо када би било могуће све ове текстове читати као приче.“) (превод: аутор)

3 Исто, 24 („Чини ми се да је метода реализма, која је у овом тренутку још увек у оптицају, упрошћена. Нормативно схватање задатака књижевности захтева поред осталог у поприлично неодређеним, нејасним матрицама, да књижевност треба да прикаже „стварност“, при чему се под појмом стварности подразумева конкретна, друштвена стварност, сада, на овом месту, у овој др-

Хандке сматра да је миметичка метода у уметности и књижевности сувишна и непотребна.

„Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, meine Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen). Das Erforschen und Bewältigen der Wirklichkeit (ich weiß gar nicht, was das ist) überlasse ich den Wissenschaften, die allerdings mir mit ihren Daten und Methoden (soziologischen, medizinischen, psychologischen, juristischen) wieder Material für meine Wirklichkeit liefern können. Ich halte nichts von den Floskeln, die etwa sagen, daß ein Gedicht mehr über die Wirklichkeit (oder was weiß ich) aussage als so mancher dickleibige wissenschaftliche Wälzer.“⁴

Управо на овом месту Хандке повлачи границу између уметничких форми спознаје, с једне, и научних с друге стране: ове форме не треба схватити као апсолутно супротстављене и одвојене, већ као форме које се међусобно допуњавају, укрштају, а да се притом као супротности не укидају. Хандке ни у једном тренутку не покушава да извуче основне постулате којима би дефинисао уметност и стварност. Њему је пре стало до разградње рационалистичког наслеђа, картезијански инспирисане разлике између *res cogitans* и *res extensa* и преиспитивања традиционалног појма истине као *adequatio rei et intellectus*.

„Was die Wirklichkeit betrifft, in der ich lebe, so möchte ich ihre Dinge nicht beim Namen nennen, ich möchte sie nur nicht *undenkbar* sein lassen. Ich möchte sie erkennbar werden lassen in der Methode, die ich anwende. Deshalb auch mag ich keine Fiktion, keine Geschichte (auch keine durcheinandergebrachte mehr), weil die Methode der Geschichte, der Phantasie, für mich etwas Behagliches, etwas Geordnetes, etwas unangebracht Idyllisches hat. Die Methode der Geschichte ist für mich nur noch anwendbar als reflektierte Verneinung ihrer selbst: eine Geschichte zur Verhöhnung der Geschichte.“⁵

Циљ песника јесте да преко књижевног текста омогући комуникативну размену искуства са другим, а не само размену информација у смислу именовања и означавања стварности уз помоћ система правила и појмова.

„Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu

жави. Она захтева: дословно: захтева, представљање ове политичке стварности, она захтева да се ствари именују одговарајућим именом. Она захтева причу са делајућим или неделајућим ликовима, чије социјалне предиспозиције треба набројати у потпуности. Она захтева конкретне податке који се односе на друштво ...“ (превод: аутор)

4 Исто, 25 („Као аутора ме уосталом уопште не интересује приказивање или савладавање стварности, већ ми је стало до тога да прикажем моју стварност (ако не и да овладам њоме). Истраживање и савладавање стварности (ја заиста не знам шта је то (стварност)) препуштам наукама које ми уосталом својим подацима и методама (социолошким, медицинским, психолошким, јуристичким, ...) дају материјал за **моју стварност**. Сматрам ништавним све оне флоскуле које отприлике гласе да о стварности (или о чему год) једна песма казује много више него неки уображени научењак.“) (превод: аутор)

5 Исто, 25-26 („Што се стварности тиче у којој живим, ствари које припадају тој стварности не желим да именујем, само не желим да их оставим немисленим. Желим да их учиним сазнатљивим методом коју примењујем. Из тог разлога не волим фикцију ни историју (ни испретурану више), зато што метода историје, фантазије, има по мом мишљењу нешто лагодно, нешто уређено, нешто умесно и идилично. Метода историје је, по мом мишљењу, употребљива још само као рефлектовано негирање себе саме: историја за узвисивање историје.“ (превод: аутор)

machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann.“⁶

О мимези, описној књижевности и појму стварности књижевног дела

Велику пажњу тадашње литерарне јавности привукао је и Хандкеов наступ на заседању групе 47 у Принстону (САД) на којој се изјаснио против тзв. описне књижевности и критичара који на тај начин тумаче књижевност. У есеју „О заседању групе 47 у САД-у“ настале неколико недеља након овог наступа, 1966. године, Хандке конкретизује свој став.

„Ich habe nichts gegen die Beschreibung, ich sehe vielmehr die Beschreibung als notwendiges Mittel an, um zur Reflexion zu gelangen. Ich bin für die Beschreibung, aber nicht für die Art von Beschreibung, wie sie heutzutage in Deutschland als „Neuer Realismus“ proklamiert wird. Es wird nämlich verkannt, daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden. In dieser neu aufkommenden Art von Literatur werden die Dinge beschrieben, ohne daß man über die Sprache nachdenkt, es sei denn, in germanistischen Kategorien der Wortwahl usw. Und die Kritik mißt die Wahrheit der Literatur nicht daran, daß die Worte stimmen, mit denen man die Gegenstände beschreibt, sondern daran, ob die Gegenstände „der Wirklichkeit entsprechen“. So werden die Worte für die Gegenstände als die Gegenstände selber genommen. Man denkt über die Gegenstände nach, die man „Wirklichkeit“ nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind.“⁷

Хандке изнова полемиче против тзв. миметичке књижевности коју критика подвргава проверама са обзиром на питање да ли предмети те књижевности кореспондирају са стварношћу (у традиционалном, рационалистичком смислу те речи), да ли су речи, које су заправо стварност саме књижевности, тачне, тј. да ли песничка истина коју те речи разоткривају јесте истина у смислу *adequatio rei et intellectus*. Хандке врши темељну деструкцију традиционалног, на здравом разуму утемељеног појма истине као „сагласности ствари с оним што се под том ствари унапред подразумева, с једне, и сагласности оног-што-се-у-исказу-има-на-уму са ствари, с друге стране“⁸. Он полази од традиционалне дефиниције истине: *veritas est adequatio rei et intellectus* и реинтерпретира појам песнич-

6 Исто, 26 („Ја немам теме о којима бих писао, имам само једну тему, да се изјасним о себи самоме, о сопству, да упознам себе или да не упознам, да научим шта је погрешно што чиним или мислим, шта је непромишљено мишљено или говорено, шта аутоматски говорим, шта други чине, мисле или говоре непромишљено, да будем пажљивији или да скренем пажњу: да будем и учиним друге сензибилнијима како бисмо ја и други егзистирали сензибилније како бих Друге боље разумео и према њима се боље опхдио“) (превод: аутор)

7 Исто, 29-30 („Ја немам ништа против описивања, штавише, описивање видим као неопходно средство рефлексије о књижевности. Ја јесам за описивање, али не за ону врсту описивања која се у Немачкој данас прокламује као Нови реализам. Наиме, не зна се довољно добро да књижевност настаје из језика, а не из ствари које се тим језиком описују. У овој новој врсти књижевности ствари се описују без да се размишља о самом језику, и то у германистичким категоријама избора речи итд. А критика не мери истину књижевности према томе да ли су речи којима се описују предмети тачне или не, већ према томе да ли предмети одговарају стварности. Тако се речи којима се означавају предмети саме узимају за предмете. Промисљају се предмети који се означавају појмом „стварност“, али не и речи које су заправо стварност књижевности.“) (превод: аутор)

8 Хајдегер, Мартин (2003): *Пушњи знакови*, Плато, Београд, 164.

ке истине као истине која је укореењена у самом језику. „Дакле, под истином се подразумева уједначеност сазнања ствари са самом ствари. Веритас овде значи „управљати се према ...“ и замишљена је као „исправност“. Под доминацијом саморазумљивости тог појма истине, саморазумљивости којој једва да се поклања пажња у погледу њених суштинских темеља, сматра се једнако саморазумљивим и то да истина има супротност и да постоји неистина. Неистинитост става (неисправност) јесте несагласност исказа са ствари.“⁹

Супротно структуралистима, Хандке сматра да веза између речи и предмета, тј. представа о ванјезичким предметима које те речи означавају, није тако чврста, преко језика се не може тако лако доћи до самих предмета стварности.

„Wie es scheint, gilt noch der komische Vergleich Jean-Paul Sartres, der die Sprache [...] mit dem Glas vergleicht: man glaubt also naiv, durch die Sprache auf die Gegenstände durchschauen zu können wie durch das sprichwörtliche Glas. Dabei denkt man aber nicht daran, daß es möglich ist, mit der Sprache buchstäblich jedes Ding zu drehen. [...] Es wird vernachlässigt, daß die Welt nicht nur aus den Gegenständen besteht, sondern auch aus der Sprache für diese Gegenstände. Indem man die Sprache nur *benützt* und nicht *in* ihr und *mit* ihr beschreibt, zeigt man nicht auf die Fehlerquellen in der Sprache hin, sondern fällt ihnen selber zum Opfer. Das Glas der Sprache sollte endlich zerschlagen werden. Durch die Sprache kann nicht einfach durchgeschaut werden auf die Objekte. Anstatt so zu tun, als könnte man durch die Sprache schauen wie durch eine Fensterscheibe, sollte man die tückische Sprache selber durchschauen und, wenn man sie durchschaut hat, zeigen, wie viele Dinge mit der Sprache gedreht werden können.“¹⁰

Претпоставка да један текст садржи низ јасно одређених значења је у најмању руку наивна будући да веза између означитеља и означеног није тако конзистентна, па је чак могуће да текст прича причу која се разликује или може да буде супротна оној коју је аутор намеравао да напише. Постоји непремостива колизија између намере аутора и онога што сам садржај текста открива. Хандке устаје против преписивања стварности, против улоге аутора као замене за научника, против пуког именовања или описивања ствари на начин лингвистичког пописивања лексема. За њега су формална питања у књижевности заправо морална питања. Језик постаје делатни субјект, он је онај који говори, а не аутор. Писати стога значи кроз унапред претпостављену имперсоналност достићи ону тачку где само „језик“ делује, а не „ја“. Аутор се умањује у неку ситну фигуру на крајњем рубу књижевне позорнице. Аутор се потискује, он постаје одустан, а примат добија писање које пише аутора, а не обратно као у модерној књижевности.

9 Исто, 165.

10 Handke, Peter, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972, str. 30 („Чини се да још увек важи комично Сартрово поређење језика са стаклом: наивно се, дакле, верује да се предмети могу видети кроз језик буквално као кроз стакло. При том се губи из вида да је могуће буквално сваку ствар извртати језиком. Занемарује се чињеница да свет није сачињен само из предмета, већ и из језика за ове предмете. Тако што се језик само употребљава, а не описује се у њему и помоћу њега, превиђају се извори грешака у језику и на тај начин се постаје жртвом тих грешака. Стакло језика треба коначно да буде разбијено. Кроз језик се не може једноставно гледати на саме објекте. Уместо да се тако чини као да се кроз језик може гледати, посматрати као кроз прозорско окно, требало би прогледати кроз сам подмукли језик и, након што је то учињено, показати у којој мери ствари могу бити изврнуте самим језиком.“)

Књижевност је романтична

У есеју *Књижевности је романтична* Хандке прецизира своју тезу да није ангажовани писац. Ослањајући се на Витгенштајна, он дефинише реч ангажман као став и делање. Слика света ангажованог писца је утопијска, а њена стварност није, већ треба да постане, будући да је свет у нереду. Слика света онога ко је ангажован није слика онога што јесте, већ онога што треба да буде. Ангажовани писац се бави системима вредности, идеологијама, које означава као погрешне и које жели да замени својом идеологијом за коју сматра да је исправна. Хандке закључује да ангажована књижевност која је, према Сартру, писано говорење, не постоји. Има само ангажованих људи, али не и ангажованих писаца. Књижевност као уметничка форма спознаје нема значење изван себе саме, она сама је значење. Значење књижевног дела не може се објаснити другим речима. Насупрот томе, ангажман је саопштив и некњижевним средствима, његово значење се другим речима не може променити: ангажман је материјално одређен, књижевност формално: уколико јој се промени форма, мења јој се и суштина. *Differenzia specificata* ангажмана у односу на уметност је телеолошка предодређеност ангажмана који циља на промену друштвене стварности. Насупрот томе, уметност је бесврховита. Оваква поетолошка позиција представља израз суштинског неповерења у сврховито-рационалну или интенционалну употребу језика која је за Хандкеа нека врста отуђења од језика докле год служи учвршћивању крајње ирационалне предности рационалистичких форми спознаје. Чињеница да књижевност тежи да се ослободи телеолошко-рационалистичке подређености појмовним системима, је управо значење саме књижевности.

Хандкеов захтев за аутономни статус књижевности је захтев за уважавање аутономне спознајне вредности уметности и разграничење према другим формама спознаје, при чему Хандке ни у једном тренутку не одбацује друге, неуметничке форме. Стављањем књижевног и уметничког дискурса у први план он само негира примат рационалистички и појмовно утемељеног сазнања, прожетог метафизиком присутности, и у теоријску расправу о уметности уводи поетско мишљење које једино има моћ разлагања, растакања појмова и појмовних, метафизичких система модерне традиције.

Литература

Handke, Peter, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

Хајдегер, Мартин, *Пушњи знакови*, Плато, Београд, 2003.

Bužinjska, Ana / Markovski, Mihal Pavel, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Biblioteka Književne nauke, Kolekcija OSNOVA, Beograd, 2009.

POETIK VON HANDKES PROSAWERK DER GEGENWART

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird die Poetik des österreichischen Gegenwartsschriftstellers Peter Handke behandelt, seine Kunst-, Dichtungs- und Wahrheitsauffassung in der Poesie sowie das Verhältnis der Postmoderne und der Gegenwartskunst zur modernen Tradition

Miloš Jovanović

КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЈУНАКА ЕЛЕМЕНТИМА ПРОСТОРА У КЊИЖЕВНИМ ТЕКСТОВИМА ЗА ДЕЦУ

У раду се анализира функционалност компоненте простора као једног од чинилаца помоћу којих се конституише књижевни јунак. Показује се да су простор и упросторени објекти, детаљи који се у њему налазе, нужно потребни за активности књижевног јунака, а просторна позиција коју они заузимају утиче на њихова душевна стања и расположења, усмерава ток радње и дочарава атмосферу збивања у књижевним текстовима за децу.

Практи се стабилно и динамично функционисање простора и увиђа његов реалистички и симболички смисао. Посебна пажња се посвећује тумачењу спацијалних релација и разумевању значења затвореног и отвореног простора. Сагледава се начин на који амбијентирање, спрегнуто са осталим елементима карактеризације ликов у одабраним текстовима из књижевности за децу, остварује потенцијал духовног и емоционалног осмишљавања дела у целини.

Кључне речи: књижевни лик, карактеризација, простор, спацијалне релације, књижевни текстови за децу

Књижевност треба уврстити у временске уметности, сматрају Велек и Ворен (1991: 250), али има и другачијих погледа на ову проблематику који наглашавају како „ма колико да је истинито да наратив представља репрезентацију догађаја у времену, ништа мање није тачно да он такође представља репрезентацију догађаја у простору“ (Абот 2009: 255). Ако уважимо чињеницу да је „човек спацијално биће“ и да се „свака људска активност збива у простору“ (Рот 2004: 201), јасна је читалачка потреба да „наратив буде просторан колико и временски“. Исто тако је разумљива и тенденција замишљања места догађаја, његових особености и објеката којима је испуњен, као и неминовно повезивање тог простора са актерима збивања, иако „та места не постоје у фикцији на исти начин као што је то случај у стварности“ (Бал 2000: 115).

Читаочева радозналост креира простор и насељава га јунацима јер увођење људи појачава осећај просторности и испуњава га одређеним расположењем (Абот 2009: 259). Поводом наведених запажања поменућемо и покушаје диференцирања појмова места и простора¹, иако смо склони да се у оквиру овог рада ипак ослонимо на флексибилност њихових значења.

Конституисање књижевог јунака, дакле, готово увек подразумева и његово смештање у одређени просторни контекст – „радњи је потребно место, ма колико огољено“ (Абот 2009: 257–258). Чак и када је дескрипција амбијента сасвим редукована, морамо се позабавити сигналимa што их такав вид контекстуали-

1 Марк Оже у својој књизи *Неместа* (2005: 76–79) разматра разграничавање места од неместа и супротност између места и простора, позивајући се при том на Мишела де Сертоа и Мориса Мерло-Понтија, који су ову разлику успостављали одређивањем простора као места оживљеног захваљујући неком кретању, односно као „примењеног места“. Такође, простор се овде помиње као категорија апстрактнија од места будући да се може применити на неку површину или растојање, а геометријски простор се не поистовећује са антрополошким јер овај други носи и егзистенцијалну димензију.

зације одашиље. Корпус нашег истраживања је овога пута омеђен на одабране уметничке приче за децу које чине део обавезних и препоручених садржаја наставе књижевности у млађим разредима основне школе². Отуда је посебна пажња посвећена тумачењу просторних релација и разумевању значења затвореног и отвореног простора у текстовима за децу који би, након овог књижевнотеоријског разматрања, требало да буду методички обрађени, односно приређени за наставну интерпретацију.

Простор је имплицитно потребан за сваку активност коју лик изводи (Бал 2000: 116). Из тог разлога се запоставља семантички учинак ове компоненте нарратива. Подразумева се да је амбијентални декор подређен јунацима и фабули, па се углавном уважава његово реалистичко значење. Али, уместо да буде само неспецифично место догађања, статичан, „фиксирани оквир у којем се догађаји одигравају“, простор може постати и тематизован, као „место које делује“, покретачки утиче на фабуларни ток и добија активну улогу у карактеризацији јунака. Тада ће функционисати динамично, као „фактор који омогућава кретање ликов“ (Бал 2000: 113). То премештање може да буде прелаз из негативног ка позитивном простору, а смер таквог покретања и његови ефекти неизбежно одређују јунакову судбину. Иако није неуобичајено постојање блиске везе „између лика, стања у коме се налази и његовог просторног окружења“ (Бал 2000: 105), у причама за децу није тако често сликање карактера помоћу овог типа описа – понајчешће се наводи само кратка индикација о простору. Дескриптивни осврт на место боравка овде најпре треба да дочара атмосферу збивања и расположење јунака, и сразмерно ретко прераста у метафорички израз социјалног положаја, односно у симболички приказ његовог начина живота. Да би се у уметничкој причи за децу простор појавио као „динамичка вредност“ (Детелић 1992: 304), писац обично прибегава његовом симболизовању: не оспоравајући му реалистичност, онеобичава га и приказује као чудесан, зачаран, језовит или застрашујући, а смисаону поенту често гради на контрастном компоновању пејзажа, ентеријера или опросторених елемената, што учеснике у догађају наводи на одређен тип поступања.

Заузимање извесне позиције у односу на друге носи посебну комуникациону вредност и може се са психолошког, односно антрополошког аспекта тумачити као „проксемички знак“. Лотман (1976: 288) истиче да „језик просторних односа представља једно од основних средстава разумевања стварности“ јер на основу бинарних опозиција, које у нашој свести организују простор, ми заправо стварамо модел организованости који поприма другачија, непросторна значења: антитетички упарени појмови *високо – ниско, блиско – далеко, отворено – затворено* преводе се у нову вредносно изнијансирану значењску раван и схватају се као релације *вредно – безвредно, добро – лоше, своје – туђе*.

У „Бајци о белом коњу“ из мрачног угла тескобне штале, грађевине што отима снагу и ведрину, у коју једва да допире која зрака светлости, јунак одлази у отворен, неомеђен предео, у шумовита пространства која му враћају слободу, виталност и лепоту. Простор као место збивања подстиче јунака да промени постојећу егзистенцијалну форму – тако сазнајемо какве су му намере, жеље, потребе, какав је он у ствари. Уколико мировање, према једном Лотмановом ту-

2 У овом раду сагледавали смо и тумачили везе између књижевних ликова и елемената простора у следећим уметничким причама за децу: „Бајка о белом коњу“ Стевана Раичковића, „Златно јагње“ Светлане Велмар-Јанковић, „Врабац и ласте“ Лава Н. Толстоја и „Лимени петао“ Дејана Алексића.

мачењу (1976: 294–295), изједначимо са сваким потпуно детерминисаним кретањем, оно би наликовало ропству. Супротстављена би му била слобода која доноси могућност непредвидљивог па би кретање отуда могло да се схвати и као метаморфоза и преобраћање. Бели коњ достиже своје преображење, односно повратак у некадашње стање управо захваљујући премештању у квалитативно другачији простор.

Постоје тврдње да све друге поделе којима се свет разврстава на лево и десно или на горе и доле, представљају само изведенице, видљиве манифестације основне поделе на спољашње и унутрашње (Башовић 2008: 41). За просторну структуру текста, према Лотману (1976: 300), опозиција отворен – затворен представља суштинско обележје и има најизразитију организациону улогу. Наспрам отвореног, спољњег простора који је конотиран као туђ, непријатељски и хладан, затворен простор би требало да поседује супротна обележја: да се доживљава и ишчитава као топао и безбедан. У поменутој Раичковићевој бајци објекат који спада у групу затворених јесте штала бркатог Циганина. Међутим, она овде не добија конотацију коју иначе поседује кућа као „свој“ простор јер је повезана с ликом немилостивог газде чији неумерени захтеви чине да коњ који је некада био млад и прав и бео постане болестан, *бангав* и *шарен*. Он је депривилегован јунак и зато би требало да је и побуњен, али њега не покреће пробуђена свест о тежној скучености, него занесењачка омамљеност лунарном светлошћу, коју је угледао усред ноћи, а личила му је на *уску белу стазу*. Само привидно материјализована и привремено, у виду компоненте сижеа, уметнута у бајковни свет, та стаза функционише као спона између две просторне целине и преводи јунака у нове околности где ће се коначно успоставити давно нарушена хармонија. Занимљиво је овде поменути и *враћа* као упросторени предмет, уведен у причу управо у моменту који доноси заплет: „Али једне ноћи дуну изненада ветар и одшкрину врата на штале. До мрачног угла, у коме је таворио коњ, прострла се кроз пукотину трака месечине.“ Башлар (1969: 276) каже да „врата схематизују две јаке могућности које јасно класификују два типа сањарења... постоје једна која су једва одшкринута. Биће довољно да се само гурну! Онда почиње да се наговештава једна судбина“. Бајка се наставља на следећи начин: „И коњ се клецкавим кораком упути из свог угла, одгурну још мало врата и заувек напусти мрачну шталу и бркатог Циганина.“ Очигледно је да су многи елементи које примарно запажамо као потпуно реалистичке детаље простора – од штале, њених углова, врата, стаза, насеобине, плота, до шуме, грабових стабала и извора – овде упослени и у функцији семантизованих просторних компоненти, одређених пунктова у наративу који усмеравају карактеризацију јунака.

Биолошка улога персоналног простора фундаментална је за живо биће, сматрају психолози (Рот 2004: 214), пошто му омогућава слободно коришћење тог простора по сопственој вољи и тиме доживљај независности и неометаности од других (јунак Раичковићевог приче *први пуш* је могао да *закорачи куд хоће*, на ову или ону *страну*, *улево или удесно*). Уметничка бајка углавном наслеђује склоп епског света који је „хоризонталан и не фаворизује правац горе – доле“ (Детелић 1992: 305). Зато бели коњ дуго путује по великим просторствима (стазама, пропланцима, обронцима, бреговима и долинама, равницама), а кад пројури рубовима шуме, он се налази у граничној зони која допушта да буде виђен, али не и да му се приђе. „Главна, опредељујућа црта отвореног простора је његова нуминозност“; у њему постоји низ места погодних за сусрете разних врста, за додир са вишом силом (Детелић 1992: 214). Ноћу је коњ долазио на пропланак, на извор

између три граба, а у оближњој шуми, преко дана, када је бивао заклоњен и заштићен, надоласила је његова пређашња снага. Путовање се, дакле, преиначава у „унутрашњу потрагу јунака за идентитетом и сопственом срећом“ (Опачић 2007: 95). Протагониста ове приче примарно припада спољашњем, отвореном простору. Опасност и претња зато долазе из затвореног, ограниченог, омеђеног света, од зидова и ограда који не штите него везују за неко место (Лотман 1976: 301).

У „традицијском митоепском моделу света унутрашњи, затворен простор... има изразито позитивне конотације“: то је свој, пријатељски и безбедан простор, уједно артикулисан, познат, предвидљив (Детелић 1992: 132). Видели смо, међутим, како очекивање да ће он функционисати као устаљен оквир или да ће сваки пут, на нивоу топоса, бити уважена стална комбинација односа између простора и догађаја – ипак може бити изневерено (Бал 2000: 115).

Прича Светлане Велмар-Јанковић „Златно јагње“ поставља град-тврђаву као амбијентални фон збивања. Дечаџи, Немањини синови, спавају на самом врху куле, у кружној пространој просторији, одвојени од сваке потенцијалне опасности. Али, од подножја до највише тачке на вертикалној оси грађевине води вијугаво степениште, повезује земаљске претње и узвишену недодирљивост, доноси неизвесност и до стадијума опредмећивања појачава Растков страх од вукова чије завијање допире из околне шуме. Кула, степениште, град, шума – елементи су митског универзума, па прича даје повода за размишљање о митолошкој семантизацији простора која иницира посредна сазнања о карактеру лика главног јунака, силини његовог страха и духовној снази којом га, на крају, превладава.

Простор који се налази високо може утицати да се лик осети егзалтирано. Али, ако је он са таквим местом на неки начин конфронтиран, то може и да га депримира (Бал 2000: 115). Кула се у хришћанском предању појављује као „симбол будности и уздизања“: сваки степенник, сваки спрат куле значе етапу у уздизању, а уједно треба да заштите од изненадних непријатеља (Шевалије 2004: 458). Када се оваквој симболичкој подлози дода и круг као „чаробна граница непремостивог... повезаност са небеском и божанском природом...“, симбол заштите коју и јамчи унутар својих граница“ (Шевалије 2004: 447–448), јер су дечаџи ноћивали у соби овалног облика, онда одабрани просторни детаљи репрезентовани у причи доказују како је јунак објективно безбедан, заштићен и сигуран. То нас даље упућује да природу његовог страха разумемо као ирационалну и подржава закључак о дечаковој дубокој несигурности и инфериорности, неспособности да се прилагоди статусним захтевима. Просторно ситуирање лика непосредно је повезано с његовим карактерним цртама и интринзичним стањима. Дакле, затворен простор у овој уметничкој причи за децу престаје да фигурира као традиционално повлашћен и умирујуће заклоњен, већ изазива кошмар, страх од „спацијална инвазије“ (Рот 2004: 213) и „призива хтонична бића која прете смрћу“ (Јовановић 2008: 277). Јунаци из шуме, међутим, не могу да проникну у кућу – везани су за одређен простор (Лотман 1976: 301). Због тога се сам јунак измешта из града-тврђаве и улази у шуму, чиме се активирају сви позитивни потенцијали његовог духовног профила: он открива храброст, спремност на суочавање са својим страхом, али и са собом. Према томе, кретањем јунака у простору аутор симболизује динамику унутрашњег преображаја (Јовановић 2008: 94), а шуми је овде донекле укинута митолошки дата конотација опасног, инферналног места.

„Лимени петао“ је иронично и шаљиво интонирана прича Дејана Алексића чији су ликови припадници пернатог света. Међу петловима се организује певачки двобој, такмичарски концерт где ће певци (Јутривоје – „пернати Паваро-

ти“ и уображени, у свој петловски глас заљубљен Будимир), праћени хором кокошака отпевати „божанске кукурикачке арије“, уз будно око својих телохранитеља, док се ћурке и коке у публици онесвешћују од напетости. Интерференција унапред саопштених главних црта у портрету јунака постигнута је пародијским рефлексима. У причи се, као лик-опонент, појављује и лимени петао на крову, тако да она свој „смисао гради на симболици простора“ (Јовановић 2008: 160–161). Надилази се и анулира реалистичко значење крова као просторне одреднице. Овакво вертикално спацијално измештање имплицира промишљање о животу у неком нарочитом свету, до кога само допиру одједи овог другог, обичног и свакидашњег.

Детаљ у простору добија статус јунака који би, по објективним претпоставкама, требало да се само механички покреће. У први мах он заиста делује неживо (покретљивост, душу и шкрипутав глас му удахњује снага ветра, лимени петао зависи од њене милости). Међутим, његова се улога и те како динамизује током приповедања – постаје равноправан учесник који чак иницира карактерно оспољавање осталих јунака и управља фабуларним током. Приближен небу, ужива у својој изолацији јер једино он, с највише тачке, види многе слабости и мане живог света. Провокативна игра звучног оспољавања лименог петла, близу сунца и надомак небеског бескраја, потакла је приземне сујете и страсти, а повластицу – да се на самом врху крова придружи петлу од лима – добио је само онај који је, прихватајући стање земаљске слабости и ефемерности, одбацио мисао о властитој супериорности. Сlike кретања, преображаја и транслокације територији придају динамична значења (Фараго 2007: 9), а то се даље транспонује на духовни и емоционални капацитет исприповедане целине. Простор је семантизован и утиче на понашање јунака. Према алегоричност не мора увек да буде нарочито примамљива децем узрасту, овде је пресликавање људског понашања доследно, вешто и убедљиво спроведено. Наиме, ликови се јасно опажају као носиоци идејне суштине. Вертикална оса истовремено организује и амбијент наратива, и етички простор: морално обојена вертикала горе – доле крајње је огољена. Предочена је психологија масе која острашћено тражи и глорификује идола: „зло долази одоздо, а спасење доноси полет навише“ (Лотман 1976: 292).

Симболичка вредност просторног елемента остварена је концентрацијом оних мотивских јединица које су најнепосредније повезане с карактерним исходом књижевних јунака: мотив пораза у надменој тежњи за славом, мотив побратимства (с лименим петлом који ублажава Будимиров пораз и срамоту иако се овај највише ругао његовој немоћи), мотив кајања и моралне метаморфозе (уздицањем до позиције лименог петла – највише тачке на крову, близу пурпурних облака).

Књижевни текстови за децу често су исприповедани у првом лицу, које доноси самокарактеризацију – наратор је непосредно присутан као пасивни посматрач и коментарише свет који види и ликове у њему или се истиче као активни учесник у збивањима, што поништава неутралан поглед на ток и исход догађаја. Активност главног јунака-приповедача понекад одлази у посматрање и причање, како каже Бахтин (1991: 174), помињући у вези са овим Толстојеве приче. И заиста ћемо наведену особеност моћи да преопознамо у причи „Врабац и ласте“. Приповедач је пажљив, статичан опсерватор, док ликови из птичјег света преузимају водећу улогу у динамици збивања и према ономе што нам је понуђено као наративни продукт, требало би да, између осталог, разазнамо и посматра-

чев доживљај неких животних односа, његово унутрашње стање, особине, намере, очекивања.

Занимљивост се овде крије у детаљу запаженом у дворишном амбијенту – ластином гнезду под стрехом, у које се, док су оне одсутне, усељава врабац: *с крова слетше врабац, ускочи у гнездо, осврну се, замаха крилима и сакри се у гнезду; заштим промоли отшуд главицу и зацвркуша*. Башлар (1969: 130) наглашава како биће воли да се с неким физичким осећајем среће „повуче у свој кутак“. Такав вид задовољења сопствених потреба један од јунака приче проналази у туђем скровишту, недозвољено, што се може одредити као „спацијална инвазија“, а особа која је упала на нечију територију означити као „инвазор“ (Рот 2004: 213). Кад ласта примети шта се у међувремену збило, *она се устїреми у гнездо... зайишїтиа, залейрша крилима у месїиу и одлїтше*. Персонални простор се, очигледно, увек јавља као проксемички комуникативни знак: „својим понашањем у вези са простором на који полаже одређено право једна особа ставља другима до знања свој однос према том простору и саопштава шта очекује од других. Тако и активности којима истиче своје право на одређени простор и реакције на нежељено коришћење тога простора од стране других представљају комуникационе знакове“ (Рот 2004: 209). Потом је читаво јато долетело да у знак упозорења најпре само погледа врапца. Гост се, међутим, није плашио, јер није ни разумевао шта би могао да буде исход оваквог поступања, које бисмо у људском свету означили као невербално комуницирање, са последицама често тежим и драматичнијим од говором саопштених намера. Доносећи у кљуновима блато, ласте су ускоро потпуно замазале и затвориле отвор на гнезду, зазидале врапца, а онда *одлїтшеле и цвркућући стїале да круже око куће*.

Један упросторени чинилац престаје да фигурира само као денотативно одређен – „гнездо је лежиште које праве птице и неке друге животиње за полагање јаја, негу младих и као заклон“ (РСЈ 2007: 204) и активира се његова фигуративност: „дом, кућа... склониште, уточиште, стедиште, упориште“ (РСЈ 2007: 204); „гнездо је за птицу без сумње топао и угодан стан; оно је кућа за живот“ (Башлар 1969: 131). Значење конотације се постепено успостављају и интензивирају саопштавањем догађаја у чијем је центру фокусирани детаљ, али и преламанњем кроз приповедачку перспективу која одражава људску свест о суштини и сврховитости овог природног пребивалишта. Башлару (1969: 130–138) се такође чини да „писац даје виши тон стамбеној вредности гнезда“, као и да „у свету инертних објеката гнездо добија изванредну валоризацију; оно је наводно савршено и носи обележје сасвим сигурног инстинкта (чудо животињског царства, знак враћања, интимна компонента верности)“.

Поента поменути приче артикулише се преклапањем приповедачеве и реакција супротстављених актера овог догађаја³. Уместо завршног коментара који би резимирао и резонерски проценио етичку тежину виђеног и испричаног, читаочев видокруг се размиче и сада се формира корелативан однос између ужег плана, неочовеченог, али премреженог живим и строгим законитостима и ширег, људског, јер се као последња реч у причи помиње *кућа*. Ту и започиње ефекат одраза и пројектовања на човеков универзум. Размишљање о „динамизмима активног, стално понављаног шћућуривања“ и „сањарење о безбедности“ (Башлар

3 Нараторове ставове према догођеном и његово емоционално реаговање откривамо и из специфичних деминутивних облика којима се у својој језгровитој приповести служи описујући врапца: он помера *главицу*, види се само његов *кљунић*.

1969: 141, 142) постигнути су тако што је испровоцирано укршање две димензије – птичје и човечије, а језгро значењског богатства и могућност ситуационог портретисања ликова добављени су управо избором једне просторне компоненте. Она по свом облику и смислу представља прелазну варијанту између отвореног и затвореног простора, градећи на томе своје метафоричко-симболичке вредности.

Остаје да за ову прилику закључимо како откривање семантичких потенцијала удвостручено кодираниог простора захтева да најпре неизоставно маркирамо координатно поље у које се књижевни актер смешта а потом пратимо тиме задату интерактивност и њену повезаност са карактером и поступцима ликова.

Литература

- Абот (2009): Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Бал (2000): Mike Bal, *Naratologija – Teorija priče i pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Бахтин (1991): Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo -jedinstvo.
- Башлар (1969): Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd: Kultura.
- Башовић (2008): Almir Bašović, *Čehov i prostor: struktura dramskog prostora u Čehovljevim dramama kao koncentrirani izraz dramske strukture*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Велек – Ворен (1991): Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.
- Детелић (1992): Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, Београд: САНУ, Ауторска издавачка задруга „Досије“.
- Јовановић (2008): Виолета П. Јовановић, *Тренови и раскришћа: поетика приповедања Антонија Исаковића*, Београд: Просвета – Алтера.
- Лотман (1976): Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.
- Оже (2005): Mark Ože, *Nemesta*, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug.
- Опачић (2007): Зорана Опачић, Наслеђе бајке Ханса Кристијана Андерсена у делу Гроздане Олујић, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 55, бр. 1, Нови Сад: Матица српска, 89–105.
- Рот (2004): Nikola Rot, *Znakovi i značenja: verbalna i neverbalna komunikacija*, Beograd: Plato.
- РСЈ (2007): *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Фараго (2007): Kornelija Farago, *Dinamika prostora, kretanje mesta: studije iz geokulturalne naratologije*, Novi Sad: Stylos.
- Шевалије (2004): Žan Ševalije, Alen Gerbran, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad: Stylos – Kiša.

CHARACTERISATION OF THE PROTAGONISTS BY SPACE ELEMENTS IN THE LITERARY TEXTS FOR CHILDREN

Summary

This work analyzes the functionality of the space component as one of the factors by which the literary character is established. It is shown that the space and interiorized objects, the details in it, are necessarily required for the activities of the literary character, and that the spatial position they take, affects their mental state and mood, leads the course of the action and describes the atmosphere of the events in literary texts for children.

One can follow the stable and dynamic functioning of space and recognize its realistic and symbolic meaning. A special attention is given to the interpretation of spatial relations and comprehension of open and closed space meaning. The way, in which ambience correlated with other elements of the protagonists characterization in chosen texts from the children's literature achieve the potential of spiritual and emotional designing of work as a whole, has been perceived.

Maja Dimitrijević

СПЕЦИФИЧНОСТИ ДЕЧЈЕГ СХВАТАЊА СВЕТА У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ Ј. Ј. ЗМАЈА

У раду се, с једне стране, разматрају специфичности дечјег схватања света у песмама за децу Ј. Ј. Змаја, на тај начин што се, узимјући у обзир психолошка разматрања, најчешће Жана Пијажеа, Анрија Валона и Лава Виготског, каја се односе на развој мишљења код детета узраста од друге до седме године, анализирају поетски ликови детета у одређеним ситуацијама и играма. С друге стране, у раду се разматра и песнички поступак којим се, захваљујући усвајању одређених законитости у дечјем мишљењу и у односу према свету, постиже приснија веза са дечјим реципијентом.

Кључне речи: одлике дечјег мишљења, машта, игра, песнички поступак, Ј. Ј. Змај

„Све што дете уме то је да живи своје детињство.“
Анри Валон, *Психички развој детета*

Дечји песник, будући стваралац за децу, мора бити добар познавалац дечјег доживљајног света. Ј. Ј. Змај је усвојио у себе све богатство тог света и успео да му да прави израз и значење у својим песмама за децу. Ипак, илузорно би било када бисмо тврдили да су све песме за децу Ј. Ј. Змаја одраз одређених законитости дечјег поимања света. У Змаја налазимо и песме у којима се детету, противно његовом емотивном и интелектуалном нивоу, приписују одређене особине и модели понашања, као и истанчана моћ расуђивања и способност усвајања високих моралних начела. Змај често жели да посаветује и да поучи дете, стога се, зарад поуке, у неким песмама, иде на штету веродостојности дечјег поимања света. Међутим, када пред собом нема за циљ да поучи, песник се показује као врстан познавалац како дечјег доживљајног и емотивног света, тако и игара покренутих дечјом маштом и фантазијом.

Дете на особен начин проматра свет око себе и његове појаве и на особен начин даје тумачење истих. Специфичност схватања света малог детета у многоме је условљено његовим развојем мишљења и нарочитим схватањем каузалних односа. Пијаже дечије мишљење у предшколском добу назива предлогичким, јер се битно разликује од логично-конкретног и апстрактно-логичког мишљења. Дете у том стадијуму још увек није у могућности да разликује субјективно од објективног, као ни да посматра себе изван света који га окружује. Услед такве конфузије субјективног и објективног настају специфична тумачења појава обожена дечјим анимизмом, егоцентризмом и реализмом. Овакве одлике у мишљењу предшколског детета, као и незнатно искуство које поседује, али и способност за маштање и склоност ка игри, у много чему утичу на изграђивање специфичне визије света и његових појава.

Дечји анимизам¹ се односи на дечје веровање да су све ствари и животиње живе и да поседују одређене мисли, осећања, склоности. Међутим, потребно је

¹ Појам анимизма настао је крајем XIX века у оквиру антрополошких проучавања примитивних племена и описује примитивну свест која претпоставља да физикалистичке ствари и силе има-

разлучити анимистичке одлике у мишљењу детета од дечје маштарије и игре. О анимизму говоримо када дете оживљава поједине ствари зато што их тако препознаје. Пошто има незнатна искуства, дете прибегава погрешном тумачењу и схватању околног света и склоно је приписивању одређених одлика предметима, животињама и људима иако их они не поседују. Многи примери из поезије Ј. Ј. Змаја могу послужити као илустрација дечјег анимизма који условљава специфичан поглед на свет који га окружује.

У песми *Мали браћа* очев сат оживљава у очима и мислима дечака. Сат не куца, већ говори: „тика-така“, чиме, сматра дечак, потражује нешто, тј. саопштава неку своју потребу:

„(...)Сат говори: Тика-така!
Брата мисли, хоће млека.
Ала је то мудро!“²

У најранијем ступњу развоја дечјег мишљења, дете мисли да је све око њега живо, затим само оне ствари које се крећу и емитују звуке, док не начини корак ближе логичком мишљењу, па спознајући одлике живих бића напусти анимистичко убеђење. У овој песми анимистичко веровање односи превагу над маштом, дечак уистину верује да је сат жив и да има своје потребе. Пошто је „говор“ сата протумачио као потребу за млеком, дечак ту потребу и испуњава:

„Залио га слатким млеком
Неколико пути,
Брата мисли, сат се најо,
Па сад зато ћути.
Ал' се разумемо!“³

Мали коњаник у истоименој песми успева да оживи столицу и да је у својој игри претвори у коња. Столица оживљава самом песмом, њеном речју. Ова песма представља спој дечјег анимизма и дечје способности да своју игру обогати маштом и свесном самообманом. Последњом строфом столица се претвара у лењу рагу која неће да скаче, али се тиме игра не завршава:

„Раго једна, баш си лена,
Зар те није срам!
Ал' кад нећеш ти да скачеш,
Ја ћу цупкат сам.“⁴

У песми *Несрећа се догодила* оживљена је лутка у игри двеју сестара. Како проблем повређеног колена решава туткало уместо мелема, може се закључити да су машта и преданост игри, као и моћ расуђивања и решавања проблема има-

ју ум и душу и да кроз њих делују богови добра и зла. Нешто касније овај појам прелази у дечју и развојну психологију. У склопу првобитног мишљења анимизам је неодвојив од обреда и религије, док је дечји анимизам, као саставни део развојног процеса, готово неодвојив од дечје визије света и игре. Анимистичке тенденције код деце омиљен су мотив и непресушан извор инспирације многих дечијих песника, како Ј. Ј. Змаја, тако и Душана Радовића, Љубивоја Ршумовића, Александра Поповића и многих других.

2 Ј. Ј. Змај, *Дечје песме*, приредио Др Божидар Ковачек, Одабрана дела Јована Јовановића Змаја, књига VI, Матица српска, Суботица, 1969, 29.

3 Исто, 29.

4 Исто, 33.

ли јаче дејство на сестре него анимизам. Слично је и у песми *Пера као доктор*, у којој дечак одређује терапију за болесну лутку, а која за свој циљ има игру саму.

У неким Змајевим песмама дете разговара са предметима или животињама. У песми *Ко је господар?* девојчица се у разговору надмудрује са шећером. Шећер је у потпуности оживотворен и не само да има моћ говора, већ се одликује и могућностима логичког расуђивања. „Свестан“ свог дејства на људски организам, шећер се нуди девојчици, али јој и прети како ће он постати њен господар када се преједе. Како је дете правилно разумело дејство шећера оно може да господари њиме: јешће га полако или ће осмислити неки други начин да га шећер „не превари“.

Одређене тенденције и манифестације дечјег мишљења, какве су нпр. реализам⁵, анимизам и артифицијелизам⁶, поред тога што утичу на изградњу специфичног погледа на свет, мотивишу и битно одређују игру детета. Анимистичко веровање може подстакнути машту или усмерити игру у одређеном правцу. Управо се у *играма машиће*, како их је назвала Шарлота Билер, учоавају одређене црте дечијег анимизма: храњење играчака, кажњавање играчака, разговор са њима, играње различитих улога, било људских било животињских и сл. У Змаја налазимо велики број песама у којима је дете закупљено оваквим игарама. Поменућемо неке од њих: *Мали Јова*, *Мали трговац*, *Генерал Аца*, *Пера као доктор*, *Наш јунак*, *Бродари на везаном чамицу*, *Мали брод*, *Ноћни сиражар*, *Снешко Белић*.

У *играма машиће* деца теже да се поистовете са одраслим особама из своје околине, па због тога веома често узимају на себе улоге блиских и драгих им особа, чије особине желе да присвоје. Мали Јова из истоминене песме подражава изглед и понашање чика Јове, на тај начин што се пење се на столицу како би био виши, црта бркове, меће наочаре и седу браду, говори озбиљним тоном захтевајући поштовање. Прекор оваквог понашања долази са две стране, и од вршњака и од одрасле особе коју је дете подражавало, али прекор нема тежину осуде већ циљ да подсети дете на то да свако доба има своју вредност и да га врати свету којем припада.

Лав Виготски, разматрајући односе између маште, стваралаштва и реалности, указује на узајамну зависност маште и искуства. Машта се ослања на искуство, али се и искуство ослања на машту. Због тога закључује да је машта код деце сиромашнија него код одраслих и да се „у процесу развоја детета развија и машта, достижући зрелост тек код одраслог човека“⁷. Деца из Змајевих песама најчешће су закупљена играма са луткама и неким оскудним реквизитима као и играма у којима подражавају понашање старијих особа или животиња, што потврђује став Виготског, да се машта увек гради од материјала добијеног из стварности. Змајеви поетски ликови деце доиста нису нарочито маштовити, али плене преданошћу игри и јаком вером у свој имагинарни свет. У песмама као што су *Наш јунак*, *Ноћни сиражар* и *Мали коњаник* уочљива је дететова посвећеност игри и његова уживљеност у улогу. Без обзира на реквизите који нису на-

5 У дечјој психологији (генетски структурализам), овај термин означава транспозицију субјективних стања и садржаја у објективну реалност. Драган Крстић, *Психолошки речник*, Иро „Вук Караџић“, Београд, 1998, 504.

6 У оквиру генетског структурализма (према Пијажеу), артифицијелизам означава тежњу деце да природне појаве смаграју производом људских одлука и делатности. *Психолошки речник*, 54.

7 Лав С. Виготски, *Дечја машића и стваралаштво*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, 40.

рочито убедљиви: стара оклагија место копља, клобук од папира, седло од мара-ме, игра подсредством уобразиље не губи на снази. Валон примећује како „дете може да измашта много мање него одрастао човек, али оно више верује производима своје маште и мање их контролише“⁸. Када имамо у виду наведене особености дечјег мишљења не изненађује то што у Змаја налазимо на велики број песама које за тему имају имагинативну, односно симболичку игру. Према Пијажеу: „Симболичка игра се ослања на мисао али готово само индивидуалну мисао, са врло мало елемената колективног“⁹. Деца из Змајевих песама у овим играма стварају илузорни план који им омогућава да на специфичан начин сагледавају објекте, радње, просторе и догађаје.

Потребно је указати и на херметичност дечијег простора игре, јер у додиру са стварним светом долази до нарушавања илузије без које игра бива онеспособљена. Преносење игре на реални план условљава пораз - у песми *Хвалишиа*, дечак је до савршенства савладао јахање на столици, али јахање на јарцу резултира неуспехом. Код детета је стално присутна жеља да освоји реални свет, али пошто често није у стању да у својим намерама успе дете прибегава привидном решењу, решењу кроз игру или бајковитост. У многим Змајевим песмама попут *Милош и Мара* и *Чишају* дете не прихвата доживљени пораз на реалном плану, па проблем преноси у свој имагинарни свет како би остварило неко, за њега, алтернативно решење, иако оно служи само томе да се проблем замагли.

Још једна веома битна одлика дечјег мишљења јесте синкретизам¹⁰ који се испољава у својеврсној логици повезивања ствари која резултира грешком, стога што дете доводи у везу ствари које међу собом немају никакве логичке везе¹¹. С тим у вези стоји и тзв. дечји реализам, тј. тенденција да се појаве, које су по својој природи субјективне, одређују као објективне и обрнуто. Змајева песма *После сна* указује на реалистичко поимање сна код детета: девојчица Неда је уснила да једе меда, пошто се пробудила: *Она стидае прстие лизати, / Да с' мало ослади*. У мишљењу малог детета сан и јава се налазе у истој равни, па се продукти снова сасвим природно преносе на јаву и надовезују на реалне догађаје.

Предлогични начин у мишљењу условљава и немогућност еманциповања просторно-временских односа од конкретних чулних предмета, лица и ситуација. У песми *Под амбром* девојчица Лела доводи у везу две ствари чија се узрочна повезаност остварује у одређеним временским и просторним координатама. Једном успостављена веза између кишобрана и кише поновиће се у овом случају посве неадекватној ситуацији, с обзиром на то да је Лела у соби, где јој не прети опасност да покисне, а она ипак отвара амбREL.

У песми *Дуга* дато је схватање визуелног ефекта којег око региструје када посматра преламање сунчеве светлости кроз ситне водене капи - дуге, од стране деце различитог узраста. На примеру ове песме могуће је сагледати различите фазе у поимању одређених појава као и ступњевити прелаз од облика мишљења

8 Анри Валон, *Психички развој деце*, превела Невена Нововић-Марчетић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999, 41.

9 Жан Пијаже, Бербел Инхелдер, *Интелектуални развој деце*, превео Милан Милинковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, 34.

10 Синкретизам дечјег мишљења, према Анрију Валону, држи у чврстом јединству замишљене или доживљене околности, не повезујући их међусобно. Дете уочава само сличност између два објекта или две ситуације и има тешкоћа при одређивању сличности и разлика.

11 Др Вера Смиљанић - Чолановић, Др Иван Толичић, *Дечја психологија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1978, 130.

који се оликује чистим уклапањем или чистом асимилацијом, те чији егоцентризам искључује било какву објективност, ка логичкој мисли.

Потребно је још напоменути и то да је дете без остатка у својој емоцији, па како су емоционална сфера и сфера мишљења још увек неразлучиве, целокупно сагледавање појава реалног света добија своје уобличење кроз призму дететових емоција. У песмама попут *Браиша се дури*, *Срда*, *Киселица*, *Мргодница Перса* видимо како су емоционални елементи у стању да однесу превагу над рационалним и колико је све понашање и деловање детета као и поимање света условљено његовим осећањима и тренутним расположењем.

Досадашња разматрања односила су се на утврђивање одређених законитости у дечјем поимању света, појединих фаза у развоју дечјег мишљења, као и мотива игре, а чије су манифестације, посретством поетског лика детета, нашле израза у самој песни. С друге стране, специфичности дечјег схватања света могу се проматрати и као један од чиниоца пресудног за изграђивање песничког стваралачког поступка. Будући да се песма за децу обраћа дечјем реципијенту, помену те одлике дечјег мишљења као што су анимизам и реализам, као и неке још непоменуте као што су егоцентризам¹², финализам¹³, волунтаризам¹⁴, номинални реализам¹⁵, условљавају одређен начин у песничком сликању појава и предмета реалног света, а све у циљу остваривања присније везе између песме и детета.

Песник рачуна на анимистичко предубеђење свог читаоца, па предметима и животињама, небеским телима, временским непогодама и разноврсним појавама који настајују његов песнички свет омогућава да говоре, мисле, осећају. Тако се животиње, у песмама попут *Чворак*, *Дошао врабац да нам нешто каже*, *Мачак иде мишу у свашове*, *Жаба чийа новине*, *Два йса* и у многим другим, одликују како способностима говорења и мишљења, тако и осећајношћу и индивидуалношћу. У наведеним песмама не сусрећено ликове деце, а када их сусретнемо у песмама као што су, на пример, *Деће и лејшир* и *Деће и йшица*, животиње се јављају као њихови потпуно равноправни саговорници. Животиње се од деце, у овим и у многим другим песмама Ј. Ј. Змаја, не разликују ни по интелектуалним, ни по когнитивним способностима. Способне су за јаке емоције, а по својим тежњама јако подсећају не само на децу, већ и на одрасле особе.

Змај својим песничким поступком оживљава и многе предмете. Нарепрезентативнији пример биле би његове загонетке које су дате у форми кратке песме. У њима уочавамо анимистичке тенденције с тога што је коришћена тачка гледишта неживог предмета којег деца треба да одгонетну. На сличан начин су загонетнути млеко, оловка, четка, драво, свећа. Сви ови предмети оживотворени су говором, одликују се мишљењем и познавањем својих карактеристика, па су и способни за игру речима којом загонетају своју природу. Наводимо пример загонетке у којој се деци „представља“ млеко:

12 Пијаже дечји егоцентризам схвата као саставни и природни процес у развоју детета и не треба га изједначавати са егоистичким тежњама које се јављају код неких одраслих особа. Суштина дечјег егоцентризма је у томе што предшколско дете није у стању да сагледа неки проблем из туђе перспективе, већ све појми из своје тачке гледишта и мишљења.

13 Тенденција да се одређеним предметима и појавама припишу трајна и непроменљива својства.

14 Схватање по коме је воља највиши принцип бића, јавља се у свим психичким процесима, не може се свести ни на који други садржај и надређена је целокупном менталном апарату, укључујући и сазнајне функције. *Психолошки речник*, 88.

15 Дете не разликује име, реч (знак) од означене реалности, што се испољава у облику номиналног реализма: нпр. име припада оној ствари коју означава и не може се мењати.

„Ја сам нешто здраво бело,
И пиће сам, а и јело,
Знам да неће никог бити,
Ко ме неће погодити;
И баш зато морам рећи:
Нека ћуте они већи,
То је здраво лако за њи',
Погађајте ви најмањи!“¹⁶

У песми *Ветар* песник је успео да брзом сменом парних рима дочара променљиву природу ветра. Звуковни слој је у складу са семантичким: ветар у своје име описује своја стања подложна сталним променама. Час је као дете, час као вихор, затим цичи као гуја, готово постаје видљив и својом појавом прети деци. Узимањем на себе различитих улога и одлика живих бића, ветар оживљава и стиче свој идентитет, што је у складу са дечјим анимистичким и реалистичким одликама у мишљењу. Слично је и са описом мрака у песми *Мрак*:

„Мислио би човек
Кад погледа мрак
Да је **страшно моћан**,
Да је **силно јак**.

То би било наопако -
Ал' насрећу није тако:
Свећицу зажежи,
А мрак тако **бежи**.“¹⁷

Валон набрајајући најпримитивније облике узрочности код деце између осталих помиње волунтаризам, бајковитост и финализам. Примере за волунтаризам, у којем субјективне жеље као да теже да прегазе стварност и да се ставе на њено место, налазимо у песничким сликама као што су *Кад би....* и *Коњаник*. Такозвана бајковитост представља облик узрочности у којем се начини изражавања стварности још поистовећују са њом самом, те њихове промене као да могу и њу променити. Овакав облик каузалитета Змај користи у песми *УХ! УХ! УХ!*:

„Скочи бува - сунце се оснажи.
Гракну врана - земља се умири.
Штука зевну - море се поврати.
Лаж умукну - небо се исцели.“¹⁸

Како дете није способно за апстрактно мишљење нити је у могућности да схвати апстрактне појмове, песник, руководећи се дечјим схватањем каузалних веза, ипак изналази одређене начине да њихово искуство обогати и оваквим са знањима. У песми *Сунце и ветар*, супарници се надмудрују и опробавају своје снаге. Сунце би се у овој песми могло схватити и као метафора за милост, док би, у том случају, ветар био оличење грубости, бахатости, насиља. Без обзира што деца нису способна за апстрактно мишљење, она интуитивно усвајају одређене симболе и у читању песама или у гледању позоришних представа готово без

16 Ј. Ј. Змај, *Дечје песме*, 133.

17 Исто, 420.

18 Исто, 122.

грешке стају на страну добра и бране његово становиште. С друге стране, у песничким сликама као што су *Лаж*, *Кад изгубиш...*, *Истина*, *Добро и зло*, *Половно знање*, Змај изналази пријемчиве начине да укаже дечјем реципијенту на значење одређених апстрактних појмова, као што су лаж, добро, истина, зло, знање. Он то најчешће чини користећи се метафором, метонимијом и поређењем. Наведене песме имају дидактичку сврху, дакле, песник има за циљ да поучи дете, да му укаже на одређене моралне квалитете или да му упути практичан савет шта не ваља чинити. Како песма не би имала својства какве лекције, Змај, повунујући се одликама дечјег мишљења, изналази један за децу примјемчив начин у преношењу поуке.

Руковођен законима дечјег егоцентризма, Змај у многим својим песмама усваја дечју тачку гледишта и даје објашњење одређених појава из дечје перспективе. Неке од песама у којима је преузета дететова тачка гледишта, односно које су испеване у првом лицу једине лирског субјекта детета јесу: *Мали цршач*, *Ноћни стражар*, *Срда*, *Вредна Даринка*, *Аца гушчар*. У многим другим песмама међу којима су и *Реља у кухињи*, *Лени Рава*, *На љуљашици*, сусрећемо се са говором детета који ће или бити равноправно заступљен са песничким гласом или ће се јављати у већим или мањим сегментима. Деца из ових песама најчешће говоре о својим играма, емоцијама, прохтевима, жељама, будући да нису у стању да усвоје туђу тачку гледишта, а што је у складу са дечјим егоизмом и егоцентризмом.

Мишљење малог детета карактерише дифузност која се испољава у недовољном и нејасном разграничењу субјективног и објективног, материјалног и идеалног, појединачног и општег, ствари и њихових својстава, временских и просторних односа, што га често води у погрешно тумачење појава и догађаја. С, друге стране, дете користећи грађу из реалног света ствара, посредством маште, свој имагинарни играчки свет, који се, добијајући нове димензије и отварајући нове просторе, одваја од реалног света, па често остаје недоступан одраслима. Дечји свет, по свему судећи, носи специфичности које би дечји песник морао да разуме, како његове песме не би остале стране малом реципијенту. Анимистичке одлике дечјег мишљења, као и егоистичке, реалистичке и артифицијелистичке непресушан су извор инспирације за дечје песнике. Змајеве песме осликавају све богатство дечјег света и специфичност дечје тачке гледишта и пружају бројне примере за анимистичко тумачење најразличитијих предмета, појава и животиња. Финалистички и артифицијелистички начини у тумачењу физичких појава, као и специфичности дечјег егоизма и егоцентризма такође налазе израза у овим песмама. Змај се показао и као врстан познавалац игара и непресушног извора дечје маште. На граници између субјективног и објективног, реалног и измаштаног, конкретног и апстрактног, Змај ствара песничку визију света, у потпуности разумљиву дечјем реципијенту, управо зато што је грађена на принципима дечјег поимања света.

Литература

Анри Валон, *Психички развој дјетета*, превела Невена Нововић-Марчетић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.

Др Вера Смиљанић - Чолановић, Др Иван Толичић, *Дечја психологија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1978.

Драган Крстић, *Психолошки речник*, Иро „Вук Караџић”, Београд, 1998.

Жан Пијаже, Бербел Инхелдер, *Интелектуални развој деце*, прево Милан Милинковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.

Ј. Ј. Змај, *Дечје песме*, приредио Др Божидар Ковачек, Одабрана дела Јована Јовановића Змаја, књига VI, Матица српска, Суботица, 1969.

Лав Виготски, *Дечја машта и стваралаштво*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005.

Мирјана Дуран, Дијана Плут, Мирјана Митровић, *Симболичка игра и стваралаштво*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988.

Тихомир Петровић, *Књижевност за децу - теорија*, Учитељски факултет, Сомбор, 2005.

CHILDREN'S PERCEPTION OF THE WORLD IN THE POETRY OF J. J. ZMAJ

Summary

One aspect of this work analyzes the specific characteristics of the way children perceive the world around them, as shown in the poem by Jovan Jovanovic Zmaj, by taking into consideration the psychological findings, especially those by Jean Piaget, Henri Wallon, and Lev Vygotsky, which deal with the development of thinking in children of the age between two and seven. By reflecting on these, the article analyzes the poetical characters of children in specific situations and games. The other aspect of the work examines the poetic method which is used to establish a closer connection to the child recipient due to adopting certain patterns of children behavior and thinking about the surrounding world.

Jelena Veljković-Mekić

ОКВИРНА СЦЕНА КАЗИВАЊА КАО КОМПОЗИЦИЈСКО И СЕМАНТИЧКО СРЕДИШТЕ СКАЗ-НАРАЦИЈЕ (У ПРОЗИ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА)

У раду се анализира карактеристични положај оквирне приче, односно оквирне сцене приповедања на примерима прозе Драгослава Михаиловића. Показује се да различити положаји приповедача у току наратије, различите временско-просторне равни оквирне и централне сцене приповедања, као и динамика њиховог међусобног односа, пресудно одређују значењски ниво приповедног текста. Ово је посебно значајно за сказ-наратију са редукованим капацитетом наратора да из сопствене перспективе тумачи фикционални свет.

На примерима се показује како оквирна сцена казивања, не губећи ништа од своје основне улоге у сказу – обезбеђивање специфичне аутентичности исказа, постаје и простор за успостављање и међусобно укрштање најзначајнијих семантичких и симболичких аспеката дела. Поред тога што одређује временске и просторне границе наратије, оквирна сцена успоставља и ексклузивну позицију за посматрање, разумевање и тумачење приповеданог у оквиру самог текста.

Кључне речи: оквирна прича, приповедни оквир, Драгослав Михаиловић, наратологија

1.

Проблемима односа оквирне и централне приче модерна наратологија поклања извесну пажњу још од својих почетака, али то питање постаје теоријски посебно занимљиво током осамдесетих, у радовима Мике Бал¹ и, нарочито, Риммон-Кенан². Оквирна прича, понекад једноставно дефинисана као композициони захват приликом организовања приповедних збирки (*Декамерон*, *Хиљаду и једна ноћ*), сагледава се све више као специфична наративна стратегија, далеко важнија за разумевање функционисања наратива уопште. Појмови `frame` или `matrix narrative`, и њима еквивалентни `embedded` или `hyponarrative`, као и термилошко и хијерархијско разликовање наратије првог и другог степена, указују на разумевање важности оквирне приче у односу на семантичку и композицијску целину приповедног текста.³ Показује се да различити положаји приповедача у току наратије, различите временско-просторне равни оквирне и централне сцене приповедања, као и динамика њиховог међусобног односа, пресудно одређују значењски ниво текста.⁴

1 М. Бал, *Наратологија – Теорија приче и приповедања*, Народна књига – Алфа, Београд, 2000.

2 S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction – Contemporary Poetics, 2nd edition*, Routledge, London & New York, 2002.

3 G. Prince, *A Dictionary of Narratology, Revised Edition*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 2003.

4 H. P. Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative, 2nd edition*, Cambridge University Press, 2008, 28-30.

Међутим, оно што, понекад у прикривеном облику, важи за приповедање уопште, постаје потпуно очигледно у оквирима карактеристичне сказ-нарације. Наиме, редуковани медиативни и рефлексивни капацитет сказ-приповедача, његова формацијски нужна умањена могућност да из сопствене перспективе тумачи фикционални свет дела и организује сложеније приповедне облике (ради се, по правилу, о личностима са маргине, необразованим, неписменим јунацима) покреће друге наративне механизме како би се поменута значењска перспектива проширила, а „једноставност“ централне приче осветлила на нов начин.

Уосталом, оно што у великој мери разликује сказ-текстове Драгослава Михаиловића од сличних приповедачких поступака из седамдесетих и осамдесетих година прошлог века јесте вешто изграђена оквирна прича, односно оквирна позиција приповедања која суштински мења симболику и значење „унутрашњих“ прича тих дела.⁵

Мада би било занимљиво пратити развој Михаиловићевог сказа од његових раних приповедака (што би, између осталог, показало да се овај аутор никада приповедачки не понавља, већ промишљено и инвентивно истражује могућности поменуте технике), наш рад ће се задржати на два далеко најпознатија и најцењенија дела, као врхунаца његовог сказ-стваралаштва. Ради се о романима *Кад су цветале џикве* и *Пејријин венац*.

2.

Већ прва Михаиловићева сказ-прича, *Чејрнаестио џушовање*⁶ (1960), показује све предности јасно постављене оквирне сцене приповедања у нарацији овог типа. Илузија говорне ситуације бива додатно оснажена смештањем приповедачевог монолога у шири контекст. Отуд и сâм почетак приповетке, осим што представља формални увод у причу која следи, има и повратни карактер – упућује и на имагинарни дијалог који му претходи:

„Кажете, значи, да сам крив. Људи сте учевни, дођете му као нека господа, па боље знате од мене: можда и јесам. Ја сам човек прост, ја то не знам.“⁷

Прва реченица приповедача јесте одговор на (не)постављено питање, односно претпостављену, гласно изговорену оптужбу (које у тексту – нема). Постигнут је утисак укључивања у разговор који већ траје, чиме се, заправо, потенцира кључни ефекат сказа – разговор се одвија *независно* од текста, читалац заузима позицију некога ко се *укључује* у слушање исповести која *аушентично* (а на овој је особини нагласак) *јостоји* и без текста који читамо.⁸ Сама поставка имплицира да је текст само *записани гео* неког ширег казивања коме је и хијерархијски подређен. Овакву наративну поставку Михаиловић ће конструисати у сваком свом сказ-тексту.

У роману *Кад су цветале џикве*, међутим, не губећи ништа од своје основне улоге, оквирна прича неочекивано добија на значају – она технички успоставља

5 Љ. Јеремић, „Нова српска приповетка“, у: *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978, 32.

6 Касније познатија као приповетка „Путник“ из збирке *Фреде, лаку ноћ*, НИП Политика, Београд, 1990.

7 Д. Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, НИП Политика, Београд, 1990. 19.

8 „Таква примењена наративна стратегија читаоца наводи на помисао да се приповедање које се пред њим развија зачиње у самој суштини живота, јер се и сама суштина живота најефектније артикулише кроз причу и причање“, М.А. Ивков, „Судбинско и трагично“, у: *Најлепше приче Д. Михаиловића*, Просвета, Београд, 2003, 9.

окружење сказа (односно, омогућава илузију непосредног, *ауџентичног* казивања), али постаје и простор за преламање и укрштање специфичних семантичких и симболичких аспеката дела.

Одмах треба приметити – поред тога што одређује временске и просторне границе наратије, оквирна сцена овог романа успоставља и ексклузивну позицију за посматрање, разумевање и тумачење приповеданог у самом тексту. Свако коментарисање и промишљање догађаја враћа приповедање на *оквир* и на том односу између оквирне и централне приче формирају се и, како приповедање одмиче, све више затежу наративне нити пресудне за разумевање и тумачење уметничке целине овог дела.

Приповедна структура овог романа обухвата, наиме, два одвојена временска и просторна плана приче. Оквирној сцени припада *први план* – простор Естерсунда у Шведској и време причања. Она је од почетка постављена и упорно одржавана као једина непосредна стварност и поуздано садашње време казивања, што је чини основним упориштем и исходиштем наратије. Са друге стране, сама исповест главног јунака припада *другом плану* (и другом простору), времену приче и стварности коју приповедач покушава да оживи својим приповедањем, свету у коме се одиграва централни предмет казивања. Потпуна раздвојеност поменутих просторно-временских планова, као и однос који се међу њима успоставља током приповедања, од пресудне је важности за разумевање механизма који омогућавају функционисање сложене уметничке замисли овог дела.

Поменута *раздвојеност* није успостављена само на нивоу конкретне сижејне организације приче. Њена важност далеко превазилази формално разликовање две међузависне наративне сцене. Да је простор оквира суштински другачији од централног симболично је, и веома јасно, истакнуто одмах, на самом почетку књиге – када главни јунак, у првом поглављу, пре него што крене са сопственом исповешћу и *унутрашњом* причом романа, описује своје узалудне покушаје да из избеглиштва дође до вољеног Душановца. Та кратка уводна епизода која припада оквирној причи⁹ и, наизглед, само поставља сцену за важне догађаје који следе, на изузетно упечатљив начин одређује спољашње и унутрашње границе унутар којих се креће и опстаје главни лик овог романа. Међутим, она има још једну, не тако очигледну али, заправо, кључну функцију – открива суштинску различитост и почетну неспојивост наративних планова приче и самог причања. Она дискретно указује на темељну раздвојеност оквирне и унутрашње приче романа.

Наиме, у поменутој епизоди главни јунак успева, нимало случајно, да прође једину видљиву, а заправо најмање битну међу – државну границу бивше домовине (између Аустрије и Југославије). Али, већ у следећем тренутку он се зауставља: суочава се са другом, невидљивом – а у оквиру мотивационе структуре романа далеко важнијом препреком – сопственом, унутрашњом (назовимо је *психолошком*) баријером. За наше истраживање, међутим, најважније је то да његова „необјашњива“ немоћ да из Словеније настави даље према Душановцу указује и на трећу границу, успостављену у оквиру самог модела приповедања, на ону између наративних планова приче: приповедач се овог пута налази пред границом коју никако и није могуће прећи – оном која раздваја два наративна света, али и два времена. Разочараном јунаку приповедање се, потом, указује као једи-

9 Д. Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Аутор, Београд, 2004, 14.

ни преостали начин повратка и тек тада, након јасно постављеног наративног оквира, право казивање коначно може да крене.

Међутим, овако наглашена почетна раздвојеност временско-просторних планова приповедања дата је из једног веома важног разлога: како би била не-приметно, поступно и доследно нарушавана. Исповест главног јунака, евокација догађаја који од дечачке безобзирности, преко катарзичног финала воде до катастрофичног епилога, постепено и све јасније указује и на њихову каузалну повезаност. Приближавање наративних равни, на самом крају, у ефектно изведеном завршетку романа, кулминира управо њиховим међусобним прожимањем и преображајем. На позадини сурове и упечатљиве стварности исприповеданог, једног света и једног времена који су прошли и који више не постоје, и „садашњи“ временски план почиње да се мења и деформише. Његова почетна стабилност и извесност растачу се и губе преображавајући се у привид и безвременост. Оквирна сцена почиње и завршава причу у формалном смислу, али не остаје ван атмосфере приповеданог већ и сама бива њоме обухваћена, остварајући својом метаморфозом повратни утицај на централну причу: отвара специфичан угао и формира нарочиту, брижљиво конструисану перспективу сагледавања трагичног живота главног лика. Она бива на крају измењена на такав начин да из темеља подрива почетне карактеристике приче у погледу атмосфере, тона и значења, баца ново светло на све до тада испричано и, у буквалном смислу, враћа на почетак приповедања и ново читање. Ова особина, уосталом, може се пратити у већини Михаиловићевих текстова и указује на веома битан елемент његове поетике уопште.

3.

Пажљива анализа *Петријиног венца*, наредног Михаиловићевог романа, открива да је аутор начинио корак даље у истраживању потенцијала који оквирна сцена приповедања може имати. Приметићемо како се онај познати индиректни наговештај, за Михаиловића тако карактеристичан, да слушамо само једну од мноштва прича, да се укључујемо у приповедање које траје и без нашег учешћа у њему, овде претвара у основни композицијски принцип. Роман заиста и почиња на обједињавању (наизглед само механичком) различитих, међусобно одвојених приповести једног истог приповедача. Распоред приповедања у књизи није хронолошки линеаран и не следи временски план фабуле (као што је то било у *Тиквама*). Сложена игра антиципација и ретроспекција којој прибегава наратор формира, на први поглед, неуједначену и некохерентну целину. Читаво дело изгледа као скуп засебних, самосталних казивања која наговештавају, прожимају, подразумевају и понекад понављају једно друго, појачавајући тако устисак произвољности и одсуства било какве спољашње организованости.

Јединствен приповедани свет, поред наратора, јесте оно што остаје заједничко свим казивањима. Оквирна сцена приповедања у техничком смислу обезбеђује јединство, али и, на симболичан начин, обележава улазак и указује на излазак из тог света. Приповедање по правилу прати следеће кораке:

полазак са наративног оквира → улазак у једну од приповести → повратак на оквир → улазак у наредну причу...

Почетак и крај сваке приповедне целине јасно је означен сигнаlima оквира. Тако у једном поглављу романа наилазимо на директна обраћања припове-

дача слушаоцу казивања (*the narratee* - у Женетовом значењу речи¹⁰). У наставку исте приповести, како казивање узима маха, нема таквих повратака на оквирну сцену. Приповедање је сада у потпуности окренуто свету Петријине приче и ту остаје све до краја поглавља које почиње реторским питањем приповедача: „Шта је после било?“ и завршетка који коначно враћа причање на оквир и на прекинути разговор наратора са слушаоцем казивања.

И тако бива са сваком од приповести које Петрија упућује свом немом слушаоцу. Али већ је овде потребно указати на једну битну разлику у односу на приповедање у *Тиквама* и препознати настојање аутора да технику додатно прилагоди захтевима жанра, односно конституишању обимније прозне целине. Оно што посебно карактерише и усложњава оквирну сцену *Петријиног венца* јесте жив однос који се успоставља између *приповедача*, са једне стране, и *записивача исповести*, са друге. Искључиво кроз Петријина обраћања саговорнику, као одјек њених питања без одговора, делом се уобличава и овај лик, па скоро да примећујемо извесно зближавање и разумевање између њих какво нисмо могли да опазимо у претходним делима.

„Је л пушиш?

Онда запали цигару. Дуван ти је добра ствар. Кад би мушкарци мене слушали, сви би пушили. Ајде ти запали, а ја ћу да ти скувам кафу. Каки је то мушкарац који не пуши?

Ма јок, запали одма. Па ћеш после опет. Ја сваком човеку који дође код мене одма кажем да запали цигару. (...)

Које су ти то цигаре? Бога ти. Мој Миса није те пушио. Овде се таке, чини ми ске, не продају.

Мислиш? Нисам видла. Ал лепо меришу. У, баш лепо.“¹¹

Разлози за овакву промену једним делом су очигледни. Након наглашено неутралног и скоро неприметног сведока причања из романа *Кад су цветале тикве*, уобличавање и делимично конкретизовање ове наративне инстанце у *Петријиним венцима* постаје и могуће и пожељно у оквиру специфичне атмосфере, тона и структуре дела. Међутим, било би наивно претпостављати да је његов измењени положај случајан. Неми слушалац казивања бива на овај начин непосредније везан за приповедни свет романа, његова позиција *адресата* Петријиних обраћања функционално је значајнија, а то већ има своје, само на први поглед, скривене разлоге којима морамо поклонити више пажње.

Поједностављено речено приповедни оквир овог романа могао би се описати овако: један исти приповедач, истом саговорнику, говори о свом животу. Додуше, у овом случају он то чини у више различитих и међусобно одвојених причања, па би ствар само у том погледу била сложенија. Исто као у *Тиквама*, рекло би се, свако посебно казивање поседује и заједничку оквирну сцену која их све и формално повезује.

Међутим, оно што заиста разликује *Петријин венац* у овом смислу и чини га суштински сложенијом наративном структуром од прозе *Кад су цветале тикве* јесте постајање *још једног*, додатног, теже уочљивог али једнако важног приповедног оквира. Дакле, поред поменуте сцене казивања која отвара и затвара свет приповедања на почетку и на крају сваке засебне приповести, и читав роман (дакле, књига у целини) поседује још један – спољашњи оквир приповедања,

10 G. Genette, *Narrative Discourse, an Essay in Method*, Cornell University Press, 1983, 259-262.

11 Д. Михаиловић, *Петријин венац*, НИП Политика, Београд, 1990, 7. 161.

и он ће, између осталог, пресудно утицати на структурисање ове целине у роман, а не у збирку приповедака. (Полемика о жанровском одређењу *Петријиног венца* започета његовом дисквалификацијом као збирке приповедака из конкуренције за НИН-ову награду за роман године 1975, преко покушаја да се одреди као засебна гранична прозна врста – *венац приповедака*¹², траје све до данас.)

Покушаћемо да поменути двоструки оквир приповедања ближе одредимо.

4.

Речено је да нарација по правилу креће са *оквирне сцене*: свака Петријина приповест почиње обраћањем записивачу, ненаметљивом и стрпљивом сведоку њених казивања. Међутим, постоје и два скоро неприметна али веома важна изузетка од овог правила. Први је сâм почетак књиге. Иако је по свим осталим особинама нарације изведена у потпуности у маниру остатка приповедања, кратка уводна прича – *Пи воду и ћући* – ипак излази из круга „обичних“ причања. У свом почетном, најкраћем обраћању, мада говори на потпуно исти начин како ће то чинити све до краја романа, главна јунакиња, ипак, „приповеда“ другачије. Значајна разлика је у томе што *оквирна сцена* о којој смо раније говорили, она са које иначе крећу сва Петријина казивања, тада још увек није постављена. Инстанца која у овом случају очигледно недостаје јесте управо поменути, увек присутни, ненаметљиви слушалац казивања – женетовски *narratee*. Како ће се он дословце први пут појавити тек у следећем поглављу, на почетку приповести *Увеличане слике и досадне мачке*, поставља се логично питање: Ко ме се Петрија обраћа на самом почетку романа?

Јасно је да се у уводном казивању ради о специфичној приповедачкој позицији изван или *изнад* уобичајене оквирне сцене. То је онај изузетни тренутак нарације када Петрија „говори“ без посредника, када још увек није остварена веза *narrator* ↔ *narratee* карактеристична за сва остала приповедања. Пошто се овде, дакле, не обраћа свом стрпљивом слушаоцу, очигледно је да се врши свесно прекорачење уобичајене приповедне поставке и комуникациони канал бива успостављен према другој наративној инстанци – Петрија се, наиме, на самом почетку књиге дискретно обраћа (подразумеваном) читаоцу.

Ова чињеница чини статус кратког текста *Пи воду и ћући* сасвим посебним и веома важним у оквиру грађења целине дела. Отуд и његова наглашена симболичка функција: он сâм представља увод, пролог и амблем целине. Читалац овде први пут „чује“ и упознаје Петријин глас, непосредно открива тон, атмосферу, ритам овог романа, али и више од тога – као у неком наизглед немарно склопљеном колажу указују се пред њим и кључни ликови Петријиног живота и причања; покрећу се и главне теме – губитак деце, лекари и болест, мука и страдање; чак се супротстављају и два основна принципа дела – ћутање (које наратор гласно саветује) и причање (коме одмах затим приступа). Све важно је већ овде, на самом почетку дато, али ликови и догађаји, мотиви и теме, тек ће кроз многа казивања која следе пронаћи и заузети своје право место у причи и на крају зазвучати на јединствен и хармоничан начин у сложеној композицији коју граде.

Поново имамо прилике да се уверимо, и без посебног залажења у тематску раван текста, у значај који приповедни оквири имају за успостављање уметничке целине дела. Спољашњи рам сваког Петријиног казивања, какав се и раније мо-

12 Г. Радоњић, *Вијенац приповедака, гранични жанр у српској књижевности педесетих до седамдесетих година XX вијека*, Просвета, Београд, 2003.

гао учити у Михаиловићевом сказ-приповедању, заправо представља унутрашњи оквир читавог романа, везивно ткиво између различитих причања. Појава стрпљивог слушаоца казивања (the narratee) поуздани је сигнал да се налазимо на унутрашњем оквиру. Његово одсуство, међутим, једнако је функционално – сва појединачна причања заједно заокружена су, обухваћена спољашњим оквиром који, између осталог, одређује и жанровску природу читавог текста. Без разумевања ове чињенице тешко је кренути у тумачење симболике и значења како појединачних причања тако и целине дела.

Слично је и са завршетком књиге – са оним важним тренутком у приповедању када се спољашњи оквир приповедања логично затвара. Овде, такође, налазимо на већ испробану поставку из романа *Кад су цветале шикве*, али овог пута функционално уклопљену у формирање наративног оквира посебне врсте. Само казивање одвија се у координатама једне стварности, подразумева садашње време, док су приповедани догађаји смештени у ближу и даљу прошлост. На крају причања откривамо већ познату наративну ситуацију – укрштају се и спајају приповедачко и приповедано време. Време о коме се у роману говори сусреће се са временом у коме се казује.

Овде је важно обратити пажњу на затварање наративног круга. На последњим страницама дугог Петријиног казивања, када се завршава њена поетска визија небеских свирача на сеоском гробљу, из наративног ткива дела поново не приметно нестаје (и до краја се више не враћа) до тада незаобилазни *записивач казивања*. Не ради се, наравно, ни о каквој приповедачкој недоследности. Управо је обрнуто: Петрија се, као и на почетку романа, обраћа неком „иза њега“ и приповедање, по други и последњи пут, излази на свој *спољашњи оквир*. Тиме се склапа и целина читавог романа који унутар себе садржи неколика обраћања неком саговорнику.

Употребом приповедних оквира и прецизним постављањем наративних инстанци омогућена је суштинска обједињеност наглашено диспаратних казивања. Тематско јединство Петријиних причања њена је мање важна карактеристика. Без наративнотехничких услова целина би могла да остане хаотична и нецелисходна, у извесном смислу, какофонична. Оваквом поставком, међутим, дискретно вођена од ненаметљиве уводне теме до снажне завршне оркестрације, претвара се у логичну и заокружену приповедну симфонију.

5.

Михаиловићев осећај за организовање упечатљиве и уметнички функционалне оквирне сцене приповедања очигледан је, и ова наративна поставка постала је уобичајено „јакو место“ његове прозе. Оквирну сцену приповедања, иначе стандардну особину сказа, наш аутор мајсторски развија и непрестано мења од самих почетака па до најпознатијих текстова. Пре свега уочава и користи једну њену важну особину – илузија говорне ситуације додатно се појачава смештањем приповедачевог монолога у шири контекст, што доприноси постизању аутентичности исказа. Међутим, Михаиловићева наративна стратегија је много шири од овога: оквирна сцена казивања у брижљиво изграђеном односу према централној причи, спремна је да оствари двоструку функцију – она технички успоставља окружење сказа, али, истовремено, постаје и функционални део тематске равни приповедне целине. Осим што отвара и смислено затвара целокупно казивање, упућује и на најважније тематске карактеристике читаве приповетке. У роману *Кад су цветале шикве* оквирна сцена постаје и ексклузивни простор

за посматрање, разумевање и тумачење приповеданог у границама самог текста, док у *Пејријиним венама* добија и улогу композицијског принципа који жанровски одређује целину приповеданог и то – супротно од примера које наратологија уобичајено нуди – не као збирку приповедака, већ управо роман.

Литература

I Извори:

Драгослав Михаиловић, *Фреде лаку ноћ*, НИП Политика, Београд, 1990.

Драгослав Михаиловић, *Као су цветале шикве*, Аутор, Београд, 2004.

Драгослав Михаиловић, *Пејријин венац*, НИП Политика, Београд, 1990.

II Библиографија:

H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative, 2nd edition*, Cambridge University Press, 2008.

Мике Бал, *Наратологија – Теорија приче и приповедања*, Народна књига – Алфа, Београд, 2000.

Gérard Genette, *Narrative Discourse, an Essay in Method*, Cornell University Press, 1983.

Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, Cornell University Press, 1988.

Милета Аћимовић Ивков, „Судбинско и трагично“, у: *Најлепше приче Д. Михаиловића*, Просвета, Београд, 2003.

Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Београд, Просвета, 1978.

Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology, Revised Edition*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 2003.

Горан Радоњић, *Вијенац приповедака*, Просвета, Београд, 2003.

Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction – Contemporary Poetics, 2nd edition*, Routledge, London & New York, 2002

Shlomith Rimmon-Kenan, „Naracija: Razine i glasovi“, у: *Uvod u Naratologiju, zbornik tekstova*, Osijek, 1989.

FRAMING NARRATIVE AS COMPOSITIONAL AND SEMANTIC CENTER OF SKAZ-NARRATION

Summary

The paper analyzes the distinctive location of the framework story or framing narrative scenes on the examples of Dragoslav Mihailovic's prose. It shows that different positions of the narrator in the narrative, the different time-space plane between frame and the central narrative scene and the dynamics of their mutual relations, crucially determine the semantic level of the text. This is particularly important for skaz-narrative because of the reduced capacity of the narrator's own perspective to interpret fictional world.

It shows how framing narrative scene without losing any of its essential roles in skaz - providing specific statements of authenticity - becomes a space for major intersection of semantic and symbolic aspects of the work. The scene establishes a framework and an exclusive position to observe, understand and interpret of narrated within the text itself.

Key words: frame story, narrative frame, Dragoslav Mihailovic, narratology

Branko Ilić

АУТОРИ

Никола Бубања

Никола Бубања је рођен 1978. године у Крагујевцу. Дипломирао је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу). Магистрирао је на Филолошком факултету у Београду, где ради на докторату. Запослен је као асистент на предметима из енглеске и америчке књижевности на Катедри за англистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Члан је редакције часописа *Липар*. Поље научног интересовања: енглеска књижевност – поезија 17. века. Електронска адреса: nikola.bubanja@gmail.com

Маја Ђук

Маја Ђук рођена 1983. године. Дипломирала је 2007. године на одсеку за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. Октобра 2009. године на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву одбранила је магистарски рад *Књижевности као огледало културног идентитета – проза српске дијаспоре у Канади*. Новембра 2009. године, на Филолошком факултету у Београду, пријавила је докторску дисертацију *Митолошки мотиви у делима Маргарет Етвуд*. Поља научног интересовања су јој енглеска књижевност у доба ренесансе и постколонијализам и постмодернизам у канадској и америчкој књижевности. Електронска адреса: maki_cuk@yahoo.co.uk

Јелена Кнежевић

Јелена Кнежевић (1977, Нови Сад), теоретичар књижевности, магистрирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, радом на тему *Рецепција немачке књижевности у Црној Гори до 1945. године*. Основне студије завршила на истом факултету, на групи за Општу књижевност и теорију књижевности. Од 2008. године докторанд је на истом факултету, и одобрен јој рад на тези *Концепти лејоше у немачкој балади*, код менотора професора др Слободана Грубачића. Од октобра 2003. године ради на Филозофском факултету у Никшићу, на студијском програму за њемачки језик и књижевност, као сарадник на предметима Њемачка књижевност и Историја њемачке културе, што су и области у којима истражује и пише: њемачка балада, Шилерова естетика, образовни роман и новија српска књижевност, женско писмо у њемачкој књижевности. Електронска адреса: jelenak@ac.me

Александра Марић

Рођена 1984. Године у Београду. Септембра 2007. године дипломирала на Филолошком факултету у Београду (одсек за Англистику), а марта 2009. године уписала се на Докторске студије на овом факултету (смер наука о књижевности). По дипломирању, ангажована за извођење вежби на Филолошком факултету у Београду, из предмета Енглеска књижевност: специјални курс (Шекспир) и Енглески језик као изборни предмет. Од октобра 2008. године запослена на Факултету информacionих технологија на предметима Енглески језик 1, 2 и 3 (за информатичаре), а на Филолошком факултету ангажована за извођење вежби из Енглеског језика као изборног предмета. Од фебруара 2009. године помоћник је уредника часописа *Philologia*. Области интересовања: савремена англофона књижевност, културолошке студије, стручно и књижевно превођење. Електронска адреса: anjamaric@gmail.com

Ања Антић

Ања Антић основне студије је завршила 2008. године на Филозофском факултету у Новом Саду, на Катедри за француски језик и књижевност. Године 2009. завршила је и мастер студије (Романистика), на истом факултету, где се у јесен 2009. године уписала на докторске студије (Наука о књижевности). У току основних студија добила је Универзитетску награду за темат под насловом „Паскал у деветнаестом веку, између Бога и сатане“, 2007. године. Током мастер студија усмерила се према француској књижевности двадесетог века. Поље интересовања: француски правац Нови роман, књижевност постмодерне и аутори с краја 20. века. Електронска адреса: anjaantic@eunet.rs

Биљана Милојевић

Рођена је 1984. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2008. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (група за српски језик и књижевност). На докторске студије из књижевности уписала се 2009. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Поља научног интересовања су: реализам у француској и српској књижевности, компаративни приступ. Електронска адреса: biljanamilojevic@live.com.

Наташа Панић

Наташа Панић је рођена 7. јуна 1978. године у Добоју. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду 2009. године, одбравивши магистарски рад *Рефлексија књижевнокритичког и књижевно-теоријског рада Вирџиније Вулф у романима* Госпођа Даловеј, Ка светионику и Таласи. Основно поље научног интересовања: теорија и поетика романа, посебно романа двадесетог века. Електронска адреса: ntpn78@gmail.com

Вирџинија Поповић

Вирџинија Поповић, асистент на Одсеку за румунистику у оквиру Филозофског факултета у Новом Саду. Наслов магистарске тезе: *Напурализован у румунској књижевности до Првог светског рата*. Пријавила је тему докторске дисертације под насловом *Poesis u mathesis у песничком делу Јона Барбуа*, у оквиру које истражује утицај математичких симбола на стварање песничког дела румунског модерног песника, парнасовца и херметичара Јона Барбуа. Објавила је монографију *Pavel Gătăianțu, contribuții la monografie*. Области научног интересовања: писци 19. и 20. века, румунски и српски симболисти и постмодернисти, као и савремена румунска књижевност из Војводине. Члан је уредништва три часописа: *Europa*, домаћи часопис; *Tradiția*, домаћи часопис; *Alloquor – Studia Humanitatis Iassyensia, академски часопис Румунија*. Електронска адреса: popovic.virdjinija@gmail.com

Љубица Васић

Љубица Васић рођена је 1983. године у Крагујевцу. Дипломирала је у октобру 2006. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу на групи за Енглески језик и књижевност, а сада је студент треће године докторских студија Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, на одсеку Наука о књижевности. Учествовала је на конференцијама у Крагујевцу, Београду, Бања Луци, Нишу, у Крајови (Румунија). Бави се проучавањем савремене америчке драме, са посебним освртом на стваралаштво Сема Шепарда и Дејвида Рејба, испитујући начине на које идеологија врши утицај на конструкцију идентитета. Стално је запослена у Скупштини Републике Србије. Електронска адреса: vasic_ljubica@yahoo.com

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. године ради као асистент-приправник, а сада и као асистент за област хиспанске књижевности и култура на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а од октобра

2006. године 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 се на постдипломске докторске студије на Филолошком факултету у Београду (смер наука о књижевности) и тренутно прикупља грађу за своју докторску тезу. Објављује радове у водећим националним часописима из области филологије и учествовао је на домаћим и међународним конференцијама у земљи и иностранству. 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

Марија Панић

Марија Панић ради као асистент за научну област Француска књижевност и култура на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Школовала се на универзитетима у Београду, Женеви и Крагујевцу. Области интересовања: Анри Мишо, Волтер, француски средњовековни бестијари. Електронска адреса: manapanic@yahoo.co.uk.

Ана Живковић

Рођена 1985. године у Ђуприји. Дипломирала 2009. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где се и уписала исте године Докторске студије из књижевности. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу као сарадник у настави на Катедри за српску књижевност. Области истраживања: српска барокна књижевност, романтизам и реализам у српској књижевности, фантастика у књижевности. Електронска адреса: ja.zanita@yahoo.com

Тамара Пилетић

Тамара С. Пилетић рођена је у Подгорици 1975. године. Дипломирала је 1999. године на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за српску књижевност и језик, гдје је 2005. године магистрирала са темом *Осећање кривице и романтничарски сензибилитет Ђуре Јакшића*. Боравила је у Аустрији, Италији и Њемачкој на стручним истраживањима. Научно интересовање јој је тумачење књижевности, књижевна критика и методика наставе. Електронска адреса: tpiletic@hotmail.com

Анка Ристић

Анка Ристић, рођена 1985. године у Крагујевцу. Завршила је основне студије 2009. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (српски језик и књижевност). Студент је Докторских студија из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради на ФИЛУМ-у. Поље интересовања: Стара српска књижевност. Електронска адреса: ankaristic@yahoo.com

Љиљана Костић

Љиљана Костић рођена 1972. године у Ужицу. Дипломирала на Филозофском факултету у Новом Саду на групи Југословенска књижевност и српскохрватски језик. Магистрирала на истом факултету 2005. године. Ради као асистент на Учитељском факултету у Ужицу (Књижевност, Књижевност за децу, Култура изражавања). Посебне области интересовања везане су за српску књижевност 19. века и културу говора. Електронска адреса: jojok@nadlanu.com

Данко Камчевски

Данко Камчевски је рођен у Крагујевцу 1986. године. Филолошко-уметнички факултет, одсек за Енглески језик и књижевност, завршио је 2009. године, са просечном оценом 9.55.

Исте године уписао се на Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету. Поља интересовања: бајке, фантастична књижевност, старонглеска поезија, књижевност романтизма. Електронска адреса: dkamcevski@gmail.com

Јасмина Теодоровић

Јасмина Теодоровић рођена је 1973. године у Крагујевцу. Године 1998. дипломирала је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Од 1999. године била је запослена је као лектор за енглески језик најпре на Филолошком факултету Универзитета у Београду, потом на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Пријавила је докторску дисертацију под насловом *Ушопијско-миџолошко-историјски дискурс Борислава Пекића и Џулијана Барнса*. Ангажована је као преводилац за научни часопис *Наслеђе*. Од 2009. године именована је за Секретара организационо-програмског одбора Међународног научног скупа *Српски језик, књижевности, уметности* у организацији Филолошко-уметничког факултета. Учествовала је на више међународних и домаћих научних скупова. Аутор је уџбеника за студенте треће године Англистике на ФИЛУМ-у, као и више научних и стручних чланака. Била је координатор и учесник округлог стола (*Пост*) *модерна, аџокалијса, књижевности* одржаног у мају месецу 2010. Године, у организацији Филолошко-уметничког факултета. Области интересовања: наука о књижевности, наука о превођењу. Електронска адреса: gazeboster@gmail.com

Маја Бајић

Рођена је 1983. године у Зрењанину. Дипломирала је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду (енглески језик и књижевност) 2007. године. Дипломске академске студије – мастер из Енглеске књижевности завршила 2009. године, такође на Филозофском факултету у Новом Саду. Области научног интересовања обухватају модерну и постмодерну англофону књижевност. Електронска адреса: mayabajic@yahoo.com

Свјетлана Огњеновић

Свјетлана Огњеновић је рођена у Сарајеву, а Филозофски факултет (Одсек за енглески језик и књижевност) завршила је на Универзитету Источно Сарајево на Палама 2004. године. Постдипломски студиј уписала је на матичном факултету (Нука о књижевности), на коме је пријавила и магистарску тезу под насловом *Амерички митови у дјелима Сема Шепарда*. Радила је као професор енглеског језика и као преводилац, а последње двије године запослена је на Филозофском факултету на Палама као асистент на предметима Преглед енглеске књижевности до 1500. године, Енглеска књижевност ренесансе и рестаурације, Стара и модерна америчка књижевност, те Специјални курс - Шекспир. Извјесно вријеме радила је и на предмету Модерна енглеска књижевност. Електронска адреса: svjetljung@yahoo.ca

Љиљана Петровић

Љиљана Петровић рођена је 1964. у Нишу. Дипломирала француски језик и књижевност и италијански језик на Филолошком факултету у Београду. Ради као предавач за италијански језик на Факултету уметности у Нишу. Поља интересовања: француска и италијанска књижевност 20. века, компаративни приступ, интертекстуалност. Електронска адреса: ljiljanalingua@gmail.com

Марија Милошевић

Марија Милошевић је рођена 1979. године у Јагодини. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор енглеског језика у Јагодини. Студент је треће године докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (Наука о књижевности). Бави се компаративним

изучавањем женског писма у енглеској и српској књижевности 20. века, имаголошким и културолошким истраживањима. Електронска адреса: mariyamilosevic@gmail.com

Аница Радосављевић

Аница Радосављевић је рођена 1984. године у Крагујевцу. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Ради као сарадник у настави за предмете Енглеска књижевност – романтизам и Викторијанска књижевност на Факултету за стране језике Универзитета Браћа Карић. Студент је постдипломских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Посебна поља њеног научног интересовања представљају енглеска књижевност викторијанског доба, митологија у књижевности, као и методика наставе књижевности. Електронска адреса: anicarad@yahoo.com

Данијела Петковић

Danijela Petkovic acquired a master's degree in English literature in 2007, having written the thesis entitled *Empire in the English Children's Literature Classics of the 'First Golden Age'*. She is currently working on the doctoral thesis that analyses the ways in which contemporary English novelists utilize fantastic motifs, themes and topography with the aim of contributing to the socialization, education and ideological instruction of young adults. Interests: children's and young adult literature (Philip Pullman and David Almond in particular), Victorian literature and culture, popular culture, postcolonial literary theory. Електронска адреса: petkovicewa@yahoo.com

Марија Лојаница

Марија Лојаница рођена је 1979. године у Крагујевцу. Године 2003. дипломирала је на Филолошком факултету, Универзитета у Београду (наставно одељење у Крагујевцу). Од 2004. године запослена је као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету, Универзитета у Крагујевцу. У јануару 2008. године уписала се на Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету (Наука о књижевности), а одобрена тема њене докторске дисертације је *Деконструкција идентитетна послимодерног субјекта* у Њујоршкој трилогији *Пола Остџера* и Антрополошкој трилогији *Борислава Пекића*. Учествовала је на више међународних и домаћих научних скупова. Аутор је више научних и стручних чланака из области науке о превођењу и науке о књижевности (англо-америчка и српска савремена књижевност, компаративна књижевност). Електронска адреса: myalojanica@gmail.com

Милан Марковић

Милан Марковић је рођен 1979. године у Чачку. Завршио је студије енглеског језика и књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на коме је 2008. године одбранио и мастер рад из енглеске књижевности *Dubious Piety of Greenland: the Problem of Faith in Graham Greene's Catholic Trilogy*. Године 2009. на истом факултету иписао се на Докторске студије (Наука о књижевности). Бави се превођењем књижевних, научних и стручних текстова. Осим за превођење, заинтересован је за савремену британску, америчку и постколонијалну књижевност, као и за савремену књижевност и културу Афроамериканаца. Електронска адреса: mitja.man@gmail.com

Маја Милутиновић

Маја Милутиновић, рођена 1977. године у Крагујевцу. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као предавач на Економском факултету Универзитета у Крагујевцу. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, на смеру наука о књижевности. Електронска адреса: maja.milutinovic77@gmail.com

Марина Шимак-Спевакова

Марина Шимак-Спевакова (1978) ради као асистент приправник на Одсеку за словакистику Филозофског факултета Уновом Саду. Поља интересовања: теорија књижевности, савремена словачка књижевност, књижевна критика. Сарадник је на два научно-истраживачка пројекта. Магистрала је 2009. године на тему *Стварности фиктивног, сага о Лутировима Вићазослава Хроњеца*. Електронска адреса: marinasimak.spevakova@gmail.com

Биљана Влашковић

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Године 2007. дипломирала је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (енглески језик и књижевност). Исте године у октобру запослила се на ФИЛУМ-у, где ради као асистент на предметима из енглеске, америчке и канадске књижевности. У јануару 2008. уписала се на Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. У оквиру своје докторске тезе бави се проучавањем лика и дела Џорџа Бернарда Шоа и историјском драмом. Електронска адреса: prudentduckling@google.com

Милена Чомић

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу) 2004. године. Студент је треће године Докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (Наука о књижевности). Ради као професор енглеског језика у Другој крагујевачкој гимназији. Област интересовања је компаративно изучавање енглеске и српске књижевности епохе реализма. Електронска адреса: comicmilena@yahoo.com

Јелена Андрејић

Јелена Андрејић рођена је 1986. у Јагодини, где је завршила основну школу и гимназију. Дипломирала 2009. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (енглески језик и књижевност). Студент је Докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (Наука о књижевности). До сада је објавила превод одломка из романа Ен Тајлер *Лекције о дисању* у научно-књижевном часопису *Литер* (бр. 35), који издаје Универзитет у Крагујевцу. Поље научног интересовања је теорија драме и прозе у делима енглеске и америчке књижевности. Електронска адреса: jelena_andrejic@hotmail.com

Александра Петровић

Александра Петровић рођена је 1979. године у Јагодини. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор српског језика и књижевности у Гимназији „Светозар Марковић“ у Јагодини. 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

Татјана Јовановић

Татјана Јовановић, рођена 11. априла 1966. године у Крагујевцу. Ради као професор српског језика и књижевности у Првој крагујевачкој гимназији. На Филолошком факултету у Београду дипломирала на одсеку: Југословенска и светска књижевност. Поред огледа, радионица и семинара везаних за педагошку проблематику, годинама водила и уређивала емисију о обредима, обичајима и веровањима - Античка Србија, на Радио-Крагујевцу. Поља интересовања су родне теорије и психоанализа. Електронска адреса: tanjarprof@gmail.com

Данка Ковачевић

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2003. године на Филолошком факултету у Београду, одељење у Крагујевцу (енглески језик и књижевност) и исте године и овом факултету уписала се на постдипломске студије (Наука о књижевности). Године 2007/2008. Уписује се на Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Област интересовања: стваралаштво Вирџиније Вулф, Исидоре Секулић, Гертруде Стајн и Милице Јанковић. Учествовала на конференцијама у Нишу, Крагујевцу и Ужицу. Бави се превођењем и ради у Угоститељско-туристичкој школи на Златибору. Електронска адреса: posrednik@sbb.rs

Милица Бојовић

Рођена је 1984. године у Новом Саду, а дипломирала је 2007. године на Филозофском факултету у Новом Саду (Одсек за германистику). У јулу 2009. године одбранила дипломски рад-*мастџер* на тему *Мотив чедоморке у лирици Штурм и дранга*. Од новембра 2009. године је студент Докторских студија Филозофског факултета у Новом Саду, смер Језик и књижевност, модул: Књижевност. Децембра 2007. године изабрана је у звање сарадника у настави за област Немачка књижевност, а децембра 2009. године у звање асистента на Одсеку за германистику Филозофског факултета у Новом Саду. Поље научног интересовања је Немачка књижевност 18. и 19. века. Електронска адреса: milicab@daad-alumni.de

Дубравка Ковачевић

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2003. године на Филолошком факултету у Београду, одељење у Крагујевцу (енглески језик и књижевност) и исте године на овом факултету уписала се на постдипломске студије (Наука о књижевности). Године 2007/2008. уписује се на Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Област интересовања: хегемони маскулинитет и наративни модели у делима Чарлса Дикенса, Текерија, Сремца и Игњатовића. Учествовала на конференцијама у Нишу, Крагујевцу и Ужицу. Бави се превођењем и ради у Угоститељско-туристичкој школи на Златибору. Електронска адреса: duda22@sbb.rs

Ивана Банчевић

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 Colledge-у, у Северној Каролини. На Докторске студије уписала се у фебруару 2008. године. У оквиру своје докторске тезе бави се проучавањем педагошких аспеката Блејкових дела и његовог идејног утицаја на савремене писце. Електронска адреса: ibancevic@yahoo.com

Сања Златковић

Сања Златковић рођена је 31. децембра 1984. године у Пироту. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик, где се 2009. уписала на докторске студије. Области интересовања: српска књижевност 20. века, балканологија. Електронска адреса: sanja_zlatkovic@yahoo.com

Светлана Рајичић-Перић

Светлана Рајичић-Перић рођена је у Крагујевцу 1974. године. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском-факултету у Новом Саду 1998. године, када се уписује и на постдипломске студије као стипендиста Министарства за науку и технологију. На докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагује-

вцу уписује се 2007. године. Ради као професор у „Првој крагујевачкој гимназији“. Њена интересовања везана су за феномен игре у књижевности и за српску авангардну књижевност. Електронска адреса: dadaјok@eunet.rs

Владимир Перић

Владимир Перић је рођен 1976. године у Шапцу. Године 1999. завршава Филозофски факултет у Новом Саду (српска књижевност и језик). Био је уредник *Слања ствари*, новосадског часописа за различите видове уметничког изражавања, у периоду од 1997. до 2001. године. На постдипломске студије уписује се у Новом Саду 1999. године, а 2003. године пријављује тезу *Текстуална пракса Драђана Алексића*. На докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује се 2007. године. Ради као професор у музичкој школи „др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу. Електронска адреса: dadaјok@eunet.rs

Виолета Весић

Рођена је 14. новембра 1981. године у Крагујевцу. Студије енглеског језика и књижевности завршила је на Филолошком факултету у Београду (одељење у Крагујевцу). На постдипломске студије уписала се 2005. године на Филолошком факултету у Београду. Магистарски рад *Томас Пејн и Америка револуционарног доба* одбранила је 30. марта 2010. године. Од новембра 2005. до јуна 2006. године запослена је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на Катедри за енглески језик и књижевност, као асистент приправник за предмет *Енглеска књижевност 4 – специјални курс Научна фантастика*. Од септембра 2005. године запослена је у *Школи страних језика АВС* у Крагујевцу, као предавач енглеског језика. Поље интересовања је америчка књижевност колонијалног периода. Електронска адреса: violet@sbb.rs

Милица Војиновић-Тмушић

Милица Војиновић-Тмушић је стекла звање дипломирани филолог за енглески језик и књижевност на Филозофском факултету у Нишу. Уписала се на докторске студије (Наука о књижевности) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Поље њеног интересовања је англо-америчка књижевност. Запослена је као професор енглеског језика у средњој школи. Објављује своје стручне радове превода са енглеског језика и на енглески језик у социолошким и медицинским часописима.

Тијана Парезановић

Рођена 1983. године у Београду. Године 2007. дипломирала на групи за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Од октобра исте године учествује у извођењу наставе на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, на коме завршава и студије италијанског језика и књижевности. Године 2009. уписала се на докторске студије на истом факултету (Наука о књижевности). Запослена је као сарадник на Факултету за стране језике Универзитета „Браћа Карић“. Поред књижевног превођења, главна област научног интересовања јесте савремена књижевност на енглеском језику. Електронска адреса: tijanaparezanovic@gmail.com

Никола Поповић

Никола Поповић (Сарајево, 1979) завршио је студије италијанистике на Филолошком факултету у Београду 2002. године, а постдипломске студије из политичких наука на Универзитету у Болоњи 2005. године. Објавио је преводе дела савремених италијанских писаца Етореа Мазине, Симоне Винчи и Валерије Пареле, 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.

Запослен је као наставник страног језика на Одсеку за музичку уметност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Електронска адреса: pikparma@yahoo.it

Јелена Ристовић

Јелена Ристовић 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. Електронска адреса: zlocko83@live.com.

Милица Гостушки-Живковић

Милица Гостушки-Живковић дипломирала је 2004. године на Филолошком факултету, на Катедри за немачки језик и књижевност. Исте године уписала се на постдипломске студије. Завршила је рукопис магистарске тезе *Хесе и Црњански – њихово њихових романа Демијан и Дневник о Чарнојевићу*. Ради у Осмој београдској гимназији као професор немачког језика. Интересује се за књижевност двадесетог века и унапређење наставе немачког језика. Електронска адреса: gostuski@yahoo.com

Часлав Николић

Часлав Николић је рођен 1983. године у Пећи. Основне студије завршио је 2006. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Магистарски рад *Проблем биографског метода и биографија Пера Слијепчевића* одбранио је 2008. године на Филозофском факултету (Пале) Универзитета у Источном Сарајеву. Пријавио је тему за израду докторске дисертације *Политички и идеолошки хоризонти у романима, есејима и новинским чланцима Милоша Црњанског*. Запослен је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, као асистент на Катедри за српску књижевност (предмети Модерна у српској књижевности, Српска авангардна књижевност, Српски модернизам, Постмодернизам у српској књижевности, Хрватска књижевност 19. века и Књижевност за децу). Поље интересовања: српска књижевност 20. века и теорија књижевности. Електронска адреса: caslav.nikolic@yahoo.com

Мирјана Секулић

Рођена је 1983. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2007. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (Група за шпански језик и хиспанске књижевности), где од октобра 2007. године и ради као асистент за област хиспанске књижевности и култура. Студент је треће године Докторских студија (Наука о књижевности) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Учествовала је на више научних скупова, а област интересовања је шпанска књижевност на прелазу из 19. у 20. век. Бави се испитивањем слике Шпаније у делу Милоша Црњанског. Електронска адреса: danzademiradas@yahoo.com.

Наташа Миљковић

Наташа Миљковић рођена је 1984. године у Смедереву. Дипломирала на Филолошком факултету Универзитета у Београду јануара 2008. године, на Одсеку за енглески језик и књижевност. Уписала се на Докторске студије на Филолошком факултету у Београду 2009. Године (Наука о књижевности). Ради као професор енглеског језика у Смедереву. Основна област научног интересовања јој је савремена англофона књижевност. Електронска адреса: natmiljkovic@gmail.com

Соња Урошевић

Соња Урошевић је рођена у Ваљеву 1960. године. Студије германистике је завршила у Франкфурту на Мајни и стекла звање Magister Artium. Запослена је као наставник немачког језика на Пословном факултету Универзитета Сингиднум у Ваљеву. Као сарадник Ге-

те-Института у Београду и Удружења наставника немачког језика Србије креира и држи едукативне семинаре из области методике наставе немачког као страног језика, на принципима (пост)комуникативне, интеркултуралне, активне, отворене наставе са нагласком на пројектима и аутономном учењу. Њено посебно поље интересовања се односи на значај и улогу књижевних текстова за учење и подучавање страних језика. Електронска адреса: urosevic.sonja@gmail.com.

Милош Јовановић

Милош Јовановић, рођен у Крагујевцу. Дипломирао 2008. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (група за немачки језик и књижевност). Од децембра 2008. до априла 2010. године био асистент сарадник у настави на предметима Немачка књижевност од почетака до барока, Немачка књижевност 18, 19. и прве половине 20. века. Од 2009. године студент је докторских студија књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Области интересовања: књижевност, филозофија, културологија. Електронска адреса: mzmajski@gmail.com

Маја Димитријевић

Маја Димитријевић рођена је 1973. године у Јагодини. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду, на групи за *Српску књижевност и језик са општом књижевношћу*. Ради као сарадник у настави на предмету Методика наставе српског језика и књижевности на Педагошком факултету у Јагодини, где је 2010. завршила дипломске-мастер студије одбравивши мастер-тезу *Теоријско-методички аспекти интерпретације књижевног лика у уметничкој причи у настави од 1. до 4. разреда основне школе*. Књижевност за децу и методика наставе српског језика и књижевности издваја као поља свог научног интересовања. Објавила је неколико стручних радова. Електронска адреса: maja0205@gmail.com

Јелена Вељковић-Мекић

Рођена је 1981. године. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на групи за Општу књижевност и теорију књижевности. Докторант је Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу (Наука о књижевности). Ради као асистент на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Пироту, на предметима Сценска уметност и луткарство и Говорно-стваралачко изражавање. Њена основна интересовања везана су за област дејче књижевности. Електронска адреса: vmjelena@live.com

Бранко Илић

Бранко Илић, рођен 1970. године. Дипломирао и магистрирао на Филолошком факултету у Београду на групи за *Општу књижевност 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@live.com

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.0(082)
821.09(082)
821.163.41.09(082)

НАУЧНИ скуп младих филолога Србије "Савремена
проучавања језика и књижевности" (2 ; 2010
; Крагујевац)

Савремена проучавања језика и
књижевности : зборник радова са II научног
скупа младих филолога Србије одржаног 6.
марта 2010. године на Филолошко-уметничком
факултету у Крагујевцу. #Књ. #2 / [одговорни
уредник Маја Анђелковић]. - Крагујевац :
#Филум #Филолошко-уметнички факултет, 2011
(Крагујевац : Графостил). - 480 стр. : граф.
прикази ; 24 cm

Тираж 250. - Стр. 5: О зборнику /
уредништво. - Стр. 7-8: О другој књизи
зборника / уредник. - Аутори: стр. 471-480. -
Напомене и библиографске референце уз текст.
- Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на
више језика.

ISBN 978-86-85991-31-8

а) Књижевно дело - Анализа - Зборници б)
Светска књижевност - Зборници с) Српска
књижевност - Зборници
COBISS.SR-ID 182321420